**Zeitschrift:** Hispanica Helvetica
**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
**Band:** 16 (2006)

**Artikel:** PrólogoRoger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX
**Autor:** López Merino, Juan Miguel
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-840906

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 30.11.2025

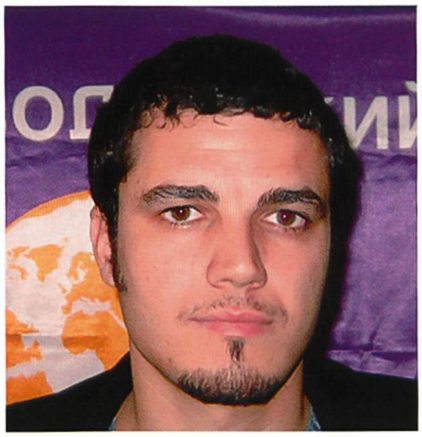
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# ROGER WOLFE

## Y EL *NEORREALISMO* ESPAÑOL DE FINALES DEL SIGLO XX

JUAN MIGUEL LÓPEZ MERINO

ISPANICA ELVETICA 16



**Juan Miguel López Merino** (Madrid, 1973), doctor en Literatura Española, ha residido durante casi un lustro en Rusia y actualmente lo hace en la capital de Bielorrusia, de cuya universidad es lector de español.

Ha publicado el poemario *El invierno metido en los pulmones* (Oviedo, Línea de Fuego, 2002) y ha preparado la edición crítica de *Días perdidos en los transportes públicos* (seguido de *Hablando de pintura con un ciego)* de Roger Wolfe (San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular, 2004).

En la red se pueden encontrar algunos de sus trabajos críticos: «El primer Andreu Martín» (en http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/amartin.html), «Calas en *La caída de Madrid,* de Rafael Chirbes» (http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/M-Lopez.htm) o «Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren» (http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm).

# ROGER WOLFE

## Y EL *NEORREALISMO* ESPAÑOL DE FINALES DEL SIGLO XX

JUAN MIGUEL LÓPEZ MERINO

HISPANICA ELVETICA 16

Hispanica Helvetica se publica con la colaboración de la
Academia Suiza de Ciencias Humanas y Sociales

Portada: Dibujo de R. Wolfe

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 2006
J. M. López Merino

Distribuidor: PÓRTICO LIBRERÍAS
Muñoz Seca, 6
Zaragoza (España)
e-mail: distrib@porticolibrerias.es
www.porticolibrerias.es

ISBN: 84-7956-040-1
Depósito legal: Z-1.602-2006

Director de la colección: Antonio Lara Pozuelo

Redactores: Mariela de La Torre
Luis López Molina
Section d'espagnol
UNIL-BFSH2
CH-1015 Lausanne

Imprime: Sdad. Coop. de Artes Gráficas
Librería General
Pedro Cerbuna, 23
50009 Zaragoza
imprentalg@efor.es

# ÍNDICE

PROLOGO de Germán Gullón ..... 11

NOTA PRELIMINAR ..... 15

I. *Para un perfil biobibliográfico de Roger Wolfe (1962-1999)*. 17

II. *Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete «realismo sucio»* ..... 39

**II.1. Antecedentes** ..... 39
II.1.1. Conflicto entre lírica clásica y Modernidad ..... 39
II.1.2. Más allá de la Modernidad ..... 41
II.1.3. Poesía de la experiencia y neorrealismo ..... 44
II.1.4. Una vuelta de tuerca a la poesía española ..... 47
II.1.5. Defensores y detractores ..... 49
II.1.6. Un horizonte ampliado: historicidad apolítica e integración de la realidad social de la clase media-baja en el territorio poético ..... 54
II.1.7. «El mundo ha sustituido a la poesía» ..... 57
II.1.8. Otros caminos en la poesía española actual ..... 59

**II.2. El «realismo sucio»** ..... 60
II.2.1. Realismo *versus* idealismo ..... 60
II.2.2. Procedencia del término ..... 66
II.2.3. Adopción del término en España ..... 68
II.2.4. Un concepto mal entendido ..... 76
II.2.5. Aproximación al *neorrealismo* poético español ..... 82

**II.3. Maestros y epígonos** ..... 94
II.3.1. Influencias en la obra de Roger Wolfe ..... 94
II.3.1.1. Autores foráneos ..... 98
II.3.1.2. Autores hispanos ..... 102
II.3.2. Influencia de la obra de Roger Wolfe ..... 103
II.3.2.1. Influencia directa ..... 103

II.3.2.2. Influencia indirecta: cristalización del «sucismo»..111
II.3.2.3. Antologías: *Feroces* (1998), *Poesia española* (2000) y *Poemas para cruzar el desierto* (2004) .....112

III. *La obra*

**III.1. Poesía** .....117
III.1.1. La prehistoria (1982-1986): *Diecisiete poemas*.....133
III.1.2. La fundación y la plenitud (1987-1992): *Días perdidos en los transportes públicos* y *Hablando de pintura con un ciego* .....144
III.1.3. El desarrollo (1993-1998): *Arde Babilonia*, *Mensajes en botellas rotas* y *Cinco años de cama* .....163
III.1.3.1. *Arde Babilonia* .....168
III.1.3.2. *Mensajes en botellas rotas* .....178
III.1.3.3. *Cinco años de cama* .....182
III.1.4. Los excursos (1997-1998): «Perogrullo dixit» y *Enredado en el fango* .....187
III.1.4.1. «Perogrullo dixit» .....188
III.1.4.1.1. Anotaciones y paráfrasis sugeridas .....191
III.1.4.2. *Enredado en el fango* .....205
III.1.5. El fin de un ciclo (1999-2001): *El invento* y *El arte en la era del consumo* .....210

**III.2. Relato** .....221
III.2.1. *Quién no necesita algo en que apoyarse* .....226
III.2.2. *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno* .....231
III.2.3. *El arte en la era del consumo* .....234

**III.3. Novela** .....235
III.3.1. *Dios es un perro que nos mira* .....235
III.3.2. *Fuera del tiempo y de la vida* .....259
III.3.3. Trilogía en curso .....273

**III.4. «Ensayo – ficción»** .....275
III.4.1. *Todos los monos del mundo* .....294
III.4.2. *Hay una guerra* .....297
III.4.3. *Oigo girar los motores de la muerte* .....299

**III.5. Diario** ..... 305
III.5.1. *¡Que te follen, Nostradamus!* ..... 305

IV. *Juicios de valor* ..... 313
IV.1. El extranjero ..... 313
IV.2. Nihilismo y humor ..... 320

V. *Conclusiones* ..... 337

VI. *Bibliografía* ..... 349

**VI.1. Bibliografía de Roger Wolfe** ..... 349
VI.1.1. Poesía ..... 349
VI.1.2. Relato ..... 350
VI.1.3. Novela ..... 350
VI.1.4. «Ensayo-ficción» ..... 351
VI.1.5. Diario ..... 351
VI.1.6. Traducciones ..... 351
VI.1.6.1. Prosa ..... 351
VI.1.6.2. Poemas y canciones ..... 351
VI.1.7. Colaboraciones en prensa ..... 353
VI.1.8. Otros ..... 360

**VI.2. Bibliografía sobre Roger Wolfe** ..... 360
VI.2.1. Monográficos dedicados a su obra ..... 360
VI.2.2. Reseñas en prensa y estudios o referencias incluidos en libro ..... 360
VI.2.3. Entrevistas ..... 367
VI.2.4. Antologías en las que aparece obra suya ..... 369
VI.2.4.1. Poesía ..... 369
VI.2.4.2. Relato ..... 369
VI.2.5. Traducciones de sus poemas ..... 370

**VI.3. Otras obras consultadas** ..... 370

APÉNDICE
Fragmentos de la correspondencia de Roger Wolfe con el autor... 376

# PRÓLOGO

*La cátedra de Literatura española de la Universidad de Berna, bajo la dirección del profesor José Manuel López de Abiada, tiene una tradición establecida de estudios de literatura clásica, del Siglo de Oro, y de estudios de literatura contemporánea. En esta última especialidad, las publicaciones debidas a sus diversos colaboradores resultan enormemente innovadoras y de alta calidad. Pienso en las últimas publicaciones dedicadas a Juan Manuel de Prada y a Arturo Pérez Reverte. Dentro de este cuadro de investigación presentó su tesis el Sr. Juan Miguel López Merino, titulada «Roger Wolfe y el neorrealismo español de finales del siglo XX», que sirvió de base al presente libro. Un texto elaborado con una mezcla de buen sentido crítico, sólido trasfondo teórico y un amplio conocimiento de la historia de la literatura española contemporánea.*

*Roger Wolfe, un joven valor de la literatura española actual, ha desarrollado su labor creativa en tres géneros literarios, poesía, novela y ensayo. Es un escritor renovador tanto a nivel de la lengua, de la forma literaria y de la temática tratada. La crítica literaria española, que posee un reconocido carácter conservador, suele resultar renuente a la hora de abrir camino a un escritor nuevo. Ahora, y gracias al libro de López Merino, que nos provee con un estudio completo de la persona y la obra de Wolfe, podemos comprender por qué algunos críticos apostamos por su inclusión en el canon actual de la literatura española.*

*Los lectores disfrutarán con la relación minuciosa de la vida y circunstancias de la publicación de obra literaria, donde se destaca la originalidad del sujeto, sus excesos de conducta y alcohólicos, que contrastan con la firme vocación literaria. La imagen resultante es la de un romántico de hoy, en el que los excesos y las trasgresiones morales, la oposición a la sociedad en que vive, son continuos y fuertes.*

*López Merino comienza situando la poesía del autor en los aledaños de la denominada poesía de la experiencia. Wolfe, en efecto, comparte de entrada muchas características con esa tendencia poética, aunque su compromiso con la realidad es total. La expresión utilizada por López Merino es «desde los cimientos». Los poetas de la experiencia en comparación resultan menos atrevidos, poetas de un corte más tradicional, porque su compromiso social no llega, incluso en el caso de su más conocido representante, Luis García Montero, tan lejos. De ahí que la poesía de Wolfe quepa mejor en un apartado un poco diferente, el de la poesía neorrealista. La ironía, la denuncia de la injusticia, lo violento, todo ello figura en su lírica, y lo hace diferente, en contenido y tono.*

*Por supuesto, esta poesía provocadora hirió la sensibilidad de muchos críticos de manera equivocada, porque lo consideraron un poeta vulgar. José Luis García Martín y Santos Alonso, comentaristas firmemente conservadores, fueron los que expresaron mayores reparos a la poesía de Wolfe. También tuvo sus defensores, entre ellos el crítico de prensa Miguel García Posada y el poeta Luis Antonio de Villena. Probablemente ni unos ni otros se fijaron demasiado en la poesía de Wolfe, sino que la utilizaron en la disputa entre los poetas partidarios de una poesía de corte tradicional, clásica, y los de la experiencia, más cercanos al lector común.*

*López Merino argumenta convincentemente que la poesía neorrealista de Wolfe debe ser considerada una fuga hacia adelante de la poesía de la experiencia en su versión más comprometida. Supone la inclusión en el horizonte poético de la realidad social perteneciente a la clase social media baja, marginada en las letras españolas por la de corte burgués de clase media alta. Wolfe vino, pues, a radicalizar los postulados básicos de la poesía de la experiencia.*

*La parte central del libro, volcada en el análisis de la obra de Wolfe, contiene agudos comentarios sobre la temática de los textos. Repasa con minuciosidad las instancias en que notamos el descaro y el arrojo verbal del poeta, la atención prestada al grafismo o a su versolibrismo, dedicándole a cada poemario un estudio con el propósito de desvelar su contribución temática al conjunto textual.*

*Toda la obra de Wolfe, y esta puede ser una conclusión provisional, fuera de los juegos y provocaciones, resulta una obra desnuda, donde no se silencia nada. Su vitalismo trágico pone toda*

*la problemática humana, incluidas naturalmente las contradicciones y las paradojas provocadas por nuestra conducta. Los textos suponen un ataque al sistema social establecido y, a la vez, una defensa a ultranza de la vida. En este sentido cabe hablar de una obra abierta, en que los poemas, los relatos y los ensayos, se refuerzan unos a otros. Wolfe existe en sus palabras, en su grafismo, en sus juegos de artificio, que refuerzan el efecto producido por un discurso a la contra y desgarrado, que tiene la fuerza de confrontar al lector con la dureza de las verdades dichas a la cara, sin tapujos.*

*Este libro era necesario, porque la obra de Roger Wolfe se lo merece. López Merino ha hecho de esa necesidad un texto que se lee con enorme placer y provecho.*

GERMÁN GULLÓN
Universiteit van Amsterdam

# NOTA PRELIMINAR

En este trabajo he intentado hacer un estudio exhaustivo de toda la obra de Roger Wolfe publicada hasta la fecha en libro, de sus modelos, de su significado, de sus características temáticas y estilísticas a través de su evolución, de su lugar histórico-literario, de sus aportaciones y de su repercusión en las letras españolas de la década de los años noventa, señalando qué autores escriben, en mayor o menor medida, desde su influjo. También he pretendido llevar a cabo una aproximación a lo que dicha repercusión haya tenido que ver en el movimiento literario español llamado «realismo sucio», el cual perfilo y discuto.

La novedad del tema y la necesidad de abordarlo me parecen innegables. La obra de Wolfe y el «realismo sucio» español (aquí rebautizado *neorrealismo*) hasta el momento no han sido objeto de ningún estudio serio y extenso. Lo poco que se ha dicho sobre los aspectos aquí estudiados se encuentra disperso, en su mayor parte en breves recensiones de prensa y en contadas ocasiones en trabajos de mayor extensión que sólo aluden al propósito de esta investigación de manera tangencial.

Aunque el conjunto del trabajo pretende ser fundamentalmente descriptivo, contiene ciertas partes explicativas y valorativas. Las he escrito a sabiendas de que toda interpretación está inevitablemente sujeta a sus propias circunstancias: en este caso, la estrepitosa proximidad temporal de la obra estudiada, aún *in fieri*.

Para terminar, agradecer al profesor José Manuel López de Abiada sus valiosas indicaciones y su ayuda en la estructuración del libro, y al propio Roger Wolfe sus apreciaciones y sus correcciones de ciertos datos concretos, así como el que haya permitido el uso de nuestra correspondencia en estas páginas y la reproducción de una selección de ella en el apéndice final.

J. M. L. M.
Viena, abril de 2005

# I. PARA UN PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO DE ROGER WOLFE (1962 – 1999)

Miguel García-Posada, en su reciente reseña[1] de un trabajo anterior nuestro[2] en el que aparece una versión reducida de este capítulo, se pregunta «hasta qué punto es de recibo mostrar estos datos biográficos en un autor de poco más de cuarenta años». Nosotros creemos que estos datos son cruciales para entender el terreno en el que han ido tomando forma la personalidad y los libros de Wolfe, por muy «joven» que éste sea. El Wolfe escritor es fundamentalmente un escritor *de sí mismo*, motivo más que suficiente para considerar útil y hasta necesario intentar una aproximación al Wolfe persona. Lo que nos importa aquí no es su vida, sino la luz que ésta pueda arrojar sobre su obra.

Roger Wolfe nace el 17 de octubre de 1962 en Westerham, pequeño pueblo sito en el condado de Kent y a unos treinta kilómetros del centro de Londres. Con cuatro años de edad se traslada con su familia (sus padres, un hermano y dos hermanas) a San Juan de Alicante, pequeño municipio (15.997 habitantes, según estimaciones para 1995) situado en la Costa Blanca mediterránea, muy cerca de Alicante capital, de cuya área de expansión forma parte[3]. A los seis años ingresa en el Colegio Inmaculada de los

---

1 Miguel García-Posada, «El realismo sucio, canonizado», *ABC*, suplemento «Blanco y Negro Cultural», 11-IX-2004, p. 14.

2 Roger Wolfe, *Días perdidos en los transportes públicos* seguido de *Hablando de pintura con un ciego*, ed., pról. y notas de Juan Miguel López, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 2004.

3 Como es el caso de otras muchas poblaciones costeras españolas, a partir de finales de los sesenta la tradicional actividad agrícola y pesquera de San Juan fue quedando marginada por el turismo veraniego. La playa de

Padres Jesuitas de Alicante, donde permanecerá hasta el comienzo del verano del 79.

Al hablar de la familia –en abstracto– Wolfe no titubea: «Odio a la familia en todas sus formas y manifestaciones. Sólo por no tener que soportar esa maldita institución, la propia y todas las demás que llegan luego, hubiera merecido la pena no nacer»[4]. Sin embargo, de su madre ha escrito que «la llamaban la señora de la risa y sabe Dios que era verdad, las carcajadas más maravillosas de todo este podrido mundo» (TM: 71); y en un poema la evoca así: «Noches en que el rostro de tu madre / te sonríe / con la tristeza mansa / de una flor / decapitada»[5].

De sus abuelos sabemos también algo:

Mi abuelo [materno] me hablaba de los regimientos de gaiteros escoceses, y de cómo se lanzaban al campo de batalla [durante la segunda

---

su nombre llega hasta el cabo de las Huertas y es una de las más extensas y concurridas en verano.

4 Roger Wolfe, *Hay una* guerra, p. 145. A partir de ahora las referencias a las obras de Wolfe se harán con las siguientes siglas:
DP = *Diecisiete poemas*
DPT = *Días perdidos en los transportes públicos*
HP = *Hablando de pintura con un ciego*
AB = *Arde Babilonia*
MB = *Mensajes en botellas rotas*
CA = *Cinco años de cama*
EF = *Enredado en el fango*
I = *El invento*
AE = *El arte en la era del consumo*
QN = *Quién no necesita algo en que apoyarse*
MC = *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*
DPM = *Dios es un perro que nos mira*
FT = *Fuera del tiempo y de la vida*
TM = *Todos los monos del mundo*
HG = *Hay una guerra*
OG = *Oigo girar los motores de la muerte*
QF = *¡Que te follen, Nostradamus!*

5 En la edición *princeps* de *Mensajes en botellas rotas* (p. 38) en lugar de «de una flor / decapitada», leemos «de las flores / persas». Esta variante procede de la edición –aún inédita– de la poesía completa de Wolfe.

guerra mundial] vestidos con sus kilts y haciendo sonar sus infernales instrumentos del diablo. Al parecer los alemanes les tenían auténtico pavor. Los bautizaron las mujeres del infierno, por lo de las faldas escocesas y aquella música de pesadilla. Mi abuelo materno también era un caballero de la vieja escuela. Masón, para más señas. A principios y mediados de este siglo estaba muy de moda en Inglaterra ser masón. Mi abuelo paterno también lo fue. El padre de mi madre estaba orgullosísimo de haber pertenecido a la Gran Logia de Londres. Tenía una corbata con el emblema de esa logia, y esa corbata me la quedé luego yo. Debe de andar por ahí todavía, en algún armario, si es que no se ha perdido en alguna de las muchas mudanzas que jalonan mis últimos años. Ahora están todos muertos. (QF: 168-69)

La obsesión por la muerte –el *memento mori* será uno de los pilares de su obra– le acompañó desde muy pronto:

Siempre he pensado en la muerte. Desde que tengo uso de razón. No sé si era un niño diferente, pero yo era un niño que pensaba constantemente en la muerte. A veces tenía pesadillas y no podía dormir, pensando en ella, y pensando sobre todo en la muerte de otros; desde la de mi madre o mi abuela a la de mi perro.

Recuerdo con absoluta claridad la homilía de un cura en una misa por la muerte del padre de un compañero de colegio. «Los niños no piensan en la muerte –decía–. Y parece duro hablar de estas cosas con un niño. Pero hay que pensar en la muerte. Hay que pensar en ella.» Conmigo, desde luego, se equivocaba. (HG: 144)

De aquella época también recuerda:

Las batallas campales que organizábamos, en la urbanización de San Juan de Alicante en la que me crié, contra las hordas gitanas de los alrededores. Nos liábamos a pedradas con ellos, parapetados tras barricadas de fabricación casera construidas con restos de chatarra y troncos quemados. Incluso con el chasis de algún automóvil abandonado, alguna vez. En una ocasión, me asomé para apuntar mejor, en medio de una de las refriegas, y una roca me alcanzó en plena frente. Tendría unos seis o siete años; no podía tener más. Todavía recuerdo con asombrosa claridad la sensación de súbito calor en la frente, y el chorreo de lo que yo creía que era sudor. No me había enterado de la pedrada. Seguí lanzando piedras y de pronto me llevé la mano a la frente para secarme el sudor y no era sudor, era sangre. Verdaderos chorros. Tenía la cabeza, la cara y la ropa empapadas de

sangre. Fue entonces cuando se me torcieron las piernas y me caí al suelo, desmayado. Los mayores vinieron corriendo y me llevaron en brazos hasta San Juan, al médico. No recuerdo bien lo que pasó luego. Pero creo que alguno de los diversos bultos que hoy, treinta y pico años después, me adornan el cráneo, se lo debo a episodios como ése. (QF: 157-58)

A los quince años se despierta en él un gran interés por la naturaleza que le lleva a querer convertirse en ornitólogo y a practicar un ecologismo lúcido –o más exactamente un «conservacionismo», como a él le gusta decir– del que su obra da buena muestra aquí y allá. También por aquellas fechas, mientras traduce canciones de los Beatles, empieza a escribir sus primeros poemas. Aunque en clave de humor, Wolfe ha descrito cómo una tarde de 1977, en una librería, tomó la firme decisión de convertirse en escritor:

Tendría unos quince años; acabada de empezar a leer, como quien dice. Y a escuchar a Leonard Cohen, entre otras cosas. La cuestión es que había una tía con un ejemplar de Los hermosos vencidos en la mano. Era una de esas madres jóvenes que suelen tener hijos en edad preescolar, marido de alto standing y la entrepierna más caliente que un vaso de tequila. Hojeaba el libro con muda admiración, de la misma manera que seguramente contemplaba el enhiesto maderamen de alguno de sus diversos y bien situados amantes los lunes por la noche antes de acometer una inexperta felación. Recuerdo que me quedé mirándola –casi recuerdo el aspecto que tenía–, y que sentí que el deseo me inundaba. Y creo que fue en ese momento cuando realmente decidí que no me quedaban más que dos alternativas en esta vida: suicidarme o intentar convertirme en escritor. (TM: 16-17)

Dos años después esa incipiente actividad como escritor empieza a dar los primeros frutos. «El primer escritor con el que me compararon en mi vida –confiesa– fue Léon Bloy. Yo tenía 17 y cursaba 3º de BUP» (TM: 104). La comparación vino de manos de un profesor de filosofía que tras colgar los hábitos se había marchado a Argentina para luchar «por causas perdidas» y acabar ingresando en un grupo guerrillero.

Aquel hombre se llamaba Arturo y fue uno de los primeros seres humanos de verdad que yo había conocido. En lugar de ponernos exámenes, nos pedía que le presentáramos una redacción al final de cada evaluación.

Tema libre. La única condición: demostrar que teníamos algo en la cabeza. Yo no sé si tenía algo en la cabeza o no, y a decir verdad sigo sin saberlo. Pero le presentaba legajos de 15 folios por las dos caras en los que empecé a flexionar mi supuesta musculatura intelectual. Ingenuas diatribas contra lo divino y lo humano. Garabatos de adolescente confundido. (Que según mis más queridos enemigos es lo que sigo escribiendo.) Aunque se ve que a él le debían de gustar, porque siempre me ponía sobresaliente. Y fue tras leer uno de esos infames legajos cuando me dijo: «Flaco, paresés Léon Bloy». ¿Léon quién? Me puse a buscar sus obras como un poseso. Nadie sabía quién narices era el menda, hasta que conseguí desenterrar un volumen en edición sudamericana en una librería de viejo que se llamaba, y quizá siga llamándose, Librería Lux, Calle Mayor, la más antigua de Alicante. Abrí el volumen. Y me salta lo siguiente: «Sin embargo, tal vez haya todavía corazones vivos en ese inmenso estercolero de los corazones y por ellos quiero escribir». Me entró el tembleque. (TM: 105-6)

Ya entonces empezó Wolfe a imaginarse escribiendo novelas, aunque –como él mismo explica– comenzara su andadura literaria con los poemas:

Yo siempre había querido escribir una novela. Desde de los 17 ó 18 años. El hecho de que diera mis primeros pasos literarios escribiendo poesía [...] se debe a que a esa edad es realmente difícil escribir otra cosa, e incluso escribir poesía ya es bastante difícil. Pero yo creo que cuando uno se pone a garabatear tentativas en un papel lo que siempre se esconde en el fondo de su ánimo es acometer algún tipo de historia. Contar algo. En la adolescencia y temprana juventud, ese «algo» son, más que nunca, las incertidumbres interiores, la necesidad de consolidación del «yo» y el afán de perfilar la propia personalidad. Todo esto, alimentado por la lectura, encuentra su más lógico vehículo en la poesía.[6]

Es en aquellos momentos cuando algo empieza a no encajar en la inquieta mente del joven Wolfe y cuando se gesta del todo el malestar vital que forjaría interiormente al Wolfe posterior. Hay varios textos que hablan de aquel momento crítico; uno de ellos se titula precisamente «Génesis de un resentido»:

---

[6] Roger Wolfe, «¿Cómo escribí *El índice de Dios*?», en *Cómo escribí...*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1998, p. 189.

Yo tenía buena voluntad y espíritu abierto; mi corazón estaba lleno de empatía y sincero entusiasmo. Me sentía sintonizado con el mundo y le tendí la mano abierta. Recibí una hostia en plena jeta. Quise dar explicaciones, balbucí que venía en son de paz.; y seguí recibiendo. Todo esto me sucedía a los diecisiete años, más o menos. Fue el principio de mi alcoholismo y del largo enfrentamiento, que todavía arrastro, con mis «semejantes». Me temo que las heridas jamás acabarán de cicatrizar. (OG: 29)

De esa confrontación con el mundo probablemente derivara otra característica clave en su obra: la sensación de absurdo.

Hay un momento determinado en la vida –a mí me ocurrió sobre los 17 y fue mi perdición– en que se pierde algo y se pierde con ello la vida. Algunos opinan que es la inocencia, lo que se pierde. No lo sé. Yo la inocencia ya la había perdido. Y sin inocencia no sólo se puede seguir viviendo, sino que incluso se podría decir que sin perderla no es posible vivir. No, la catástrofe no fue perder la inocencia; fue perder el interés. Los rostros, las palabras, las obras, los actos, las acciones, la gente, la familia, todo: no eran más que máscaras de muerte. Ya jamás me podría creer nada. Ya no tenía interés en creerme nada. La vida era una danza en un escenario vacío. La famosa sombra ambulante shakesperiana. El sonido y la furia que nada significan. Una comedia sencillamente carente de interés. (HG: 137)

A este estado de cosas habría que añadir la falta de entendimiento con su padre, que no compartía los gustos del hijo. «A mi padre –dice– no le hacía demasiada gracia que le dijera que me quería convertir en escritor» (TM: 64); actitud que Wolfe interpretó como rechazo y que se convirtió en otro motivo de desgracia. Además el padre también se opuso a sus deseos de ir a la universidad para estudiar filosofía. A este respecto dice Wolfe en un poema: «Como cuando, hace años, / le planteé a mi padre mi deseo / de ingresar en la universidad. / "Las universidades, te lo digo, / –me respondió en inglés / tras varios minutos de intercambio / tan acalorado como inútil– / no son otra cosa que verdaderos antros / de perdición." / Así, zanjadas de manera indefinida, / quedaron las cosas. No me atreví, / o no quise, añadir más. / Y claro, no fui a la universidad. / Dejé las filosofías, puras e impuras, / para gente menos ocupada / o con mayor capacidad de discernimiento / que yo. / Y me embarqué en otras múltiples empresas / igualmente desprovistas de

sentido, / aunque si acaso / algo menos aburridas.» (DPT: 39) Esas «otras múltiples empresas / igualmente desprovistas de sentido» estarán regadas, pues, de resentimiento, abulia, desesperación y de un elemento añadido: el alcohol, que tiene más importancia de lo que pueda parecer a la hora de esbozar un retrato justo del Wolfe de los ochenta –«me pasé la década de los 80 borracho» (QF: 79) –y de la primera mitad de los noventa. «No ir a la universidad –confiesa muchos años después– fue para mí un verdadero trauma, y creo que en buena medida contribuyó a mi alcoholismo, y a la rabia sorda que siempre le he tenido, casi secretamente, a mi padre.»[7]

Me empecé a desesperar y a pensar que si no podía ir a la Universidad para qué iba a acabar el Bachillerato. Y no lo acabé. Cambié las aulas por los bares. Luego, llegó un momento en que la vida me superó, me agarró por el cuello. Me había metido en un callejón sin salida, era un maldito inútil, sin educación, ni dinero, un pobre idiota girando sobre el eje de su angustia como una maldita peonza, y no se me ocurrió nada mejor que contarlo. Entre otras cosas, porque no sabía hacer otra cosa.[8]

A mediados de 1980 se traslada a Inglaterra e ingresa en el West Kent College de Tonbrige, ciudad situada a quince kilómetros de su pueblo natal. Allí descubre a los poetas de habla no española que supondrán los primeros peldaños en su formación como escritor y después, paulatinamente, a otros escritores que marcaron su juventud.

Mi formación fue muy «clásica»: Manrique, Garcilaso, Shakespeare, algo de John Donne, Rubén Darío, Verlaine, Baudelaire, T. S. Eliot, César Vallejo, Pablo Neruda, Cernuda, Miguel Hernández, Blas de Otero, algo del 50 español, Juan Luis Panero, algunos novísimos.

Después de la lectura de algunos de estos autores, y simultáneamente a la de otros, hubo otras influencias: Cendrars, Apollinaire, Bukowski, William Carlos Williams, Raymond Carver, Leonard Cohen, Lou Reed, el cine, la música rock.

---

7 *Id.*, Carta inédita, 20-XI-2002.

8 Entrevista de Manuel Llorente, «Roger Wolfe: "Adentrarse en un poema es como entrar en un edifico en llamas"», *El Mundo*, 30-VI-1993, p. 46.

Estoy limitándome aquí a la poesía, y a los principales autores que se me vienen ahora a la cabeza (es posible que se me haya quedado alguno, importante, en el tintero).[9]

Si añadimos a este listado las siguientes declaraciones, tal vez el mosaico de nombres sea más completo:

Mi «trayectoria» sería: primero Eliot. A los 17 años me sabía La tierra baldía de memoria. Luego Baudelaire [...] Y Verlaine, cuyo retrato llevo en la cartera, y Céline. Había leído poca poesía a los 16 años. Sí narrativa: Thomas Mann, Kafka, Sartre, Camus. El primer contacto con la literatura en español es Rubén Darío, que me ha influido mucho. [...] Luego, Cernuda. [...] Bastante más tarde llegó W. C. Williams: después de él ya nada podía ser igual.[10]

La mayoría del tiempo lo pasaba metido en la biblioteca, sin prestar la menor atención a sus estudios. Por aquellos años y durante los anteriores escribió bastantes poemas en inglés, bajo el influjo de su admirado Eliot. En junio de 1981, finalizado el año escolar con pésimos resultados, empieza a trabajar en un *pub* de su pueblo natal, temporada durante la cual su ya incipiente alcoholismo se acentuará. Al cabo de un mes, el padre, alarmado por los lugareños, viaja desde Alicante en busca de su hijo. Una vez de vuelta en España, en agosto de aquel mismo año, Wolfe emprende un breve viaje a Francia, donde descubre al escritor Blaise Cendrars. «Devoré a Cendrars por completo –dice– entre los 18 y 20 años» (QF: 31).

Estuve danzando por Nîmes con la mochila, se supone que en busca de trabajo en la vendimia. No encontré trabajo en la vendimia, pero cogí unas cuantas borracheras de antología por los bares españoles de Nîmes. Aquello estaba plagado de españoles. Entrabas en un bar haciendo esfuerzos por dirigirte al camata en francés y el tipo te contestaba en murciano y te preguntaba que qué tal por España. Las castañas fueron de cagarse. Dormía en los bancos de los parques y me pasaba los días tirado por las terrazas de los cafés. (QF: 31)

---

9 Roger Wolfe, Carta inédita, octubre de 2003.

10 Entrevista de Miguel Munárriz, «Roger Wolfe: "Ahí fuera hay muchos ciegos deseando hablar de pintura"», *La Nueva España*, 4-IX-1993, p. 36.

De vuelta una vez más en España, dedicado única y exclusivamente a vagabundear de bar en bar por las calles de Alicante, tiene una serie de complicaciones con su familia y decide regresar a Inglaterra en marzo del 82. Allí se instala en una pequeña habitación de la casa familiar, ocupada por entonces por sus abuelos paternos, y se pone a trabajar de pinche de cocina en el restaurante *The Grasshopper* de Westerham.

Imagínense verdes prados suavemente acariciados por los efluvios gaseosos de bellos cuadrúpedos rumiantes todavía no afectados por ninguna loca enfermedad; imaginen un pueblito dulcemente abandonado entre las ondulantes colinas de la campiña inglesa; imaginen pintorescas callejuelas adoquinadas transitadas por inocentes paseantes de la septuagésima edad, turistas despistados con pinta de fugados del último plan quinquenal de la era comunista, 25 tiendas de antigüedades por metro cuadrado y bastantes más pubs; una estatua de Churchill congelado en sedestación en medio de un bonito prado central; a su derecha, la estatua de mi rampante tocayo, el general Wolfe; y luego una librería, un puesto de fish and chips, un restaurante indio que antes había sido español y se llamaba, mira tú por dónde, el Don Quijote, y hordas de borrachos adolescentes partiéndose la boca después del partido y pateando papeleras. Sobre todo ello, la suave mano intermitente de la versión inglesa del orbayo. Y luego, tajo; duro tajo, y poco más. (HG: 148)

Allí permanece hasta el año 1983. Poco antes de regresar a España escribe los primeros poemas de lo que más tarde sería su primer libro, *Diecisiete poemas*. Y ese mismo año, de vuelta ya en Alicante, obtiene el premio de poesía convocado por el Ayuntamiento de Villalba. La siguiente cita nos da una idea clara de lo que fueron en su mayor parte aquellos meses:

No me faltan anécdotas graciosas y menos graciosas, de mi época de lunático etílico en Alicante. Ni personajes. Menuda pandilla de colgados. Ni siquiera formábamos una generación. Éramos los restos que bajaron por el desagüe cuando la fiesta se trasladó a otra parte. La mayor parte de la gente con la que yo andaba me sacaba, de promedio, unos diez años. Borrachos y locos todos ellos. Estábamos majaretas. Andábamos por el casco antiguo de Alicante –el Barrio– jugando a ser Rimbaud, a ser Verlaine. No nos lo creíamos ni nosotros, claro. Las borracheras eran épicas. Trompas como para resucitar a un muerto y volverlo a enterrar. De toda aquella gente

tampoco queda nada. Algunos están muertos; el resto están desperdigados por ahí, en diversos estados de descomposición física y emocional, supongo. (QF: 169-70)

El uno de noviembre de 1983 llega a Oviedo contratado para dar clases de inglés en una academia de idiomas. «Atrincherado en una pensión de mala muerte de Oviedo, mi existencia se repartía entre las clases de inglés con las que a duras penas lograba poner los garbanzos en la mesa y una sucesión de borracheras en las que días y noches se fundían y confundían sin aparente solución de continuidad.» (HG: 104) Allí permanecerá hasta finales de la década.

[Desde] 1983 y hasta 1989 –y al margen de las esporádicas escapadas a otras latitudes– prácticamente no salí de Oviedo. Mi entorno y mi realidad, entonces, eran las angostas calles y los lúgubres antros del casco antiguo ovetense, las altitudes del barrio de Buenavista y Fuertes Acevedo, los ojos paralelos formados por las calles Uría y Fruela con el parque de San Francisco y la calle Rosal, o el rectángulo o cuadrado imaginario que se podía trazar desde el Campillín y la plaza Porlier hasta la «Iglesia Redonda» y el cruce de la avenida de Galicia. (HG: 179)

A mediados de 1985, después de dos años escolares, vuelve a la provincia de Alicante y se instala durante un breve periodo de tiempo en El Campello, localidad cercana a San Juan. El resto de aquel año y la mitad del siguiente se dedica nuevamente a la enseñanza del inglés en una academia de Alicante llamada Villajoyosa. Durante esas fechas publica sus primeros poemas en la revista alicantina *Alagaria-0*.

En 1986 su obra poética es recogida en la antología *Escrito en Alicante-Muestra de poesía joven*. Ese mismo año regresa a Oviedo. Allí redescubrirá a Céline, que a partir de entonces será uno de sus autores de cabecera; allí conocerá a Noelí Puente Aller, que después se convertirá su mujer; y allí continuará con su zambullida en el alcohol. También realiza dos viajes a Málaga para gestionar la publicación de su primer poemario:

Estuve en Málaga [...] en el 86. Lo recuerdo perfectamente, entre otras cosas porque el verano de aquel año fue una de las épocas de locura etílica más brutales de mi vida. Estuve trabajando en una agencia de alquiler de coches. Sabe Dios cómo no me estrellé al volante. A Málaga fui ese

verano a gestionar la edición de mi primer libro de poesía, Diecisiete poemas, que me publicó Ángel Caffarena en las ediciones de su imprenta Dardo. (QF: 181)

Estando así las cosas, en 1987 vuelve en estado de crisis nerviosa a San Juan, a casa de sus padres, y allí convalece durante un año. En mayo de 1988 decide regresar de nuevo a Oviedo para reunirse con Noelí y con la idea de intentar ponerse a trabajar por su cuenta como traductor. Se instala en un apartamento de la calle Martínez Marina, en el cual también hubo episodios etílicos de considerables proporciones y en el que escribe los primeros poemas de *Días perdidos en los transportes públicos*. Está a punto de empezar a trabajar como profesor de inglés en la cámara de Oviedo pero en el último momento se echa para atrás. «Yo en realidad odiaba dar clases, que era también uno de los motivos que contribuía a que bebiera, porque me desesperaba, me daba pánico. Así que llegué de nuevo en el 88 y pude haber trabajado allí y tener un sueldo fijo, pero era tanta la alergia que le tenía a las clases que no me atreví.»[11] Finalmente empieza a traducir novelas para la editorial Júcar. Aquel año y durante los siguientes traduce *Los pecados de nuestros ancestros*, de Lawrence Block, y *Un caso equivocado*, *La danza del oso* y *Uno que marque el paso* de James Crumley.

En 1989 es incluido en la antología *Tres poetas* editada por el Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. A principios de año se casa con Noelí y el 31 de marzo se establecen provisionalmente y por motivos económicos en la cuenca minera del Nalón, en el pueblo La Felguera, en la casa de los padres de ella. La impresión causada por el desolador paisaje de esa zona minera venida a menos ("derelict industrial buildings and out-of-work, full-time drunks and dopers"[12]) quedará más tarde reflejada en su primera novela, *Dios es un perro que nos mira.* En La Felguera da los toques finales al poemario *Días perdidos en los transportes públicos* y empieza a escribir los relatos que luego formarían *Quién no necesita algo en que apoyarse.* También sigue traduciendo novelas para Júcar

---

[11] Entrevista inédita de Juan Miguel López, septiembre de 2002.

[12] «Edificios abandonados y ociosos borrachos y drogadictos en régimen de dedicación exclusiva.» Roger Wolfe, Carta inédita a Beata Rozga, 29-IX-1993.

y es contratado durante la primavera y el principio del verano como intérprete y responsable de la redacción del catálogo de la vigésimo séptima edición del Festival Internacional de Cine de Gijón. Volverá a desempeñar funciones de intérprete en dicho festival durante el periodo comprendido entre 1990 y 1992.

> Durante los meses que duraron mis labores como traductor e intérprete del festival de cine, tomaba diariamente el tren de vía estrecha para desplazarme desde La Felguera a Gijón. Fueron días locos y atribulados. Mi habitual incapacidad para orientarme en Gijón se alió una noche con el fatal efecto de una sobredosis etílica particularmente devastadora y no conseguí llegar a la estación. Abandonado por amigos y enemigos, deambulé toda la noche por las calles de Gijón, arrastrándome de esquina en esquina y rebotando entre bares y tugurios como una pelota abollada, hasta sumergirme finalmente en el fango de una impenetrable laguna alcohólica, de la que desperté en un anónimo portal, hecho pulpa y cubierto de moretones y rasguños de los pies a la cabeza (HG: 181).

«El festival de cine de 1989 llegó y pasó. No volví a Gijón. Poco después, me embarqué en un alucinado periplo con tintes de odisea, que me llevaría a Inglaterra, atravesando toda Francia, en un desguace con ruedas que estuvo a punto de caerse literalmente a pedazos por el camino.» (HG: 182) Tras la mencionada «odisea», Wolfe y su mujer llegan a Inglaterra en octubre de 1989 con la idea de conseguir un trabajo más o menos fijo y pasar una larga temporada allí. Noelí tiene asimismo la intención de aprender inglés. La madre de Roger se encuentra en Inglaterra, seriamente enferma; morirá a finales de 1990. Allí Wolfe trabaja un tiempo en un supermercado (experiencia recogida en *Dios es un perro que nos mira*), solicita sin éxito un trabajo de traductor en un ayuntamiento de barrio de Londres, vuelve al antiguo oficio de pinche de cocina y empieza a pensar en volver a Asturias.

También durante aquellos meses en Inglaterra se plantea matricularse en la Facultad de Filología de la Universidad de Londres. Casi quince años después Wolfe recuerda y reflexiona sobre sus deseos frustrados de hacer una carrera universitaria:

> Al final me voy a tener que alegrar de no haber cursado estudios universitarios. Muchas veces me pregunto qué hubiera sido de mí de haberlo hecho, y de haber estudiado, como quería, filosofía pura, carrera

que supongo que habría seguido en Alicante. O si hubiera cursado filología hispánica en Inglaterra, como de hecho estuve en un tris de hacer (no tenía los méritos académicos suficientes como para que me hubieran aceptado por la puerta normal, pero podría haber entrado por la de atrás, como "mature student" –es decir, un alumno «tardío», de más edad que la de los que entran por el conducto normal– sobre la base de mis méritos literarios, que en aquella época consistían en mi primer libro, *Diecisiete Poemas*. Me llegué incluso a entrevistar con un tal profesor Penny, de la Universidad de Londres, que me dijo que si yo lo deseaba por él no había pegas, y que quedaba admitido. Luego, por asuntos de intendencia familiar, no seguí adelante con la idea). Es probable que si mis sueños académicos se hubieran hecho realidad ahora los estaría maldiciendo, o maldiciéndome a mí mismo, en algún oscuro puesto de profesor, y que por otra parte mi obra, tal como la he ido desarrollando, no hubiera existido.[13]

Este periodo inglés fue «un paréntesis de nueve meses, que se cerró, contra todo pronóstico y como si el destino quisiera mofarse de mí, con un regreso a Gijón, que esta vez –aunque yo me resistiera en aquel momento a creerlo– sería definitivo. Pulverizado por un reciente y doloroso suceso familiar –el mayor y más salvaje golpe del odio de Dios que había sufrido en mi vida hasta esa fecha [la ya mencionada muerte de su madre]– aterricé nuevamente en Gijón en el mes de marzo de 1990, para ocupar la casa en la que hoy, más de seis años después, redacto estas líneas» (HG: 182). De vuelta en Asturias, la pareja intenta establecerse en Oviedo, pero ante la imposibilidad de permitirse los alquileres de esa ciudad opta por Gijón, donde se instala en un pequeño y céntrico apartamento de la calle Covadonga. En ese apartamento Wolfe pasará los siguientes nueve años, allí escribirá gran parte de su obra publicada hasta el momento, dejará definitivamente el alcohol, tendrá una hija y logrará por fin abrirse un hueco profesional más o menos estable como traductor e intérprete. Pero nos estamos adelantando a los acontecimientos. Aquellos primeros años en Gijón son de gran penuria económica y siguen estando salpicados de numerosas correrías etílicas.

Esos infastuosos «días siguientes» en los que, doblegado por la aplastante losa de una resaca sobrehumana, me atenazaba el insano temor de

---

[13] *Id.*, Carta inédita, 22-VIII-2004.

haber hecho algo horroroso la noche anterior (llegaba a peinar las páginas de sucesos de los periódicos locales, en busca de alguna noticia sobre los desmanes que imaginaba haber cometido en plena borrachera). (OG: 33)

En septiembre de 1990 publica en el diario *La Nueva España* de Oviedo el relato «Quién no necesita algo en que apoyarse», homónimo del libro en que luego será incluido. Después seguirá colaborando en ese diario con cierta regularidad hasta el 94, primero con más relatos y después con los primeros fragmentos de *Todos los monos del mundo*.

En 1991 su poemario *Días perdidos en los transportes públicos* gana, *ex aequo* con *La tumba etrusca* de José Carlos Llop, el premio de poesía de la editorial Anthropos. Y llegamos a 1992. «Me pasé las primeras semanas del año corrigiendo pruebas de *Días perdidos*. [...] También conseguí acabar, y corregir, y enviar un libro de cuentos por ahí. [...] Luego se abre un inmenso vacío de alcohol y drogas.» (TM: 69-70) A todo esto tiene lugar en Barcelona la presentación de su nuevo y premiado poemario, en la que Wolfe no estuvo. Y «empaqueté otro libro de poemas, y lo envié por ahí, y debe de estar a punto ya» (TM: 72). Se trataba de *Hablando de pintura con un ciego*, que saldría en la primavera del siguiente año.

Entonces pasó algo. No sé muy bien lo que fue, se venía tramando en mi interior, algo extraño, estas cosas que pasan, estaba harto, más asqueado que nunca, no tiene sentido darse con un canto en los dientes, los dientes son lo único que sufre, toda esta basura, ¿a quién coño le importa?, pero reventó finalmente como la cabeza purulenta de un furúnculo, tocó cabeza que decimos en inglés, y salió el veneno fuera, y me sentí mejor. El día 17 de septiembre, treinta días antes de cumplir los treinta, me bajé la última copa de bourbon y me pegué la última esnifada y desaparecí. Literalmente. (TM: 73)

Es entonces cuando, a la vez que empieza con los relatos de su futura segunda colección, *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*, escribe su primera novela.

Escribí El índice de Dios en unos tres/cuatro meses, con el único combustible de mi rabia, litros de café y más cartones de cigarrillos de los que me apetece recordar. La lucha fue corta pero intensa; puedo afirmar que estuvo a punto de acabar conmigo. Yo no soy funcionario, ni empleado, ni

tengo sueldo fijo de naturaleza alguna. Me gano los garbanzos en la precaria cuerda floja que en este país está catalogada bajo el apartado «trabajadores autónomos», y cualquiera que esté en mi misma situación sabrá lo que eso significa (a los que tengan la suerte de no saberlo, lo único que puedo desearles es que no les caiga nunca la desgracia de averiguarlo). Eso significó –y continúa significando, en lo que se refiere a todos mis trabajos literarios de una mínima extensión– tener que compaginar la escritura de la obra con la dura tarea de buscarme las lentejas, sin cómodos horarios fijos ni tranquilos oasis de calma los fines de semana o después de la jornada laboral, porque el lugar de trabajo de un autónomo es su propia casa, y su horario laboral, las 24 horas del día, siete días a la semana. [...] Conseguí acabar mi particular castillo de naipes a base de levantarme todos los días a las cinco de la mañana y trabajar en él hasta las ocho. A las ocho me tomaba un pequeño descanso y luego dedicaba el resto del día a mis asuntos alimenticios. Me acostaba alrededor de las 12 de la noche o la una de la mañana, y al día siguiente vuelta a empezar con la pesadilla. Los cuatro meses de caña cafeínica y tabaco desembocaron finalmente en una intoxicación hepática que me tuvo tres días fuera de combate poco después de haberle puesto el último punto a la maldita tarea. Pero allí estaba. Mi primera novela. Lo había conseguido. Me había demostrado a mí mismo que era capaz de hacer algo más que componer poemillas.[14]

Pero «los innumerables desfases, juergas y borracheras que jalonaron para mí la totalidad de los años ochenta y de los primeros noventa» (HG: 104) no tocaron a su fin. «Estuve seis meses sin beber y luego tuve otra recaída» (TM: 94). Estamos en marzo de 1993, «el año Wolfe»[15], como dijo Luis Antonio de Villena. En abril queda finalista del Premio de la Crítica correspondiente a los libros publicados en 1992 con el poemario *Días perdidos en los transportes públicos*, a un solo voto del libro ganador, *La noche le es propicia*, de José Agustín Goytisolo. Ese mismo año Miguel García-Posada lo tilda de «revelación poética»[16] y tras la entrega del Premio Nacional de Poesía escribe en *El País*: «Sorprendente [...] que una obra como

---

[14] *Id.*, «¿Cómo escribí *El índice de Dios*?», en *Cómo escribí...*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1998, p. 192.

[15] Luis Antonio de Villena, «Sangre, golpes, sexo», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 20-XI- 1993, p. 8.

[16] Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo», *El País*, «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

*Días perdidos en los transportes públicos* [...], sin duda el libro más original de 1992 por su enérgica postulación de una poética realista de nuevo cuño, no haya estado presente al menos en las deliberaciones finales»[17]. En julio publica en *ABC* «El Club de los poetas medio muertos» (prosa recogida luego en *Todos los monos del mundo*), y a finales de agosto, en *El Mundo*, «Me voy a comprar una pipa» (primicia de su primer libro de relatos, que está a punto de aparecer); en ambos casos, los textos se publican a petición expresa de los respectivos diarios. Finalmente en octubre sale a la calle la colección de cuentos *Quién no necesita algo en que apoyarse* y en noviembre *Dios es un perro que nos mira* (por exigencias editoriales bajo el falso título *El índice de Dios*). Si a todo esto añadimos las numerosas reseñas de estos dos nuevos libros, las que todavía se estaban haciendo de *Hablando de pintura* y hasta de *Días perdidos*, las largas entrevistas aparecidas sólo durante aquel año en *El Mundo*,[18] *Diario 16*,[19] *La Nueva España*,[20] *La Voz de Asturias*[21] o *El Comercio*[22] y las menciones en prensa por el pequeño revuelo que todo esto estaba causando, no es difícil entender que Wolfe se convirtiera en la «revelación» del año. A este respecto, en la entrevista concedida por aquellos días a *La Nueva España*, ante la pregunta sobre su repentina popularidad, Wolfe responde: «Me sorprende por el tipo de cosas que yo hago, aunque lo que hago parece que choca. Objetivamente, jamás tendría que haber tenido reconocimiento, ningún premio, y mucho menos quedar finalista del de la Crítica».

---

17 *Id.*, «Una obra conmovedora», *El País*, 26-V-1993, p. 40.

18 Entrevista de Manuel Llorente, «Adentrarse en un poema es como entrar en un edificio en llamas», *El Mundo*, el 30-VI-1993, p. 46.

19 Entrevista de Mario Antuña, «Roger Wolfe: "Soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay"», *Diario 16*, el 16-VI-1993, p. 36.

20 Entrevista de Miguel Munárriz, «Roger Wolfe: "Ahí fuera hay muchos ciegos deseando hablar de pintura"», *La Nueva España*, el 4-IX-1993, p. 36.

21 Entrevista de Alberto Piquero, «Literariamente, soy un escritor español», *La Voz de Asturias*, el 9-XII-1993, p. 39.

22 Entrevista de Paché Merayo, «Roger Wolfe: "La poesía debe descubrir cosas, pero no con grandes palabras, sino con las que están gastadas por el uso"», *El Comercio*, 13-IV-1993, p. 28.

Estando así las cosas, el editor Jesús García Sánchez le pide los derechos de su siguiente poemario –cuya publicación queda contratada antes de estar terminado–, que aparecería a finales de 1994 bajo el título *Arde Babilonia*.

A principios de ese año vuelve a hacer aparición en su vida el alcohol. «Dos meses otra vez, Dios mío, y una nueva recaída. Miedo hasta a salir de casa.» (HG: 22) Los problemas económicos también continúan:

> Sólo me quedan Ptas. 37.095 en mi cuenta corriente, y ése es TODO el capital de que dispongo en el mundo. Ni una puta peseta más. Teniendo en cuenta que mis gastos durante los próximos días van a ascender a, digamos, unas Ptas.150.000, sólo contando fijos (seguridad social, impuesto de actividades económicas, asesoría, alquiler etc. etc.) y al margen de la jala, pues ya tengo la diversión asegurada intentando averiguar cómo salir del berenjenal. Ocurre todos los meses pero confieso que yo sigo en blanco sobre cómo ponerme al día. (HG: 23-24)

En junio de 1994 aparece su última colaboración en *La Nueva España*. En agosto comienza a escribir *Fuera del tiempo y de la vida*, su segunda novela, lo que le vuelve a enfrentar con la situación ya descrita al hablar de la primera, y cuya versión final, tras largos avatares (de los que se hablará con todo detalle en el capítulo dedicado a esta obra) no tendrá lista hasta 1999.

En julio de 1995 empieza a colaborar con regularidad con *El Mundo* y con *Ajoblanco*. Salvo alguna pequeña recaída consigue mantenerse alejado del alcohol. A finales de ese año se publica su libro de «ensayo-ficción» *Todos los monos del mundo*, y a comienzos del 96 su segunda colección de relatos *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*, así como, meses más tarde, el libro de poemas *Mensajes en botellas rotas*.

Ese año parece enderezar en cierta medida su situación profesional y empieza a tener una situación económica algo menos precaria. El tres de junio nace su hija Ángela y se propone firmemente dejar de manera definitiva el alcohol, lo cual consigue finalmente tras enormes esfuerzos seis meses más tarde. Dos años y medio después, superado ya el problema del todo, reflexiona sobre la relación alcohol/penuria:

Yo no pido demasiado. Se podría decir que vivimos frugalmente. Apenas salimos. Los pocos gastos extraordinarios que tenemos pueden consistir en comerse un menú del día por ahí. Comprar algún que otro libro. Algo de ropa. Cuando bebía gastaba mucho más. Todo lo que no se fuera en comida y en los gastos más perentorios se iba en alcohol. Y, en los últimos tiempos de mi vida de bebedor, en coca. Alguna vez había también gastos extraordinarios relacionados con mis correrías etílicas, como la vez que tuve que llamar a otro intérprete, y pagarle, para que fuera a hacer un servicio un día que yo me había pasao con la cosa y con la priva la noche anterior, y estaba tan hecho polvo que no me atrevía ni a mirarme al espejo sin dar un salto, con que no digamos ir a trabajar. Aquella broma me costó en total unos cincuenta napos del año 92, entre lo que me había gastado en copas y en farla y lo que tuve que desembolsar para pagar al intérprete que me sustituyó. [...] Menudas movidas. Esas cosas, por lo menos, se han acabado. No me faltan preocupaciones, pero por suerte ya no me levanto por las mañanas con el cráneo hecho añicos preguntándome qué desaguisados armaría el día anterior. Y esas bolingas de dos y tres días. Se me eriza la piel sólo de pensarlo. Era un auténtico lunático. Pero, como dicen tantos alcohólicos, también como borracho tuve siempre mucha más suerte de la que me merecía. Creo que siempre tuve un ángel de la guarda. Aquí estoy, al fin y al cabo, más o menos entero de cuerpo y mente, dándoles a las teclas de este ordenador. Y si lo pienso, tendría que estar muerto. Eso ya es bastante para dar gracias a Dios, o a quien sea el hijoputa que maneja todo este tinglado. (QF: 165-66)

En otoño de 1997 se publica su segundo libro de «ensayo-ficción» *Hay una guerra* y hace un viaje a Los Ángeles para entrevistar al novelista Hubert Selby. Precisamente por esas fechas, y tal vez influido por las regulares estancias en los EE.UU. debidas a su trabajo como intérprete, comienza a escribir poemas en inglés. «En los últimos tiempos –dirá en 1999– casi me paso tanto tiempo fuera de Gijón como en Gijón. La cosa empezó allá por el 96, con una serie de viajes de trabajo que luego se han ido multiplicando. Por España y fuera de España. No había estado nunca en los Estados Unidos, y en los tres últimos años ya he ido unas doce o catorce veces allí.» (QF: 75-76)

Aquel mismo año empiezan los primeros síntomas de un cansancio vital que con el tiempo irá aumentando hasta convertirse en la aguda e intermitente depresión que le aquejaría desde finales de esa década y hasta la actualidad: «No sabría precisar la fecha con exactitud, porque estas cosas nunca ocurren de la noche a la mañana,

pero hace ya tiempo que no tengo fe en lo que escribo. No es que no me crea lo que escribo; es más bien que ya no puedo creer que tenga el más mínimo sentido. Para ser sinceros, vivo aplastado por la inutilidad de mi propia vida.» (OG: 42)

Vivo en una ciudad –escribe ya en 1998– que detesto como jamás he detestado sitio alguno. La relación entre ella y yo sólo puede ser descrita como de odio mortal (porque el sentimiento, sin duda, es mutuo; yo también percibo el frío aliento del odio que la ciudad alberga en mí). Y no es que yo sea masoquista; uno acaba donde a la vida le dé por hacerle aterrizar, y a veces no hay manera de escapar de estas bromas pesadas del destino. Motivos diversos, entre los cuales el más poderoso es la crónica precariedad económica, me mantienen encadenado a este hipertrofiado poblachón provinciano. (OG: 70-71)

Ese año, a pesar de las crecientes dificultades que empieza a tener para publicar, aparecen dos nuevos libros suyos de poesía: *Cinco años de cama* y *Enredado en el fango* (que recoge los poemas escritos en inglés a finales de 1997 junto con las versiones en español del propio Wolfe). «Poco a poco estoy volviendo al punto de partida. Llevo 18 años en la brecha, y –en lo que se refiere a publicar– casi se podría decir que vuelvo a estar como el primer día. Muy pronto no van a querer sacar mis libros ni pagando. Ya no encuentro editores ni para mis poemas. *Cinco años de cama*, sin ir más lejos, estuvo a punto de quedarse en el maldito cajón. Rechazado por Visor, por Hiperión, por Dios sabe cuántas editoriales más. Al final surgió lo de Prames. Una editorial que se dedica realmente a los libros de senderismo y montaña. La ironía no podía ajustarse mejor a mi situación.» (QF: 132) A lo largo también de 1998 traduce para la editorial Anagrama el diario de Bukowski *El capitán ha salido a comer y los marineros se han hecho con el barco*, lo que le incita a empezar uno propio a comienzos del siguiente año. En cuanto al ya superado alcohol, hasta su ausencia es motivo de reflexión:

Ya no están los abismos de las resacas, ni los picos de euforia del comienzo de tantas grandes borracheras, ni el bienestar absoluto que se experimenta cuando uno termina de recuperarse del más reciente cataclismo etílico de varios días de duración. No; como decía Chandler, que sabía mucho de estas cosas, uno se acostumbra a una uniforme tonalidad gris. Ese

gris que yo a veces llamo el asco incoloro. La angustia vital se convierte en abulia existencial. (OG: 64)

1999 es un año difícil. Ciertos problemas personales y el replanteamiento de su escritura y de su vida dan con él en una profunda crisis de la que no se recuperará hasta años después. «1999 –escribe unos días antes de que empiece el 2000– ha sido el *annus horribilis* más auténticamente horrible de toda mi puta vida hasta la fecha, y lo peor de todo es que la cosa no tiene visos de terminar aquí.» (QF: 184) Deja de escribir prosa de ficción, tal vez agotado tras la batalla mantenida durante largos años con su segunda novela. Tampoco los poemas parecen llegar, lo cual nunca le había ocurrido durante periodos tan largos.

Me he cansado de mis propios poemas –dice en abril–. Me aburren, me exasperan, me sacan de quicio a veces. Hace meses que no escribo poesía. No sé cuántos, pero muchos; por lo menos para mí, para lo que solía ser mi ritmo de producción habitual. No sé si la poesía me ha abandonado o yo la he abandonado a ella, o si simplemente necesito un descanso, un respiro. Suele ocurrir, que hay temporadas de sequía, eso ya lo sé. Pero también sé que esto es algo más. (QF: 80-81)

Empieza a pensar en la posibilidad de mudarse a Madrid. «La idea, claro, es que en Madrid habrá más trabajo para mí, y que incluso surja algo para Noelí» (QF: 137). Finalmente, en mayo, se traslada temporalmente a la capital con la intención de preparar la posible mudanza definitiva. «Estoy en Madrid, en el piso –vacío– de José Ángel Mañas.» (QF: 87) «La idea es mudarnos de aquí muy pronto. Yo estoy solo, de momento, abriendo el frente en Madrid, estableciendo contactos de trabajo, junando la movida, haciéndome una composición de lugar. Noelí se ha quedado en Gijón.» (QF: 90)

En junio viaja a Noruega a hacer un reportaje para la sección «Motor y Viajes» de *El Mundo*. El reportaje no llegó a ser publicado porque antes de que eso pudiera ocurrir Wolfe rompe definitivamente con el periódico debido en mayor parte a anteriores problemas con la redacción y en menor parte a la crisis en la que empieza a estar sumido. En agosto confiesa:

Actualmente mi mayor aspiración es callarme la boca. Dejar incluso de escribir –algo que rumio desde hace años– sería también una posibilidad.

Supongo que seguiré, más por hábito que otra cosa. Me considero un hombre quemado, hundido, acabado, en todos los sentidos. Ciertos sucesos particularmente dolorosos que han tenido lugar en mi vida en los últimos meses han sido la gota que ha colmado el vaso; me han acabado de pulverizar, total y absolutamente. No volveré ahora sobre ellos. Ya es bastante esfuerzo mantener los recuerdos bajo tierra. Me importa un bledo todo. Me da literalmente igual 8 que 80. Todo se podría resumir en un sencillo verso de Bukowski: "fuck everybody". He querido –supongo que como todos– ser un ser humano. Lo he intentado. Y, supongo también que como le ocurre a todo el mundo, he fracasado. Tengo que conformarme con ser lo que somos todos, en el fondo: pedazos de carne con patas. Puede sonar dramático decir todo esto con 36 años. Muy joven edad para andar declarándose en ruina, para afirmar que «de este agua no beberé». No lo sé. Pero sé al menos algo: que «personalmente, me la suda».[23]

Ante este estado de cosas, «el traslado a Madrid sigue demorándose» (QF: 131). Finalmente, en septiembre, tiene lugar la mudanza. «Ultimando el traslado a Madrid. Ya es definitivo. Hasta tenemos dirección en la capital. Un piso alto, amplio y luminoso, en las inmediaciones de la avenida de la Ilustración. Entre el sanatorio de la Paz y el centro comercial de La Vaguada. Un buen sitio, se supone, y con un precio que hace juego con la zona. Sabe Dios cómo vamos a pagar el alquiler, los gastos.» (QF: 136) Los últimos días en Gijón, inmerso en plena mudanza, escribe a modo de despedida con el apartamento en el que ha pasado los últimos nueve años de su vida y en donde ha escrito la mayor parte de su obra hasta el momento:

La casa está patas arriba, llena de cajas y de pertenencias que aún tenemos que recoger. El martes que viene nos mudamos. El estudio, que es como he llamado durante los últimos nueve años a la estancia en la que escribo ahora esto, se ha quedado casi vacío. Los libros han desaparecido de las paredes. La pieza parece más grande, y mi voz suena hueca aquí dentro. Es todo un poco triste. Casi como si la casa cobrara vida de repente, y quisiera suplicarnos que no nos marchemos. Pero ya es tarde. En esta casa, por otra parte, no se puede decir que lo hayamos pasado demasiado bien. Nunca olvidaré el frío y la humedad de los meses de invierno; todos esos días y noches en que me sentaba aquí delante, tiritando, hecho un auténtico carámbano humano, para teclear la basura que nos daba a malas penas de comer, blasfemando para intentar entrar en calor. Los miles de kilómetros

---

[23] Roger Wolfe, Carta inédita, 1-VIII-1999.

que habremos recorrido subiendo y bajando estos cinco pisos sin ascensor. La maldita polilla que todavía, mientras escribo esto, continúa devorando inexorablemente las entrañas de esta casa. (QF: 137)

# II. ROGER WOLFE EN LA POESÍA ESPAÑOLA (1990-2000) Y REVISIÓN DEL MARBETE «REALISMO SUCIO»

## II.1. ANTECEDENTES

### II.1.1. Conflicto entre lírica clásica y Modernidad

Remontémonos un poco en el tiempo con el fin de detectar el estrato más profundo hasta el cual la poesía de Wolfe hunde sus raíces y del cual, en última instancia, procede. Según Bajtin[24], debido a la ausencia de marco espacio-temporal de la lírica clásica, su lenguaje poético no chocaba con la palabra ajena. Este lenguaje poético era estático, lo cual le otorgaba una sensación de autosuficiencia. A diferencia de la prosa, la poesía clásica renunciaba a utilizar la interacción verbal de la palabra con el entorno de enunciados ajenos y hacía de ello su valor central: su autosuficiencia y su estabilidad. La palabra del poeta era incontestable y universal. (En cambio, en la prosa esas virtudes se tenían –y aún se tienen– por carencias.) El universo lírico era necesariamente fijo, unitario y único. Las contradicciones, los conflictos, las dudas –todo aquello que implicara polemismo, choque entre diversos puntos de vista– se quedaban en el contenido y no afectaban nunca al lenguaje. Los géneros líricos producían la paradoja de que la expresión de la duda o de la contrariedad era incontestable.

Esta paradoja se ha dado todavía en gran parte de la lírica moderna y llega incluso hasta nuestros días, en los que el contrasentido resulta flagrante debido a la inminencia de lo que se ha dado en llamar *la desintegración del universo lírico*.

---

[24] M. M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 102-116.

El hecho de que los dominios de la lírica clásica fuesen cerrados, y de que se organizasen en torno a una única voz y una única perspectiva, hacía posible la aparición de símbolos poéticos (metáforas, imágenes). Sólo en esferas limitadas y organizadas por una única persona pueden darse esas innovaciones del sentido. La tarea de parte de la poesía moderna ha sido la de acabar con ese «privilegio».

La Modernidad ha sido una época *para la prosa*. El conflicto con la lírica clásica era inevitable. Frente al lenguaje único de la lírica clásica, surge la polifonía. Roto el vínculo entre la ideología hegemónica y la poesía lírica, la Modernidad abre una disyuntiva insalvable: proclamar la utopía de un lenguaje perfecto o aceptar el deslizamiento al prosaísmo.

La defensa de la especificidad del lenguaje poético en oposición al prosaísmo es una opción voluntarista que se ha llevado a cabo, básicamente, por dos vías: la creación de lenguajes artificiales (vanguardias) y el lenguaje poético tradicional depurado de cualquier légamo prosaico (por ejemplo, la poesía pura de Juan Ramón Jiménez). Ambos caminos aspiran a una utopía conservadora: frente al marasmo prosaico moderno, enarbolan el oscurantismo, la pureza o la perfección.

Por otra parte encontramos la aceptación (parcial) del poeta de convertirse en prosista, entre cuyos cultivadores encontramos a Wolfe. Con esta decisión se gana en adecuación al lenguaje real lo que se pierde en utopía del lenguaje perfecto, algo similar a lo que ocurre con la poesía de lenguaje coloquial, que gana en vitalidad lo que pierde en utopía dogmática.

La pérdida de fe en estas dos utopías conlleva la disolución de una tercera: la utopía de la belleza. La fe en el ideal estético supremo requiere a estas alturas de historia una total carencia de sintonía con *lo que se sabe de la realidad*. Frente a esto, la Modernidad descubre primero la reflexión[25], que hace vacua toda armonía retórica y

---

[25] Wolfe ha señalado en varias ocasiones la importancia que concede al elemento reflexivo:

En palabras de Schopenhauer: «El poeta presenta a la fantasía imágenes de la vida, caracteres y situaciones humanas, poniendo todo en movimiento, dejando a cada uno que reflexione hasta donde llegue su capacidad intelectual». Las palabras clave de esta cita son precisamente

convierte el poema en una meditación, y después la inevitable *fealdad* (el realismo). Gracias a este *descubrimiento*, penetra en los dominios de «lo serio» el humor, un humor que –a diferencia de la ironía clásica– no es ocultamiento sino autoparodia.

La Modernidad reacciona con diversidad frente a la unidad, con divergencia frente a la convergencia y con diferencia frente a la afinidad; es decir, con caos frente a la armonía.

### II.1.2. Más allá de la Modernidad

La poesía –la obra toda– de Wolfe nace de este conflicto: la conciencia de la imposibilidad, en nuestras sociedades, de la utopía del lenguaje específicamente poético. Pero esto no es nada especial. Toda la poesía del siglo XX tiene su punto de partida en él, ya sea aceptándolo, ya sea negándolo. No otra cosa venía Dámaso Alonso a decir hace más de medio siglo cuando diferenciaba entre poesía arraigada y poesía desarraigada, aunque la historia de la literatura haya recluido estos conceptos en el ámbito de la posguerra española. Esa división se podría aplicar prácticamente a lo largo de todo ese siglo y a la poesía de cualquier país occidental. Así, dentro de la poesía desarraigada (la que encara el conflicto moderno), se encontraría la poesía realista; y dentro de la poesía arraigada, las vanguardias, los esteticismos, los hermetismos, los tradicionalismos y los clasicismos.

En la poesía española de principios de los años noventa, la crítica ha detectado y rebautizado estas dos tendencias en las llamadas *poesía de la experiencia* (o *figurativa*) y *poesía del silencio.* Pero lo cierto es que han sido muy pocos los autores de ese período –entre los que se encuentra Wolfe– que han encarado la creación

---

*que reflexione hasta donde llegue su capacidad intelectual*; yo diría más exactamente su *capacidad emocional*, puesto que como ya sabemos las emociones forman la base de la verdadera inteligencia. (OG: 49)

Hay buenos libros que hacen recordar, soñar, desear, imaginar, recrear, olvidar. Pero los *grandes* libros hacen pensar. Y entre los grandes libros, los verdaderamente grandes son los que nos hacen trascender el pensamiento mismo hasta sumirnos en la consciencia de nuestra propia condición: el vértigo de la nada. (HG: 125).

lírica desde un realismo no clasicista, ya que en realidad la *poesía de la experiencia* es más arraigada que desarraigada y no pasa de ser un clasicismo relajado con tintes realistas[26].

Pero medio siglo no transcurre en balde. Decir que la poesía de Wolfe es desarraigada y realista no basta. La poesía de Wolfe es desarraigada y realista pero *más allá* de la Modernidad. A esto la mayoría de los críticos lo llaman posmodernismo, y en el caso concreto de Wolfe «realismo sucio», y nosotros lo vamos a denominar *neorrealismo*. El estudioso Alfredo Saldaña es quien mejor ha explicado esta característica wolfiana: «la condena del proyecto de la modernidad»:

> La propuesta literaria de R. Wolfe [...] apuesta por la concisión y la precisión verbales, frente al exceso retórico de los grandilocuentes discursos de la modernidad. Sus obsesiones, sus referentes, sus temas se hallan vinculados a sus propias experiencias en la vida e ignoran los lugares comunes (el fin de la historia y de los grandes relatos, la muerte de Dios y

---

[26] Eso es precisamente lo que vienen a decir las siguientes palabras de Jordi Gracia, (*Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001, pp. 71-72): «Todo lector de poesía del siglo XX, o incluso todo lector culto, tiende a saber intuitivamente cuando abre un libro de poemas la estirpe de la que arranca. Las tradiciones son múltiples pero quizá sus raíces pueden simplificarse abruptamente, como hago ahora, en dos: la poesía como forma de desarrollo de una especialidad de la literatura, una forma muy particular de escritura que suele ser inaccesible al común de los lectores porque inventó, al menos desde el último tercio del siglo XX, un lenguaje que le es propio y, como tal, el lector debe aprender a apropiarse. Es el que arranca del simbolismo con los nombres mayores de la modernidad, Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé. Pero la otra raíz es más antigua y no está abolida: esa revolución del lenguaje poético no ha sido unánime ni universal, y sobre todo no ha arruinado otra forma igualmente fecunda y múltiple de concebir la poesía, la de raíz clásica, y ambas han vivido en paralelo. La tradición clásica ha pervivido hasta nuestros días, a menudo, o incluso casi siempre, incorporando las lecciones de aquellos maestros de la modernidad, pero sin retractarse de su querencia por esa antigua tradición, igualmente viva.»

de las ideologías) compartidos por una modernidad que se esforzó en autojustificarse y se olvidó de vivir.[27]

[...] frente a los discursos totalizadores y universalistas con pretensiones de liberación, progreso y emancipación ensayados en la modernidad, una vía posible de salida del escepticismo reinante en la postmodernidad quizás radique en las actitudes de algunos artistas y teóricos que no se resisten a ofrecernos sus discursos críticos y alternativos, elaborados al margen de cualquier modelo estético, ideológico, político o social dominante. La obra literaria de R. Wolfe representa, en este sentido, una propuesta válida, valiente y agresiva puesto que atenta contra las diferentes escalas de valores (sexuales, religiosos, morales, éticos, políticos, etc.) que rigen nuestro comportamiento en el mundo.[28]

El propio Wolfe ha reflexionado clara y lúcidamente sobre su presunta condición de posmoderno en más de una ocasión. La siguiente extensa cita no tiene desperdicio:

A mí no me preocupa nada salvo lo que me tiene que preocupar: mantener los ojos y los oídos bien abiertos, registrar, procesar, reflejar –a mi manera, y con el corazón en una mano y la tradición que yo, personalmente, me he forjado y he aprendido a respetar, en la otra– la realidad y el mundo, tal y como yo los concibo.

No sé si eso será una postura «posmoderna». Eso tampoco me importa. Sin embargo, en una reciente entrevista con un importante crítico español, leí que al parecer sí; que, al parecer, ese planteamiento tiene mucho que ver con lo que se entiende por «posmodernidad». El crítico en cuestión venía a decir, más o menos, que han dejado de tener vigencia las consignas, y que el autor se queda solo, sin estar protegido por una estética dominante. Eso, según parece –y el crítico lo añadía– es lo que «se ha dado en llamar posmodernidad». Estoy muy de acuerdo con esa afirmación y, si es posmodernidad, pues yo soy posmoderno hasta la médula (aunque la verdad es que detesto el término, como etiqueta y como palabra en sí). Sólo que no veo qué tiene eso de nuevo; yo siento que estoy solo, literariamente hablando, casi desde que empecé a escribir. ¿Estéticas dominantes? Yo no acepto más estética que la que me han enseñado los autores que he leído y admiro. Eso se interpreta a veces –y no deja de asombrarme– como una

---

[27] Alfredo Saldaña, «Roger Wolfe, una sensibilidad otra», en «Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine», n° 8, série de *Trigre*, Grenoble, CERHIUS, 1996, p. 265.

[28] *Ibíd.*, pp. 265-267.

señal de rebeldía, de descaro, de insolidaridad intelectual. De «querer ir por libre», por usar una expresión popular. ¿Por qué? Jamás lo entenderé. ¿Es acaso la literatura una religión? ¿Es esto una clase de catequesis? ¿Por qué ciertos autores sí y ciertos autores no? ¿Por qué se habla de «influencias excesivas» de la literatura inglesa, la francesa, la alemana, la norteamericana, la que cuadre? ¿Por qué no tiene un autor derecho a escoger sus propios cánones? (HG: 162-63)

### II.1.3. Poesía de la experiencia y neorrealismo

Tras la publicación de *Hablando de pintura con un ciego*, la crítica catalogó la poesía de Wolfe como un paso ulterior dentro de la *poesía de la experiencia*[29]. Es cierto que existen ciertas similitudes entre uno y otros; pero lo que en los poetas de *la experiencia* es un añadido (ya hemos hablado de su condición esencialmente clasicista con una capa de realismo) en Wolfe consiste en los cimientos. Repasemos las concomitancias de mayor peso al hilo del estudio que Jordi Gracia[30] lleva a cabo en el capítulo «La experiencia de los poetas» de *Hijos de la razón*: rechazo de la altisonancia de las palabras y de cualquier posible complicidad con el lenguaje, es decir, reticencia ante la poesía como exploración de la materia verbal; merodeo en lo cotidiano; rebajamiento ex profeso de las medidas de su horizonte de ambición; parquedad, amputación voluntaria del engolamiento y la metafísica enigmática; reducción del protagonismo, casi hasta su exclusión, de la imagen; y rechazo de lo visionario, del hermetismo iluminado, del esoterismo como ley del poeta.

Wolfe mismo ha llegado a reconocer cierta proximidad con estos poetas, pero a la vez recalcando lo que él considera las diferencias:

---

[29] Eso venían a decir en sendas reseñas Luis Antonio de Villena («Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-VI-1993, p. 10) y Miguel García-Posada («Del nuevo realismo: la confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10).

[30] Jordi Gracia, *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001, capítulo II, *pássim*.

No tengo inconveniente en que se diga de mí que hago «poesía de la experiencia». ¿Qué otra poesía va uno a hacer? (Todavía estoy esperando a que alguien me explique, convincentemente, qué poesía no se basa en la experiencia.) Pero, en las raras ocasiones en las que me he tomado la molestia de escrutar la obra de mis coetáneos, he podido observar que somos completamente diferentes. El contexto, el enfoque, el marco formal, salvando las distancias –yo hago verso libre, por ejemplo– quizá sea más o menos el mismo; pero hay una diferencia de tono, de voz poética absolutamente fundamental: mi voz es esencialmente humana, mientras que la suya está esencialmente embutida en el corsé retórico de la literatura. Mis poemas son como susurros (o a veces, por qué no, gritos) al oído del lector; confidencias reales, absolutamente creíbles, literarias también, por supuesto, porque el vehículo literario es el único que puede servir a la poesía, pero vivas, capaces de establecer la complicidad que resulta de la común tragicomedia humana. Los poemas de ellos, por el contrario, son ejercicios vacíos, huecos, banales, frívolos, enamorados de sí mismos en el peor de los sentidos. Yo hablo; ellos se escuchan hablar. (HG: 136)

Gracia viene indirectamente a decir más o menos lo mismo cuando afirma que Wolfe «apenas encarna el tono tenue y amigable de la lírica de la democracia, que ha preferido la tibieza, el relato de la cotidianidad, la urdimbre vagamente narrativa y la confesionalidad fingida unas veces y veraz otras»[31]. Éste crítico destaca

el lenguaje desgarrado, la oralidad de jerga y las técnicas que se nutren de espontaneísmo, confesionalidad, desdén e ingenuidad de un autor como Roger Wolfe. Una poética de la agresión y del desplante con visos autodestructivos porque relatan la construcción de un personaje superviviente de sí mismo. La elipsis forzosa de la poesía y la construcción del poema permiten una rara forma de expresionismo lírico y abrupto –obsceno aquí, tartamudo allá, banal, soez o impúdico– con horizontes cerrados: nihilismo desafiante, autosuficiente y sin consuelo.[32]

Frente a los poetas de *la experiencia*, Wolfe prefiere lo enérgico a lo tenue, la carcajada a la ironía, lo veraz a lo fingido, lo tajante a lo vago, en fin, la intensidad a la tibieza.

---

[31] Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 79.

[32] *Ibíd.*, p. 78.

Lo que tiene que ser verdadero en un poema, en un texto literario, es la emoción que ese texto transmite o provoca. Cómo se consiga es otra cosa. Y no estoy hablando de «trucos» ni de dar gato por liebre. Un buen lector sabe distinguir entre las murgas celestiales y la verdadera emoción. La cosa es hundirte hasta la médula en lo que escribes, hacer la experiencia tuya aunque no lo sea, o aunque lo fuera inicialmente. Al margen de que se puede escribir desde la perspectiva del frío espectador, y esos textos pueden dar muy buen resultado. Lo que tiene que ser tuyo es la mirada. En fin, para qué dar más explicaciones. Si tu alma está en lo que escribes, se nota. Salta. Atrapa. Golpea, reduce, transforma –y con un poco de suerte– humaniza al lector. Todos sabemos de qué se trata. (QF: 79-80)

Si la *poesía de la experiencia* «se sitúa inevitablemente entre la consolación y la resignación melancólica, su tono es elegíaco y su tema más obsesivo el del paso del tiempo»[33], la poesía de Wolfe (hablamos ahora en general; cuando nos ocupemos de cada poemario veremos sus diferencias) opta por la denuncia y la reacción violenta, tiene un tono crítico y su tema principal no es exactamente el paso del tiempo, sino la muerte.

Otra diferencia muy importante consiste en el perfecto engranaje entre lirismo e historicidad –entre lo personal y lo social– que la poesía de Wolfe lleva a cabo, en tanto que para los poetas de *la experiencia* –a pesar de su componente realista y de sus vindicaciones teóricas[34]– la poesía sigue siendo «el género más esquivo y enigmático, y no parece hablar casi nunca sobre lo que sucede en el lugar. No da datos, ni suele condenar el presente, ni

---

[33] Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 61.

[34] «Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales», dice Luis García Montero (*¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993). La cuestión está en saber quiénes son *personas normales*, y la respuesta siempre dependerá del nivel de vida –léase, del sueldo, del nivel económico– que uno haya tenido en suerte o en desgracia alcanzar. Esa «capacidad de sentir de las personas normales» de la que nos habla Montero, es la capacidad de sentir de la clase media alta. Pero hay muchísimas personas en nuestras sociedades que tienen otra «capacidad de sentir», fundamentalmente porque tienen otra vida.

quiere ser un registro de él; tiende a omitirlo todo para dejar sólo la resonancia lírica de lo vivido.»[35]

La última diferencia –y no por ello de menor importancia– es el talante solitario de Wolfe, su rechazo a adscribirse a cualquier tipo de grupo o marbete unificador. En «II.2. El "realismo sucio"» hablaremos detalladamente de cómo la crítica y otros escritores se empeñaron en señalar a Wolfe como el integrante principal del llamado «realismo sucio» en España, y de cómo éste rehusó el dudoso honor de colgarse esa medalla. En cambio, los poetas de *la experiencia* no son solitarios sino solidarios, y siempre han trabajado, a pesar de sus peculiaridades, en grupo, en pelotón. Pero no han sido ellos los únicos; en la poesía española de los años noventa hay grupos y escuelas para dar y tomar: poetas de *la diferencia*, de *la conciencia*, de *la resistencia*, el colectivo valenciano *Alicia Bajo Cero*, el Grupo de Valladolid, grupúsculos de poetas onubenses, de poetas asturianos, de poetas cordobeses, etc. Salvo algunos «despistados», como el propio Wolfe, todo el mundo sabe que «a la historia de la literatura española pueden pasar muchos poetas, buenos o malos, pero pasan antes que los demás los que tienen nombre y grupo, y la *poética de la experiencia* o de *la otra sentimentalidad* tiene las dos cosas»[36].

### II.1.4. Una vuelta de tuerca a la poesía española

A lo largo de la última década, la mayoría de la crítica ha repetido que la llamada *poesía de la experiencia* fue el paradigma estético dominante[37] en la lírica española desde 1985 a 1995. Hoy la obra de sus miembros más notables ya ha virado –o aún está virando– del modelo que en colaboración con la crítica crearon e impusieron, del mismo modo que ocurrió con las primeras obras de

---

35 Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 51.

36 *Ibíd.*, p. 69.

37 Claro que hubo otros caminos, pero aquí no pretendemos hacer un estudio de toda la poesía española de las últimas décadas, sino acercarnos a los aspectos que puedan tener algo que ver con la de Roger Wolfe.

los *novísimos* y el camino más personal que después –a partir de la década de los ochenta– cada uno de ellos siguió.

Wolfe comenzó su andadura poética en 1986 con *Diecisiete poemas*, libro que, a pesar de sus peculiaridades (véase «III.1.1. La prehistoria (1982-1986): *Diecisiete poemas*»), en especial la fuerte influencia de la tradición inglesa[38], y a pesar también de que su autor nunca se había identificado con un movimiento poético concreto, se acercaba –a su manera– a la entonces emergente *poesía de la experiencia*. Si además atendemos a las fechas de nacimiento y al cómputo generacional Ortega-Marías, resulta que, por edad, Wolfe pertenece de lleno al grupo de los más destacados y renombrados cultivadores de esta poesía (García Montero, Benítez Reyes, Marzal, Gallego).

Cinco años después, entrada ya la década de los noventa, esa tendencia emergente se había convertido en todopoderosa, a la vez que –a fuerza de reiteración y de una legión de epígonos que se daba a la mera *imitiatio* de sus miembros más conocidos– empezaba ya a dar los primeros y lógicos síntomas de agotamiento. En ese momento, precisamente cuando cierta crítica empezaba ya a anhelar un revulsivo que sacara a esta poesía de su creciente estancamiento, publicó Wolfe su siguiente poemario, *Días perdidos en los transportes públicos* (1992), el cual por una parte colmó esos anhelos de cambio y por otra fue visto como una intrusión inaceptable en el reducido territorio de lo que se venía entendiendo –y en ciertos círculos aún sigue entendiéndose– por poético. Esta división de la crítica en dos frentes opuestos la expresaría bien unos años después

---

[38] «[En *Diecisiete poemas*] Roger Wolfe renuncia a la lengua, pero no a la tradición poética inglesa. De allí, su tono, tan distinto y tan distante de lo que se hace entre nosotros; y de ahí que, de entre los poetas españoles, sólo Luis Cernuda, el Cernuda del exilio que tanto debía a autores como Browning o Eliot, encuentre eco en algún poema. Por eso, como ha apuntado García Martín, lo más innovador es que las influencias que se aprecian en su obra sean distintas de las de otros poetas jóvenes contemporáneos suyos como Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero o Blanca Andreu. Su estilo es menos barroco, más seco, más emparentado con la literatura inglesa.» Enrique Bueres, «Roger Wolfe: un inglés en la corte de la poesía asturiana», *Hojas universitarias*, Oviedo, marzo de 1987, p. 23.

Luis Antonio de Villena, uno de los críticos implicados en la pequeña contienda: «Para los de enfrente, Roger Wolfe no es un poeta, porque *eso* no es poesía. Para los de acá, Wolfe es uno de los poetas que está intentando, desde el realismo, una renovación extrema de la poesía española, que, por qué negarlo, se ha fosilizado algo últimamente en libros pulidos, anodinos y bien hechos, de melancolía y tristura.»[39]

### II.1.5. Defensores y detractores

Entre quienes defendieron a Wolfe sin reservas se encontraba el propio Villena –tal vez el más entusiasta de todos ellos–, que aunque esperó para pronunciarse hasta la publicación del tercer poemario de Wolfe, *Hablando de pintura con un ciego*, una vez que «abrió fuego» lo hizo con convencimiento y reiteración[40]. En aquella primera reseña suya dedicada a Wolfe, Villena decía de su poesía publicada hasta el momento que era «el último paso, uno de los más extremados, de la llamada *poesía de la experiencia*»[41].

Pero el primer crítico de renombre que habló positivamente de *Días perdidos en los transportes públicos* fue Rafael Conte. «Este libro –escribió en mayo de 1993– [...] es uno de los más destacados de la joven poesía española de nuestros días, hasta el punto de haber quedado finalista del pasado premio de la Crítica, a sólo un voto del ganador. Frente a un entorno que suele reiterar las reglas del juego literario, Roger Wolfe es una especie de francotirador aislado, que opta por un minimalismo "a la americana" (piénsese en Raymond Carver como poeta), y, con sencillez engañosa, humor y autosarcasmo, se sale de esa especie de cajón de sastre en el que a veces se convierte la poesía de la experiencia [...]»[42].

---

39 Luis Antonio de Villena, «Hogueras desesperadas», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 18-II-1995, p. 10.

40 Véanse en la bibliografía las numerosas reseñas dedicadas por este crítico a la obra de Wolfe.

41 Luis Antonio de Villena, «Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 05-VI-1993, p. 10.

42 Rafael Conte, «Días perdidos...», *ABC*, suplemento «ABC literario», 07-V-1993.

Poco después también Miguel García-Posada tomó cartas en el asunto. Primero señalando el hecho de que *Días perdidos en los transportes públicos*, «sin duda el libro más original de 1992 por su enérgica postulación de una poética realista de nuevo cuño, no haya estado presente al menos en las deliberaciones finales [de la concesión del Premio Nacional de Poesía]»[43], y menos de un mes después, en su reseña de *Hablando de pintura con un ciego*, calificando a Wolfe de «revelación poética» y considerando éste y su anterior poemarios «una auténtica vuelta de tuerca a la reciente poesía española que, con él, y en unión de algunos de los *poetas de la experiencia*, se ha adentrado en la órbita de un nuevo realismo»[44].

Entre sus detractores más tempranos, el primero fue José Luis García Martín, que un lustro antes también había sido quien primero y más había apoyado[45] su apenas conocido poemario inaugural, *Diecisiete poemas*. En cambio, en la reseña que le dedicó a *Días perdidos en los transportes públicos* aseveraba que sus escasos «escuetos y emocionantes poemas, poco acordes con una concepción de la literatura donde la autenticidad se confunde con el exabrupto, la escatología y el trazo grueso, son los que impiden que el libro se quede en una llamativa curiosidad»[46].

Santos Alonso[47] arremetió igualmente sin miramientos contra el poemario, al que consideró «desplazado de su propio cauce, o lo que es igual, de su género literario», apoyándose en los siguientes

---

43 Miguel García-Posada, «Una obra conmovedora», *El País*, 26-V-1993, p. 40.

44 Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

45 «No hay aquí las lentejuelas y disfraces de un culturalismo de guardarropía, ni tampoco la asepsia de cierta poesía neopurista, sino únicamente la desnuda tragedia de quien bebe o escribe para olvidar que lleva –como llevamos todos– la muerte en el alma.» Palabras leídas –y citadas por Enrique Bueres en «Roger Wolfe: un inglés en la corte de la poesía asturiana», *Hojas universitarias*, Oviedo, marzo de 1987, p. 23.– por García Martín en su presentación de *Diecisiete poemas* en la librería Ojanguren, de Oviedo, la tarde del 12-II-1987.

46 José Luis García Martín, «Al carajo con la literatura», en *La Nueva España*, 14-II-1992, p. 43.

47 Santos Alonso, «Dos géneros», *Diario 16*, 24-VIII-1992.

argumentos: su «estructura y tono desiguales en su conjunto», su «estructura narrativa endeble y vulgar» y su «discurso dominado por el estilo nominal y enumerativo o por un objetivismo visual y realista, que fue significativo en la generación novelística del medio siglo, pero que aquí resulta irrelevante e, incluso, ingenuamente ñoño a la hora de expresar la cotidianidad».

El siguiente ataque estuvo firmado por José Luis Piquero[48], no por casualidad buen discípulo y protegido del ya mencionado García Martín. Sin el menor atisbo de argumentación, Piquero, en un tono abiertamente hostil –y en ocasiones rozando claramente la mala fe–, afirmaba tajantemente que en el segundo y tercer poemarios de Wolfe, «con la excusa del despojamiento, la máscara de un malditismo trasnochado y el magisterio del dudoso Bukowsky [sic], la poesía de Roger Wolfe se llenó de camisetas sudadas, tazas de váter, vómitos y demás excelencias de un realismo sucio que terminaba siendo más sucio que realista». Y aunque hacia el final de su andanada Piquero admitiera que algunos de los poemas «son con toda justicia buenos», no dudó en rematar su correctivo reafirmándose en su virulencia con una irónica lamentación: «lástima que más de la mitad del libro sea pura banalidad».

Unos años después, publicado ya *Arde Babilonia* (1995), este debate de sordos fue certeramente detectado por Antonio Ortega:

> Desde la publicación de Días perdidos en los transportes públicos, la crítica ha dedicado un interés especial al trabajo poético de Roger Wolfe. Al mismo tiempo, y consecuencia quizás de esa mirada atenta, en contados casos de la poesía reciente las opiniones de los críticos han divergido tanto. El elogio que desde ciertos sectores ha reclamado su obra ha obligado a tomar posición incluso a aquellos que pretendían ignorarla. Dicho de otra manera: la aprobación entusiasta que una parte de los críticos comenzó a rendir a Wolfe movió a otros a su «reprobación». El resultado ha sido que, tanto unos como otros, en el calor de la polémica, han esgrimido argumentos tendentes a la simplificación. Muchos juicios sobre los libros de Wolfe se caracterizan, si no por su parcialidad, sí por su extremismo.[49]

---

[48] José Luis Piquero, «Hablando de poesía con Roger Wolfe», *Fin de Siglo*, mayo/junio 1993, p. 32.

[49] Antonio Ortega, «Las imperfecciones del realismo», *El Urogallo*, octubre de 1995, p. 50.

Dos años después, en 1997, en una reseña de *Mensajes en botellas rotas*, quinto poemario de Wolfe, también Villena[50] reflexionaba sobre este mismo asunto:

> Cuando en 1992 un desconocido poeta inglés que escribe en español –Roger Wolfe, entonces de 30 años– publicó Días perdidos en los transportes públicos, los lectores de nueva poesía, los más alerta, quedaron divididos en dos bandos. [...] Wolfe se aplicaba a desbrozar un camino renovador y necesario en la poesía española última: abrir las posibilidades de una estética realista o figurativa –muy gustada– que suele llamarse poesía de la experiencia. Wolfe intensificaba el coloquialismo y extendía la experiencia a los ámbitos suburbiales o patológicos de la vida urbana, castradora y estéril. Bajo este prisma, la poesía de Wolfe se acerca –modernamente– al talante de la poesía urbana o social; lejos, ello sí, de cualquier concreto compromiso político, que no sea radicalmente ácrata. Aunque no hubiera tenido fuerza y calidad –la fuerza, el vigor lingüístico es uno de los mejores valores de Wolfe– su escritura habría sido igualmente buena para un momento de nuestra poesía que necesitaba –y sigue necesitando– airear un poco, buscar sendas nuevas, abrir ventanas.

Y en 1999, otra vez Villena[51] –esta vez reseñando *Cinco años de cama*, la sexta entrega poética de Wolfe– volvió al mismo tema y aportó nuevos datos:

> Era yo jurado de un premio al que había llegado como finalista el que sería luego el primer libro de Roger Wolfe, Días perdidos en los transportes públicos. El presidente de aquel jurado, Manuel Alvar –gran lingüista– me dijo: Ese libro no es poesía. Lo recuerdo bien. Traigo a colación la anécdota –era el otoño de 1991– porque la poesía de Wolfe seguirá produciendo, a muchos, esa o parecida sensación, sea por estrictos motivos literarios (demasiado directa, demasiado desnuda) sea por más o menos encubiertos malestares morales: se trata de una poesía anarquista, que no teme a las palabras malsonantes y que toma postura, llena de acedía, de desengaño, de voluntad de marginación, contra todo y contra todos.

---

[50] Luis Antonio de Villena, «Incendios cotidianos, aire sombrío», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 22-III-1997, p. 13.

[51] *Id.*, «Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento «El Mundo de los Libros», 16-I-1999.

Ahora, casi quince años después de aquel pequeño revuelo, resulta claro que los poemarios de Wolfe fueron utilizados para sus propios fines tanto por tirios como por troyanos, en el mejor de los casos como argumentos de sus teorías y en el peor de ellos sencillamente para arrimar –o apartar– el ascua a su sardina. Por ejemplo, entre quienes apoyaron a Wolfe, Villena ya había vaticinado a principios de la década de los noventa la posible llegada del «realismo sucio» a las letras españolas:

> Siempre resulta difícil adivinar hacia dónde vaya ese giro, pero presumiblemente (dentro de los baremos de esta tradición) deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo nueva poesía social (que desde luego no debe implicar descuido formal), acaso una poesía del realismo sucio (los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva.[52]

Respecto a estas exactas palabras de Villena, el colectivo valenciano *Alicia Bajo Cero* afirma con tino: «Donde dice "deberá ir" debiera decir pensamos llevarla»[53]. Y así lo confirmaría el propio Villena intentando un año después una incursión en lo que él entendía por esa *nueva poesía social* con su poemario de 1993 *Marginados*, por lo que parece obvio pensar que la obra de Wolfe encajaba perfectamente en sus expectativas y previsiones. Por otra parte, García-Posada no hacía más que apoyarse en Wolfe como el bastión más llamativo de lo que él venía llamando el regreso al realismo[54]. Una vez que este pequeño revuelo pasó, y que los aires de la *donna mobile* que es la moda empezaron a soplar en otras direcciones, las afirmaciones dejaron de ser tan tajantes –en el caso de García-Posada habría que esperar casi una década para que volviera a pronunciarse sobre un libro de Wolfe–, ya fueran

---

52 Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo*, Madrid, Visor, 1992, p. 33.

53 *Alicia Bajo Cero*, *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997, pp. 69-70.

54 Las dos primeras reseñas que García-Posada dedicó a los poemarios de Wolfe se titulaban precisamente «El realismo, de nuevo» (*El País*, suplemento «Babelia», 20-VI-1992, p. 12) y «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe» (*El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10).

favorables o reprobatorias. De algún modo, puede decirse que en la prensa –salvo en el caso de Villena– se hizo cierto vacío en torno a la poesía de Wolfe; no fue así en lo que respecta a su obra en prosa, que comenzaría su vida pública algo después. Pero la obra poética de Wolfe no sólo siguió aumentando a un ritmo saludable sino que –como veremos después– lenta y silenciosamente fue convirtiéndose en un punto de referencia, casi nunca declarado, para muchos de los poetas más jóvenes, para otros de su misma generación y en algunos casos incluso para poetas de *la generación del 70.*

### II.1.6. Un horizonte ampliado[55]: historicidad apolítica e integración de la realidad social de la clase media-baja en el territorio poético

El *neorrealismo* que *Días perdidos en los transportes públicos* inauguró en la poesía española a principios de los años noventa, aunque carente por convicción de toda intención o pretensión de hacer mella en lo social, fue paradójicamente uno de los movimientos que sacó a *la poesía de la experiencia* de su limitada visión de la realidad social, tal y como los propios poetas de *la experiencia* habían querido «sacar al realismo socialista de su irrealidad»[56]. Sin ceder a la reivindicación política de signo alguno o a la creencia en la posibilidad de poder infligir el menor golpe a las estructuras sociales, la firme decisión de Wolfe de ser un «hijo de su tiempo»[57] y la inclusión en su poesía de los aspectos de esas mismas estructuras sociales «vetados» o en muchas ocasiones ignorados por los poetas de *la experiencia* hizo que ésta resultara, a pesar de su apolitismo, mucho más social que cualquiera de las obras de

---

55 «Roger Wolfe ha creado [...] un horizonte ampliado» son palabras de Enrique Baena («El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, nº 593, mayo de 1996, p. 24).

56 Luis García Montero, en el prólogo a *Además*, Madrid, Hiperión, 1994.

57 «La mayoría de los escritores de este país llevan como mínimo cien años de retraso con respecto a los tiempos. Y no es que esto sea una carrera, ni que en arte haya realmente "progreso", puesto que no lo hay; pero yo creo que el escritor debe ser ante todo un hijo de su tiempo. Los mejores lo son. Y los mejores entre los mejores *se adelantan* a su tiempo.» (OG: 81).

aquellos. Aunque parezca irrelevante, el hecho de que la inmensa mayoría de los críticos y de los poetas de *la experiencia* pertenezcan a la clase media-alta de una sociedad por la que han sido formados (tienen títulos universitarios), en la que se encuentran plena y mansamente acomodados (críticos literarios, periodistas, profesores, altos cargos públicos u otros funcionariados, etc.) y en cuyo sistema democrático actual por lo general creen, tiene un peso más que considerable. (Todo esto, por supuesto, no tiene nada que ver con la calidad de sus obras, pero sí con su visión de mundo, la cual siempre termina siendo reflejada en ellas.) A diferencia de ellos, tanto Wolfe como gran parte de los autores que han seguido en mayor o menor medida –y a su modo– la senda *neorrealista* que su obra abriera a principios de los años noventa, o pertenecen a la clase media-baja o proceden de ella; son pocos los que han ido a la universidad[58]; la mayoría ha sufrido o sufre una situación laboral precaria e inestable; y no creen en el sistema democrático actual, lo cual no significa que sean todos antidemócratas, aunque algunos, como Wolfe, sí lo sean. De esto se deriva el que sus obras, directa o tangencialmente, pretendidamente o no, en numerosas ocasiones terminen reflejando aspectos de la sociedad que la clase media-alta no ve o no quiere ver, ya que desde su posición privilegiada no suele tener un contacto directo con ellos. De esto resulta el hecho de que lo que se ha dado en llamar marginal[59], para un gran sector de nuestra sociedad es –por desgracia– habitual y cotidiano. Es comprensible que para muchos de los poetas y lectores de poesía –la mayoría de ellos pertenecientes también a la clase media-alta– resultara chocante el antirretoricismo y el tratamiento de ciertos temas muy poco frecuentados por nuestra lírica antes de la década de los noventa; pero para un ciudadano medio actual –y cuando digo «ciudadano medio» se ha de tener en

---

58 A este respecto (el autodidactismo frente a la formación estatal en España) ha escrito recientemente Germán Gullón (*Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 101): «La España letrada es esencialmente conservadora, porque las instituciones donde se educa y alimenta el gusto permanecen ancladas en un inmovilismo ahistórico que nos diferencia de culturas vecinas».

59 Véase, por ejemplo, el título completo de la antología de Isla Correyero *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, o el del poemario de Villena *Marginados*.

cuenta que donde mayor número de empleados hay en cualquiera de las sociedades occidentales es en las zonas industriales–, la inestabilidad económica, la sensación de *puerta cerrada*, la carencia de una vivienda de su propiedad, la desidia, el descontento, la incomunicación, los conflictos familiares, la vivencia del sexo desde su carencia o como una válvula de escape desprovista de cualquier connotación «poética», las letras de los clásicos del rock, el bar, el excesivo consumo de alcohol, el mundo de las drogas o el uso del argot, no tienen nada, absolutamente nada, de extraordinario, extravagante, provocador, radical o marginal. Un mundo así –es decir, el verdadero mundo de la mayoría de los pobladores de las sociedades occidentales– sólo puede ser calificado de marginal si quien lo califica tiene la fortuna de vivir fuera –o por encima– de él. Pero el que la obra de Wolfe cuente, entre otras muchas cosas, con este «triste» decorado o ruido de fondo no se debe en ningún caso a un afán premeditado de escandalizar, de «epatar al burgués», de llamar la atención o de cambiar el estado de cosas; sino que se trata simplemente de un intento de reflejar el mundo circundante tal y como él lo vive y percibe, es decir, de hacer un realismo más acorde con su realidad, la cual –por desgracia– se parece muchísimo a la de más de dos tercios de la población española de nuestro tiempo.

Así, a la luz de estas reflexiones, el que la *poesía de la experiencia* declarara escribir para «seres normales» –tal y como afirmara Luis García Montero– puede interpretarse del siguiente modo: un tercio de la población, el que comparte sus condiciones sociales y su visión de mundo, es normal; el resto, no. Aunque es obvio que no era la intención de García Montero dar a entender algo así cuando utilizó el desafortunado adjetivo «normales», lo cierto es que de sus palabras también se puede hacer esta lectura. Y así lo han entendido también otros estudiosos y escritores.

Tal es el caso de Virgilio Tortosa[60], que observa, «apuntando a la autoconciencia realista de la *poesía de la experiencia*, que un análisis de la espacialidad de sus textos no revelaría sino la parcialidad de la mirada proyectada sobre lo real, puesto que, protagonizada esta escritura por un sujeto burgués cómodamente

---

[60] Virgilio Tortosa, «De poelítica: el canon literario de los noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 71.

instalado en la triunfante sociedad neoliberal, dejaba fuera cualquier voluntad de aproximación a los márgenes de miseria que la circundan»[61].

Y ése es el caso también del colectivo *Alicia Bajo Cero*, tal y como explica Araceli Iravedra[62]:

> [...] estos poetas entienden que los textos de la poesía de la experiencia «recogen en exclusividad la versión ideológicamente establecida de la realidad», cerrando así con su discurso unívoco –el uniperspectivismo implantado desde el poder– la pluralidad discursiva de la versión individualizada. Por eso Alicia Bajo Cero recela de lo que Luis García Montero ha llamado una «poética de los seres normales», al percibir en tal propuesta una amenaza de estandarización, de adaptación y no-resistencia a la integración en los parámetros sociales instaurados como hegemónicos.

## II.1.7. «El mundo ha sustituido a la poesía»

Con todo, tanto Villena como Posada estaban en lo cierto cuando afirmaban que la irrupción de la poesía de Wolfe en las letras españolas no significó tanto una ruptura respecto a la tendencia lírica dominante de aquellos días sino más bien una ampliación y una radicalización de sus postulados estilísticos básicos. Las diferencias entre uno y otros no son tanto estéticas –aunque también– como éticas: si aquellos banalizan al Hombre, Wolfe lo humilla. A pesar de lo cual, en lo que a los contenidos tratados se refiere, los poemas de Wolfe, a la postre, no están tan alejados de los tópicos usados por los poetas de *la experiencia*; la diferencia reside en que Wolfe va más allá en el proceso de lo que podríamos llamar *desliteraturización*; es decir, su estilo es más extremo en el tratamiento –prosaico y desnudo– de los mismos asuntos o tópicos ilustres: el amor, la vida,

---

[61] Citado por Araceli Iravedra, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 6.

[62] Araceli Iravedra, «¿Hacía una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 4.

el tiempo o la muerte vistos con el trasfondo del mundo urbano y de lo cotidiano. Aunque hay, pues, en lo que a la forma se refiere algunos elementos que apuntan hacia una ruptura (el mejor ejemplo es el rechazo absoluto de la métrica clásica), en general sería más exacto hablar, nuevamente, de radicalización de aspectos como la narratividad, el colloquialismo y el humor, es decir, de los elementos antipoéticos.

Con todo, esa radicalización no es una mera continuación de los postulados desde los que aquellos escribieron, sino que procede de un nuevo modo de enfrentarse al hecho poético. Porque si los poetas de *la experiencia* son literariamente conservadores[63] –y en algunos casos no sólo literariamente–, Wolfe no atiende o respeta más tradición que la *suya*, la que él mismo se ha forjado, esto es, la conformada por las obras de aquellos autores –procedentes de distintas tradiciones– desde las cuales él escribe.

La diferencia esencial podría resumirse en lo que Enrique Baena[64], refiriéndose a la poesía de Wolfe, ha formulado así: «El mundo ha sustituido a la poesía». Según éste crítico, «lo que desvelan sus poemas no son tanto personajes, historias y objetos acabados, como su disponibilidad para que trasciendan la intelección puramente intelectual; es decir, lo expuesto, la creación literaria, se hace perceptible en otro medio que ya no es literario: el mundo ha sustituido a la poesía.» Y para que esto ocurra ha debido de tener lugar una inversión en el modo de encarar el género lírico:

> El movimiento de su poética [...] altera las normas canónicas de la invención lírica: la esencia estética, su singularidad y originalidad, no se presenta en primer plano para sucesivamente engastarse de claves secundarias agrupadas en vivencia, sufrimientos o placeres sin realidad artística en sí mismas. Por el contrario, se ha producido la inversión: desde los signos de destrucción y catástrofe, desde el envejecimiento, la

---

63 Jonathan Mayhew, *The Poetics of Selfconsciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1994, p. 131: «Los poetas de los ochenta siguen contentos con una visión esencialmente conservadora del género».

64 Enrique Baena, «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, nº 593, mayo de 1996, pp. 23-24.

enfermedad o la muerte, se van a objetar otras esferas de creación, las consideradas esenciales o primariamente líricas.

## II.1.8. Otros caminos en la poesía española actual

Antes de pasar a ocuparnos de discutir y perfilar lo que en la poesía española reciente se ha dado en llamar «realismo sucio», aunque el cometido de este trabajo no sea ocuparse de la poesía toda de la década de los noventa, sino –entre otras cosas– rastrear lo que de ese período y de los años más recientes está relacionado con la obra de Wolfe, creemos justo mencionar aquí al menos las tendencias coetáneas más visibles.

Obviamente la proximidad del fenómeno dificulta una visión panorámica y una apreciación bien enfocada, por lo que no es extraño que los críticos mantengan opiniones dispares. Con todo, creemos que la siguiente extensa cita, tomada de Manuel Rico[65], traza un mapa imparcial y aceptable de lo que él llama las «nuevas opciones» de la poesía española más reciente:

> [La] recuperación del realismo no sólo tuvo efectos en la obra de poetas posteriores a la llamada generación de los ochenta: buena parte de los culturalistas de la primera y la segunda hora vivieron, en sus libros de esa década [los ochenta] y de la siguiente, un proceso de aggiornamiento en la dirección apuntada. En paralelo al surgimiento de esa opción irrumpió lo que se vino en llamar nueva épica, con Julio Llamazares y Juan Carlos Mestre. En ese espacio de lo no figurativo asistimos, también, a la presencia de fórmulas híbridas, como la que, combinando elementos surrealistas y de índole urbana y experiencial representó un poeta como Fernando Beltrán. La indagación en las capacidades no visibles de la lengua desde una opción confrontada con el realismo y deudora de poetas como Celan, Gottfried Benn, Ungaretti o el Gamoneda tardío, dio lugar a una formulación oscilante entre la reflexión existencial y la búsqueda de zonas ocultas de la realidad cuyo más significativo exponente fue Miguel Casado. No alejada de esa estética, la poética del silencio de Valente tuvo una suerte de superación dialéctica en lo que se vino a definir como neopurismo (Andrés Sánchez Robayna). La poesía meditativa y de extrañamiento con la naturaleza (Diego Doncel) y, desde una vertiente más realista, la de la

---

[65] Manuel Rico, «La ceremonia de la diversidad». *El País*, suplemento «Babelia», 5-V-2001.

sencillez contemplativa (Andrés Trapiello) también ocuparon un hueco en este tiempo. A medio camino entre la experiencia y el intimismo más radical podemos considerar buena parte de la poesía escrita por mujeres a lo largo de esta etapa (desde las tempranas Ana Rosetti o Luisa Castro hasta las que irrumpen bien avanzada la década de los noventa como Olga Novo o Ana Merino). El surgimiento en Córdoba y Málaga de un foco autocalificado de la diferencia estableció un polo con pretensiones de alternativa y réplica a la poesía figurativa. No faltó una recuperación de las claves de una poesía crítica, emparentada con la poesía social pero sujeta a una profunda renovación y con referentes en el aludido Brecht, en Rene Char o Juan Gelman (Jorge Riechmann, el colectivo Alicia Bajo Cero); tampoco la emparentada con el realismo sucio, ni la de la insubordinación moral y civil representada en la antología Feroces (1998) ni individualidades difícilmente clasificables como José María Parreño o Luis Javier Moreno, entre otros. Si en la década de los ochenta asistimos, de una manera clara, a la hegemonía de las formulaciones realistas en sus distintas variantes, a medida que avanzamos hacia el fin de siglo éstas comenzaron a incorporar elementos meditativos y el abanico de estéticas se abrió hasta el punto de configurar, en la actualidad, un mapa poético caracterizado, en lo que a la creación más joven se refiere, por la diversidad, la convivencia y la tolerancia. En el fondo, el siglo XXI parece prolongar las variables que informaron la última década del XX.

## II.2. EL «REALISMO SUCIO»

*Primero quedan los malentendidos, también*
*éstos mueren, luego queda la obra*
Elias Canetti

### II.2.1. Realismo *versus* idealismo

Antes de entrar en la materia que aquí realmente nos ocupa, no estará de más hacer una serie de rápidas apreciaciones sobre el realismo a modo de introducción y también para asentar las bases sobre las cuales fundamentar nuestro discurso. Para ello nos vamos a apoyar en dos obras recientes de sendos buenos conocedores de la literatura española actual, las cuales, en mayor o menor medida, tratan el problema del realismo hoy: *La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental)* (2002) de Luis Beltrán

y *Los mercaderes en el templo de la literatura* (2004) de Germán Gullón.

Empecemos con la obra de Luis Beltrán. No dice nada nuevo este autor cuando afirma que «uno de los grandes debates estéticos de nuestro tiempo es el debate sobre el realismo. Tan grande ha sido este debate y tal su alcance que, ahora que el realismo ha emprendido su declive, sigue abierto y sigue siendo de la misma virulencia que en otros momentos. Se trata de un debate que dura ya cinco siglos.»[66] En última instancia, ese gran debate se debe a la oposición esencial entre realismo e idealismo, tal y como dice Beltrán apoyándose a su vez en lo que el historiador de la literatura italiano C. Guerrieri Crocetti afirmara en 1932: «Para Guerrieri realismo quiere decir tomar y representar la vida en su complejidad y variedad, sin titubear ante la bajeza, sin retroceder ante las cosas pobres y humildes. Realismo quiere decir representar la realidad sin ese esfuerzo de purificación [del idealismo] que hace emerger, entre la infinita variedad de casos, tan sólo los relieves de lo selecto y lo superior.» (p. 283) Por eso el realismo, en cualquiera de sus formas y momentos, siempre ha resultado incómodo. No es extraño, pues, que

> [...] nuestra época [haya] visto la cuestión del realismo con desconfianza y [haya] ensayado distintas tácticas para responderla sin comprometerse con una solución [...] demasiado concreta y comprometida. Una táctica frecuente entre historiadores de la literatura (al menos, entre filólogos hispánicos) ha sido rehuir la caracterización de realista. Lázaro Carreter asegura [en 1976] que «muy pocos se atreven a pronunciar la palabra, y si caen en la tentación, lo normal será que dejen a salvo la responsabilidad escribiéndola con comillas o itálicas». Otra posibilidad es atemperar el sentido de la palabra realismo mediante la adjetivación. (p. 285)

Al contrario que en el caso del idealismo, «el papel esencial del realismo es sustituir al patetismo», «desprenderse de la heroificación patética sin recurrir a la sátira o a la parodia» (p. 288). También se opone el realismo al didactismo. De hecho, «patetismo y didactismo son dos estéticas gemelas. Ambas responden a un mismo propósito: expresan la utopía de la necesidad de una elite gobernante

---

[66] Luis Beltrán, La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental), Barcelona, Montesinos, 2002, p. 274.

representada por el héroe y el sabio, respectivamente; en otras palabras, expresan la necesidad de legitimación de la desigualdad.» (p. 289) En cambio, «la necesidad que expresa el nuevo producto [el realismo] no es ya la de la legitimación de una casta dirigente, sino la necesidad de captar la diversidad universal.» (p. 289) Pero frente a esta necesidad de captar la diversidad –«la diversidad se constituye en el horizonte supremo del realismo, "l'infinite varieté de la nature humaine", según Balzac» (p. 292)–, el idealismo pretende encontrar una identidad única que legitime el estado de cosas:

> La gran tarea que ha emprendido el mundo de la desigualdad es la construcción de la identidad cultural –es decir, la respuesta a la pregunta quiénes somos–. El patetismo y el didactismo son las dos grandes alternativas para responder esa pregunta. Pero esas vías de construcción de la identidad se han agotado. La razón de su agotamiento es que se trata de vías selectivas: sólo una elite, una casta, tiene derecho a la identidad. (p. 290)

Pero antes de seguir hay que hacer una apreciación (nos explayaremos más detenidamente sobre ella cuando nos ocupemos de la obra de Wolfe): si el realismo del siglo XIX se pretendía objetivo, si como dice Beltrán, «Bajtín [...] definió la estética de Goethe como "el ojo que ve"» (p. 293), en cambio el *neorrealismo* de Wolfe se sabe y se quiere menos aséptico, intencionadamente subjetivo y personal –es decir: *diverso*–, con lo que la definición podría resultar la siguiente: *el hombre que vive y observa*. A pesar de todo lo cual, como veremos más tarde, esa subjetividad, al ser proferida –sin idealismos– dentro del marco histórico en el que nace, se transforma en una nueva objetividad. Esta idea tan contradictoria será explicada más adelante.

Beltrán apunta otra fundamental diferencia entre el realismo decimonónico y las formas del realismo posterior:

> El héroe en crisis ya no es el amante desdeñado, ni el marido engañado, sino el hombre mismo que se rebela ante un destino rutinario, injusto, inhumano [...] El hombre en crisis se ve abocado a una situación insostenible, atrapado entre su grandeza y su miseria. Una enorme carga crítica da sentido a esta estética del absurdo, una protesta radical ante los formidables obstáculos que el mundo moderno ha impuesto al desarrollo de la conciencia humana. (p. 307)

Y en lo que concierne al realismo actual, afirma Beltrán que «en la literatura española más reciente aparecen manifestaciones muy claras de esta estética. [...] En ellas el fracaso existencial –esto es, no de tal o cual aspecto de la vida personal– y el sentido de ese fracaso que tienen los personajes expresan la esencia de la condición humana de nuestro tiempo y su inadaptación a un mundo desvalorizado.» (p. 309).

Pasemos ahora al libro de Germán Gullón. Su obra es mucho más beligerante por lo que tiene de explícita y también porque sus puntos de mira son más concretos y visibles, pero a la postre su tesis fundamental viene a ser la misma que la de Beltrán: la larga y sostenida oposición entre idealismo y realismo en la literatura occidental, aunque en su caso más enfocada en la literatura española reciente, en especial en la novela. En definitiva, sus páginas contienen un buen puñado de ideas y de descripciones de hechos innegables que retratan y acotan el terreno –y los frentes y trincheras– en el cual tuvo lugar la adopción del rótulo «realismo sucio» en las letras españolas de finales del siglo pasado y su machacona aplicación por parte de la crítica a la obra de Wolfe, ya fuera con intención de descalificar ya por simple mimesis con el fenómeno norteamericano del que ésta –sólo en parte– procede.

Lamenta y denuncia Gullón que, hoy día, la práctica totalidad de la literatura

> ni transmite ni explora ya esa incapacidad del hombre de reconciliarse con el fluir de la vida, ni, parafraseo a Octavio Paz, el forcejeo con lo que somos, lo que nos hacen los demás, o la difícil adaptación del individuo social a las cambiantes circunstancias. Preferimos, en cambio, la literatura balsámica, la proveniente de lo mítico, de lo imaginado y del ensueño.[67]

Estas palabras vienen a decir tangencialmente lo mismo que las que citábamos más arriba de Beltrán afirmando que el denostado realismo, en sus formas más recientes, habla de la crisis del hombre actual, de su innegable fracaso existencial.

---

[67] Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 24.

También coincide Gullón con Beltrán en que el rechazo del realismo se debe al conservadurismo institucional (es decir, al de la clase dominante, que es siempre aquélla que tiene algo que conservar: el dominio): «La insistencia –crítica, institucional y social– en que el arte es otra cosa que la realidad resulta un burdo intento de la clase media de separar la literatura de la realidad cotidiana, de guardar para sí un mundo exclusivo, sustituto de la religión oficial, una religión de carácter laico» (p. 43).

Según Gullón –para el cual «el mundo literario es uno de los reductos de mayor solera del conservadurismo español» (p. 78)–, en la literatura española, ya fuera abierta o subrepticiamente, dependiendo del momento, todos aquellos que «intentaron ser realistas, descender al nivel del ciudadano de a pie, revelar sus verdaderas angustias y deseos, sufrieron persecución por la justicia» (p. 138). Hoy la represión se ha transformado en *ninguneo* organizado o silenciamiento pacífico, de manera que el escritor abiertamente realista, salvo contadas ocasiones, es rechazado por las grandes editoriales, ya que «hablar del mundo y de la vida carece hoy del caché de decirse inventor de mundos inéditos» (p. 142).

Aunque las causas ulteriores tal vez sean mucho más graves y profundas, Gullón está en lo cierto cuando denuncia –a la vez que explica– esta preferencia:

> La crítica, las editoriales, los escritores y una parte amplia de la audiencia aceptan que la obra de arte posee un no sé qué inconcreto que conecta con una antropología mítica, y que los fetiches (o sus sustitutos, las formas de la obra), cuando se los lanza encima (como cuando uno juega con la herradura de un caballo), iluminan una vía impensada. Quizás por ello la literatura se haya alejado de la gente normal, y los textos formales, para llamarlos de alguna manera, sean el equivalente de una corbata de seda cara, de un sombrero de mujer elegante, como los que lucen las aristócratas en las bodas reales. Sirven de adorno: son una forma de aportar distinción, de añadir clase al acontecimiento. Pues estos libros defendidos por su oculta verdad formal son como el sombrero de la reina, que es útil para distinguirla de sus súbditos; los bobos esperan que ella sea distinta, que tenga aires de superioridad, que lleve esos sombreros superferolíticos. Desde luego, esos tocados de cabeza no cumplen ninguna función práctica, pero sí simbólica, la de distanciar, la de diferenciar. (p. 155)

Algunas páginas después vuelve Gullón a este mismo asunto y aporta razones de mayor calado. Lo que la siguiente larga cita viene a formular, a la postre, es la oposición realismo/idealismo, que es el bastión principal a partir del cual debemos entender dónde se sitúa la obra de Wolfe, así como la estela que ésta está dejando en la literatura española:

> En resumidas cuentas, la literatura [...] se manifiesta de muchas maneras, siendo principalmente dos las que llevan luchando años entre sí. Una de ellas habla de las añoranzas, la felicidad, el deseo que busca un espacio azul y soleado, inesperado, donde reine la paz, un orden no humano, donde exista la justicia humana y el pobre, el hombre sensible, el maltratado, reciba justicia. Ese lugar azul es el paraíso en la Tierra, aunque a veces en ese cielo azul aparezcan nubes negras; de todas maneras, la luz de la aurora acaba dejándose ver. Los románticos, los modernistas, los esteticistas, los literatos, cultivaron esta literatura e hicieron de ella un gran espacio deseado. La otra manera es la de quienes han cantado el lugar del hombre en un lugar específico, ésos en vez de la sensibilidad prefieren usar otras facultades humanas («Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas», cantaría Juan Ramón Jiménez; o piénsese, por ejemplo, en el Toledo del siglo XVI, cuando un pequeño pícaro intentaba ganarse el pan y el cobijo con las artes aprendidas de un viejo ciego). Pensemos en esos obreros de la miserable mina francesa retratada por Émile Zola, o en la pobreza de la España del fin de siglo retratada por el Pío Baroja de la trilogía La lucha por la vida, o en el mundo de la juventud desorientada y de la droga, de tantos y tantos destinos fracasados, de las Historias del Kronen de José Ángel Mañas. Porque todos aquellos que viven felices visitando en cada libro que leen el trastero azul, que aguarden un poco, que quizá un día, él, ella, sus hijos, la enfermedad, la vida, en fin, los visita y dejarán de lado esas bellezas, el mundo donde nos disfrazamos, ayudados por la imaginación literaria, y hemos de vestir los harapos del miserable, de los atormentados, de aquellos a quien el destino roba cualquier esperanza. (pp. 164-65)

Afirma Gullón que a partir de 1990 surgió en España una generación de escritores, a los que él llama «neorrealistas» (no de otro sitio procede el sustantivo *neorrealismo* que da título a nuestro trabajo), que fue rechazada en bloque por la crítica: «los años noventa ofrecieron en el campo literario español un fenómeno curioso, el rechazo crítico de una generación entera de escritores, los que yo denomino neorrealistas» (p. 201). (El motivo de este rechazo

ya ha quedado sobradamente explicado a la luz de las reflexiones tanto del propio Gullón como de Beltrán.) Gullón además no desiste en señalar una y otra vez, y de todos los modos posibles, que ya que «los márgenes del mundo resultan visibles, reconocibles, y forman parte de nuestro entorno», «si la literatura juvenil o alternativa los refleja hay que adoptarlos, aceptarlos, extendiendo el campo literario» (p. 170).

> ¿Cómo es posible –se pregunta Gullón– que la ceguera de unos pocos críticos, ultras o condescendientes con el poder editorial, cerrase las puertas de la literatura a una generación entera? Resulta inconcebible. Sólo algunos valientes como Roger Wolfe, en unos libros de crítica cultural impresionantes [sus «ensayos-ficción»], les ha llamado lo que debía llamárseles, pero eso le ha hecho pagar un coste personal elevado: el permanente intento de marginar su poesía, su novela, su crítica. (p. 203)

Y algunas páginas después se responde a sí mismo: «Los burgueses, las clases medias, jamás buscan complicaciones, ni drogas, ni putas, ni muchachas necesitadas de amor, ni ladrones en una sociedad injusta. Demandan una literatura de ensueño, antirrealista, artística, que cae bien con la vida experimentada en las anodinas ciudades-dormitorio.» (p. 222)

### II.2.2. Procedencia del término

En junio de 1983, el crítico norteamericano Bill Buford tituló "Dirty Realism" el número ocho de su revista literaria inglesa *Granta*, anunciando así el nacimiento de una nueva escuela de escritores norteamericanos que, con un estilo realista, pretendían que sus obras arrojaran luz sobre el lado sombrío de la Norteamérica contemporánea. Cuando Buford usó la palabra «sucio» quería –además de llamar la atención– recalcar que se trataba de un realismo minimalista manchado por la vida, por las pequeñas cosas cotidianas, y en ningún caso pretendió referirse a elemento escatológico alguno. En palabras de Antonio Ortega, los «realistas sucios» perseguían, sencillamente, «un desvelamiento de la realidad

tal como era, sin añadidos de cualquier índole que tendieran a modificarla, ya fuera mejorándola o empeorándola»[68].

Entre los escritores allí incluidos se encontraban, entre otros, Raymond Carver (con el relato titulado "The Compartment"), que fue y sigue siendo considerado el padre y máximo representante del movimiento, Richard Ford (con "Rock Spring"), Marek Nowakowski (con "War Reports from Poland") y Jayne Anne Phillips (con "Rayme: A Memoir of the Seventies"). La etiqueta utilizada por Buford para calificar a los autores allí reunidos transcendió y fue usada por la crítica a partir de entonces como tarjeta de presentación de sus obras, así como de la de aquellos que adoptaron postulados cercanos.

Cuando, pocos años después, en 1986, *Granta* lanzó el número titulado "More Dirt", Carver ya estaba unánimemente considerado uno de los grandes escritores de relatos del siglo XX y respetado como poeta, así como el impacto de su obra en las nuevas generaciones de escritores norteamericanos era un hecho indiscutible. La obra de Carver mostró que la literatura podía asentarse en una observación rigurosa de la cotidianeidad misma, tuviera lugar donde tuviera, incluso si transcurría en los aburridos y romos escenarios de la clase media-baja norteamericana. Esta enseñanza insufló un renovado vigor al realismo en lengua inglesa y supuso algo verdaderamente novedoso en un momento en que la metaficción académica era el modo dominante de escritura tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido.

En definitiva, los «realistas sucios» fueron un grupo de escritores norteamericanos de los años ochenta que apostaron en sus obras por contenidos realistas y cotidianos, y por estilos claros y sin excesivos ornamentos, frente a lo que ellos consideraban la irrelevancia de los juegos literarios posmodernos; y si el adjetivo con el que se les conoce puede sugerir una intención pornográfica, en su caso tiene más que ver con la suciedad, pongamos por caso, de la pila de una vieja cocina, que con la obscenidad o con lo escatológico.

---

[68] Antonio Ortega, «La seductora luz de lo cercano», http://www.elcritico.es/consulta.php?id=6&inicio=0&buscar=realismo+sucio

Si atendemos a estas palabras de Eloy Fernández Porta, cae por su propio peso que «sucio» no es el mejor calificativo para este tipo de realismo:

> Publicitado desde sus inicios como una respuesta anti-intelectual y más bien populista a las tendencias experimentales que habían dominado la década anterior [...], el realismo sucio reveló las peripecias de un nuevo tipo de clase medio-baja, siempre en precario y despojada de sus valores civiles y culturales, a la vez que una geografía sentimental de familias rotas y crisis de la mediana edad, todo ello situado en los Estados Unidos de las conurbaciones y del fin del espacio social y aderezado con referencias a la cultura de los mass media y del pop que, por lo general, aparecían como decorado presentista más que como objeto de una crítica ideológica sustantiva. La influencia de esta corriente en el sistema de las letras tuvo tres consecuencias ostensibles: devolver el arte del relato breve –modalidad principal de esta tendencia– a la misma hora en que lo había puesto Hemingway cuarenta años antes; recuperar para la novela los acentos sentimentales e incluso moralistas que en la década anterior, bajo el auge de la deconstrucción, habían quedado proscritos; y –en las literaturas no norteamericanas, que empiezan a ser un género como tal– conseguir que en Alcorcón o en Bratislava se escribiera casi tan bien como en Paris, Texas.[69]

## II.2.3. La adopción del término en España

Aunque la crítica española lleve aplicando desde principios de la década de los noventa el membrete «realistas sucios» a una serie de escritores (poetas o narradores) nacidos entre 1960 y 1975, todavía nadie se ha ocupado de explicar convincentemente qué se entiende por tal en nuestra literatura. Salvo un breve estudio de Dieter Ingenschay, parte de un trabajo más genérico de Araceli Iravedra y ciertas páginas del prólogo de Eloy Fernández Porta a la recientemente publicada antología de cuentos *Golpes*, la inmensa mayoría de la crítica viene haciendo uso frecuente de ese marbete –casi siempre de pasada, en obras más genéricas o en críticas de prensa– sin señalar nunca qué entienden por él. Si atendiéramos a las

---

[69] Eloy Fernández Porta, «Golpe por golpe. El género realista ante el fin del simulacro», *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD ediciones, 2004, pp. 10-11.

menciones en prensa de tan vaga y laxa etiqueta, tal vez lográramos deducir el porqué de su elección y también de la unanimidad con que fue rápidamente aceptada para calificar primero a Wolfe y después a un rosario de autores influidos en mayor o menor medida por Wolfe. En la mayoría de estas reseñas, quienes las firmaban daban por más que suficiente, para justificar su etiquetado, colocar junto a él nombres de escritores norteamericanos como Raymond Carver o –sobre todo– Charles Bukowski (cuya obra, dicho sea de paso, ha sido tan mal comprendida en España como la del propio Wolfe[70]); les parecía a estos críticos, y en algunos casos les sigue pareciendo, que decir Bukowski o Henry Miller –o cualquier otro nombre de autor norteamericano con una mínima aura de crudeza– lo dejaba todo clarísimo, cuando resulta que ninguno de esos escritores fue un «realista sucio», entre otras cosas porque empezaron a publicar mucho antes de que el marbete fuera inventado.

---

[70] A este respecto, Luis Antonio de Villena ha escrito hace poco las siguientes acertadísimas apreciaciones («Poemas de la última noche de la Tierra», *El Mundo*, suplemento «El Cultural», 24-06-2004, http://www.elcultural.es/Historico_imprimir.asp?c=9835):

«Si lo que sigue puede llamarse mala suerte (no lo sé) Charles Bukowski (1920-1994) la tuvo respecto a sus primeras traducciones españolas. Era en los años setenta y a Bukowski se le presentó como un autor sucio, atrevido, pornógrafo y solamente narrador: la poesía llegaría más tarde. [...]

»Los críticos crearon para Bukowski la expresión *realismo sucio*, que luego aplicaron (mal) a poetas y narradores como Raymond Carver, y aún después a españoles como Mañas o Roger Wolfe, influido por Bukowski en poesía. [...] El que se enfrente a la poesía de Bukowski [...] habrá de tener en cuenta que quizás más del noventa por ciento de sus poemas (algunos breves pueden ser más líricos) son narrativos. Es más, cuentan una historia, incluso una anécdota, pero no son un relato. Son poemas. El diálogo, la elipsis, la iluminación de palabras casi aisladas en la página, componen una estructura retórica indefectiblemente poética. Coloquial, áspera, tierna, desesperada o bruta, la poesía de Bukowski (nihilista y vitalista, incluso al envejecer) posee una inmensa fuerza, una nítida pegada que certificando su sensación de biografía y verosimilitud contribuye a que esa fuerza parezca más honda.»

Así, cuando en España, a principios de los años noventa, empieza a oírse la fórmula «realismo sucio», casi siempre es asociada a Bukowski y a la idea sesgada –no había traducciones de su poesía– y reprobatoria que entonces se tenía –y que en ciertos sectores todavía se tiene– de su obra. Pero aunque en España se le haya considerado y en parte aún se le considere el padre del *dirty realism* norteamericano, lo cierto es, como ya hemos dicho, que Bukowski no perteneció a dicho movimiento. Pero este malentendido no sólo ha afectado a la crítica española: tal y como ha afirmado Dieter Ingenschay, «en la recepción internacional actual se vinculan estos principios de escritura [los del «realismo sucio»] más bien con un Charles Bukowski»[71].

Hagamos, pues, un repaso de las primeras menciones en prensa que califican a Wolfe de «realista sucio». Curiosamente, antes de que se le aplicara ese membrete por primera vez, Wolfe –tal vez previendo lo que se le iba a venir encima– ya había empezado a rechazarlo, así como a descalificarlo. Fue en una temprana entrevista concedida a principios de 1992 con motivo de la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos*, antes incluso de haber recibido la primera reseña. Ante la pregunta «¿Le gusta que le califiquen en la línea del *dirty realism*?», Wolfe responde: «[...] El *dirty realism* es una cosa que no existe, como todo lo que se inventan los críticos»[72].

Un mes después llegaría la primera reseña del poemario, de manos de José Luis García Martín[73]. Aunque García Martín todavía no utiliza la expresión «realismo sucio», sí menciona entre los «maestros» de Wolfe a «Charles Bukowsky [sic]». Es más que probable que este crítico aún no hubiera leído la poesía de este autor; no sólo porque en España todavía no hubiera traducciones de ella, sino porque salvo la mención del nombre de Bukowski en la contraportada del poemario –en la que se señala que Wolfe había traducido poemas suyos– lo cierto es que, a excepción de algunas similitudes como el uso del argot o la presencia del alcohol, en este

---

[71] Dieter Ingenschay, «El *realismo sucio* o la poesía de los márgenes», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 47.

[72] Entrevista de Jaime Priede, «Roger Wolfe: "En este país hay demasiados escritores"», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

[73] José Luis García Martín, «Al carajo con la literatura», en *La Nueva España*, 14-II-1992, p. 43.

libro de Wolfe –que, como veremos en el capítulo dedicado a esta obra, por entonces sólo había leído a fondo la prosa del norteamericano– es difícil encontrar otros parecidos formales con la poesía de aquél. En cambio sí hay una influencia clara, y declarada, de autores como Williams Carlos Williams o Blaise Cendrars, pero parece que García Martín tampoco conocía la poesía de estos otros escritores.

El primer crítico que se refiere al «realismo sucio» al hablar de la poesía de Wolfe es Miguel García-Posada –y, como veremos, lo ha seguido haciendo hasta hoy mismo[74] cada vez que ha escrito sobre su obra–, a mediados de 1992. En aquella primera mención, García-Posada todavía no resulta demasiado tajante: «La boga del *dirty realism* norteamericano llegará también aquí. De hecho, estos poemas de Roger Wolfe me han recordado a veces los de Raymond Carver.»[75]

A partir de la primavera del siguiente año, y hasta el final del mismo, se sucederán numerosas reseñas primero de *Días perdidos en los transportes públicos* y acto seguido de *Hablando de pintura con un ciego*, en las que, después de los titubeos iniciales, los reseñistas –hay algunas excepciones– parecían haber llegado, animados unos por otros, a un consenso final: «¿Wolfe? Despachado: "realismo sucio", Carver, Bukowski.» Habían encontrado un marbete *adecuado* para el nuevo inquilino, un etiquetado rápido con el que salir del paso sin mayores complicaciones, y con el que catalogar y clasificar lo que no terminaban de explicarse del todo a sí mismos y lo que, en ocasiones, desestimaban y atacaban. Aunque al menos la mitad de las reseñas a estos dos libros fueron positivas, cuando no fue así les resultó fácil a los detractores hacer uso insultante del rótulo «realismo sucio» tirando de la madeja de su adjetivo y, a veces, aderezándolo con algún exabrupto contenido en los propios libros, claramente sacado de contexto.

---

[74] García-Posada titula «El realismo sucio, canonizado» (*ABC*, suplemento «Blanco y Negro Cultural», 11-IX-2004, p. 14) su reciente reseña de nuestra edición crítica de *Días perdidos en los transportes públicos* y *Hablando de pintura con un ciego*.

[75] Miguel García-Posada, «El realismo, de nuevo», *El País*, suplemento «Babelia», 20-VI-1992, p. 12.

He aquí una serie de citas de estas reseñas, favorables o no, pero siempre con alguno de los elementos mencionados («realismo sucio», Carver, Bukowski) presentes. Van en orden cronológico. Rafael Conte: «Roger Wolfe es una especie de francotirador aislado que opta por un minimalismo "a la norteamericana" (piénsese en Raymond Carver como poeta)» [76]; Luis Antonio de Villena: «Entre la tradición del feísmo y Raymond Carver»[77]; José Luis Piquero: «Con la excusa del despojamiento, la máscara de un malditismo trasnochado y el magisterio del dudoso Bukowsky [sic], la poesía de Roger Wolfe se llenó de camisetas sudadas, tazas de water, vómitos y demás excelencias de un realismo sucio que terminaba siendo más sucio que realista»[78], Luis Antonio de Villena, otra vez: «coincide, digamos, con Bukowski –que también ha escrito poemas– o con Raymond Carver»[79]; Miguel García-Posada, también por segunda vez: «en la estela de la poesía de Carver, el maestro del *realismo sucio*»[80]; Víctor García de la Concha, que aunque señala que «Wolfe rechaza toda adscripción», no titubea en dejar bien claro que «su poética [...] comienza por abrir los ojos –no engañarse: desde los libros de Carver, Bukowski, etc.– a la vida real, y los oídos al habla de la calle»[81]; Ernesto Salanova: «Bukowski, Carver»[82]; y Nelson

---

76 Rafael Conte, «Días perdidos...», *ABC*, suplemento «ABC literario», 7-V-1993.

77 Luis Antonio de Villena, «Timón de navegar poemas», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 28-V-1993, p. 13.

78 José Luis Piquero, «Hablando de poesía con Roger Wolfe», *Fin de Siglo*, mayo/junio 1993, p. 32.

79 Luis Antonio de Villena, «Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-VI-1993, p. 10.

80 Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: la confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

81 Víctor García de la Concha, «Hablando de pintura con un ciego», *ABC*, suplemento «ABC literario», 9-VII-1993, p. 8.

82 Ernesto Salanova, «*Hablando de pintura con un ciego*, de Roger Wolfe», *El Comercio*, suplemento «Literatura y Arte», 26-VII-1993, p. 47.

Marra, hablando ya de *Quién no necesita algo en que apoyarse*, su primer libro de cuentos: «Bukowski y Raymond Carver»[83].

Las menciones seguirían a lo largo de los siguientes años, hasta hoy mismo, pero creemos que esta muestra es más que suficiente para ilustrar que, después de semejante insistencia, en menos de medio año quedó visto para sentencia que Wolfe ya jamás podría desvincularse de esas palabras y nombres: Carver, Bukowski, «realismo sucio». Y no es que Wolfe renegara de esos autores –aunque sí rechazó y sigue rechazando abiertamente la etiqueta «realismo sucio»–; muy al contrario los cita a menudo y ha reconocido más de una vez su admiración por ellos[84]. Pero también ha hablado en los mismos términos de otros muchos escritores, cuya influencia es tan visible o más que la de aquellos, y en cambio la crítica se ha empeñado en reducirle –y toda reducción es una simplificación– a ese par de nombres y a la desafortunada y prestada etiqueta del «realismo sucio», que, además de tener ya de por sí unas

---

[83] Nelson Marra, «La belleza de la irreverencia», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 23-X-1993, p. 9.

[84] «[Roger Wolfe] todo él entero, como escritor, viene de fuera, de una tradición que en España tiene pocos nombres (me parece que ninguno) y que arranca inequívocamente de Charles Bukowski, y ni lo niega ni lo esconde. Al contrario, lo exhibe como desafío de genuinidad auténtica y lealtad, y también, menos voluntariamente, como escudo contra tontos y precipitados.» Jordi Gracia, «Prosa bruta, lírica y expansiva», *El Periódico*, 6-XII-2002, p. 23.

Preguntado sobre el influjo de Bukowski, afirma Wolfe (entrevista de Mariano García, «La vida es dura para todos, pero terriblemente bella», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/Espectáculos», 15-VII-2000): «reconozco que su obra me ha influido mucho. Pero la verdad es que no tenemos mucho que ver. El escritor norteamericano es la sencillez absoluta, es casi como un artista oriental que trabaja a finas pinceladas. Su mundo es mucho más sencillo que el mío, y a él el ritmo parece no importarle.»

Y en una entrevista de Santiago Martínez («El vértigo de lo cotidiano. Roger Wolfe», *Ajoblanco*, diciembre de 1994, p. 63), a la pregunta «¿Cuáles son las deudas [...] con la poesía de Raymond Carver?» responde Wolfe: «[...] la virtud de condensar las cosas de manera muy efectiva y convertir los aspectos más anodinos de la vida cotidiana en cosas angustiosas. [...] Es el vértigo de lo cotidiano.»

connotaciones peyorativas, jamás ha sido explicada en su aplicación a la literatura española con un mínimo de rigor y de extensión. Esta desgraciada situación –que se repite, frecuentemente y con variantes, cada vez que la crítica tiene que encajar la obra de un autor que empieza[85], aunque no siempre con tanta insistencia o, en algunos casos, con tanta saña– ha propiciado la lectura sesgada no sólo de estos primeros libros de Wolfe sino de toda su producción posterior.

En aquellos momentos fueron pocos los que parecieron percatarse de todo esto. Por ejemplo, Salustiano Martín señaló en una reseña de *Arde Babilonia*, aparecida todavía en el fragor de la contienda, que «es práctica habitual en la crítica literaria identificar los textos con conceptos acuñados previamente. Operan los prejuicios y no se iluminan los textos. ¿De qué sirve decir que la poesía de Wolfe es realista o social o coloquial o existencial? "Realismo" o "social" o "coloquial" o "existencial" son palabras-comodín bajo las cuales se puede encerrar casi cualquier cosa.»[86] El propio Wolfe intentó inútilmente en entrevistas resistirse a esta simplificación, de la que siempre ha sido plenamente consciente:

> Tengo la sensación de que aunque yo mañana publicara el puto *Ulises* revisado, seguirían con la murga del «realismo sucio» y de mi «renovación de la poesía española de los 90 con la introducción de temas y registros avulgarados y etc. etc. y bla bla bla». Lo cual en cierto modo –a pesar del inevitable malentendido y de que en realidad no se acaban de enterar– está muy bien. Pero tienen que aprender que uno sigue escribiendo, y viviendo, y madurando y avanzando como escritor, y dejando cosas atrás, y entrando en áreas nuevas. En el *Nostradamus* y en *Motores* se advierte ya claramente mi proceso de migración. Y en *El Arte*. Pero no. Eso es demasiado complicado. Dale que te pego con la etiquetita de los huevos. Claro, es mucho más cómodo. Y se evitan tener que seguirle la pista a uno. Prefieren dejarlo visto para sentencia y enterrado. Aunque sea, en su caso, con elogios. Una forma como otra cualquiera de neutralizar a un autor, y

---

[85] Germán Gullón (*op. cit.*, p. 51) ha señalado este problema, aunque refiriéndose al fenómeno en general: «Lo malo en el arte y en la vida es cuando alguien quiere hacer de entomólogo y pincharnos en una casilla, y rehusamos la etiqueta: que no es así, que también cabemos dentro de otra casilla.»

[86] Salustiano Martín, «*Arde Babilonia*: exabruptos de desesperanza», *Reseña*, diciembre de 1995, p. 35.

sacarlo de la circulación, y disecarlo vivo para que ya no dé más la guerra, por mucho que pueda seguir escribiendo. Es desesperante, pero no se puede hacer nada, salvo seguir en la brecha. E intentar no leer nada que escriban sobre uno y simplemente no hacer caso.[87]

Puestos a buscar etiquetas, Wolfe mismo ha propuesto varias para su propia obra: en la primera mitad de la década de los noventa, hablaba de «hiperrealismo»[88]; más adelante ha preferido hablar de «realismo expresionista»[89] y de «escritura intrahistórica»[90].

Pero conviene no olvidar –añade Wolfe– que en buena parte de mi poesía hay también considerables dosis de «ensimismamiento», de introspección contemplativa. De hecho puede que mis mejores poemas sean precisamente ésos: los más «contemplativos»; pero son los textos en los que menos se han fijado los críticos. En realidad, en mí hay muchas «miradas», muchas voces y muchos cambios de registro.[91]

Aurora Luque y Emilio Carrasco[92] han hablado de «realismo urbano»; Luis Antonio de Villena, refiriéndose a *Mensajes en*

---

87 Roger Wolfe, Carta inédita, 25-IV-2003.

88 «Escribo lo que veo, lo que ocurre, como si fuera un hiperrealista» (entrevista de Paché Merayo, «La poesía debe descubrir cosas, pero no con grandes palabras, sino con las que están gastadas por el uso», *El Comercio*, 13-IV-1993, p. 28); «soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay» (entrevista de Mariano Antuña, «Soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI–1993, p. 36).

89 «Yo preferiría hablar, si es que hay que hablar de algo, de "realismo expresionista"». Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, n.º4, otoño de 2002, p. 34.

90 «El concepto unamuniano de "intrahistoria" es clave. Más que realismo cotidiano, más que minimalismo, más que cualquier otra cosa que se le pueda querer llamar, mi escritura aspira a ser *intrahistórica*.» (OG: 76)

91 Entrevista de Karmelo C. Iribarren, *op. cit.*, pp. 34-35.

92 Aurora Luque y Emilio Carrasco, «Notas a Roger Wolfe», *El invento (Antología poética)*, Málaga, Miguel Gómez, 2001, p. 7.

*botellas rotas*, de «realismo alucinado»[93]; y Mayte Serra, refiriéndose a sus novelas, de «futurismo sucio»[94].

II.2.4. Un concepto mal entendido

Ricardo Virtanen[95] ha señalado que «el concepto "realismo sucio", utilizado en primeras calificaciones por Miguel García-Posada y asumido [sic] por el propio Wolfe, sin embargo no ha sido del todo entendido por la crítica literaria. El término procede de una revista inglesa (*Granta*) en la cual, en los años ochenta, se presenta a algunos escritores norteamericanos como Raymond Carver, Richard Ford o Tobias Woolf. El marbete *dirty realism* implicaba "manchado por la vida", proponiendo una escritura de sesgo minimalista. En España, sin embargo, se ha referido más en su sentido escatológico que vivencial o cotidianista, qué duda cabe, en un sentido peyorativo como da a entender García Martín en su artículo escrito en torno a la poesía de Wolfe: "Extremos a que ha llegado la poesía española" (*La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 192-195).» Lo que aquí dice Virtanen es exacto y casi lo mismo que Wolfe ha afirmado en más de una entrevista, con una importante diferencia: Wolfe jamás ha aceptado o «asumido» ese marbete[96], lo cual no significa –como

---

93 Luis Antonio de Villena, «Incendios cotidianos, aire sombrío», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 22-III-1997. p. 13.

94 Mayte Serra, «Fuera del tiempo y de la vida», *Lateral,* julio/agosto 2001, p. 22.

95 Ricardo Virtanen, *Hitos y señas (1966-1996) Antología crítica de poesía en castellano (27 propuestas para principios de siglo)*, Madrid, Laberinto, 2001, p 171.

96 Entrevista de Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53:

«–El realismo sucio, al que nunca te quisiste subir, quiere apropiarse de tu nombre.

»–Ese término se lo sacó de la manga la revista *Granta* a mediados de los 80: llamó así a un número dedicado a Carver, Ford... y otros autores que hablaban de las pequeñas alegrías y miserias de la vida cotidiana de la gente corriente. El matrimonio que discute, el niño que sufre un accidente el día de su cumpleaños... Problemas reales explicados con

ya hemos dicho– que haya negado la influencia tanto de Bukowski como de Carver en su poesía y en sus relatos (no así en sus novelas y en sus «ensayos-ficción»):

–¿Se siente vinculado a la etiqueta del realismo sucio?

–Es un término que nunca he manejado. Me han colocado la etiqueta de escritor vinculado al realismo sucio, pero no me parece que tenga mucho sentido. A mi modo de ver se ha aplicado la etiqueta del realismo sucio de una forma errónea en España. Cuando surgió esa etiqueta, los propios autores a los que pretendía catalogar tampoco la aceptaban demasiado. Fue un término que surgió en los años ochenta en una revista inglesa para describir la obra de una serie de autores norteamericanos, entre los que estaban Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Woolf y narradores que hacían una especie de realismo cotidiano. Lo de sucio sería porque se trataba de un realismo manchado por la vida, pero no pretendía ser una cosa escatológica, sino historias de todos los días sobre problemas domésticos y cotidianos.

–¿Y cómo se aplicó esa etiqueta en el panorama literario español?

–En España se aplicó esa etiqueta de otra manera e intentaron darle una lectura escatológica o de realismo sucio y empezaron a aplicarla a cosas como la novela negra y a cualquier cosa que fuera más o menos sucia, literalmente sucia, pero sin ningún criterio, por eso nunca he aceptado esa clasificación.

–Sin embargo sí tiene usted muchas influencias de Raymond Carver y de Charles Bukowski, considerados en España como escritores de esa tendencia.

–Sí, pero Carver y Bukowski son autores de dos generaciones completamente diferentes. Bukowski nació en 1920 y viene de un realismo

---

una gran sencillez, sin pirotecnia. Cuando llegó a España se malinterpretó y se usó para una literatura realmente sucia: mierda, vómitos, tiros y no sé qué hostias más. El rótulo tuvo mucho éxito y a mí me lo han sellado en el culo, pero rechazo esa etiqueta.

»–Pero ciertas similitudes sí que tienes, ¿no?

»–Tengo puntos en común con esa gente, con Bukowski y con la novela negra. He introducido vulgarismos, frases coloquiales y tacos en mi obra, pero de una forma dosificada y estructurada. Hay mucha gente por ahí que piensa que hay que empezar un poema diciendo "me cago en Dios y en la Virgen", y no es eso. Mi poesía resulta ofensiva por la actitud radical que tomo, no por el uso de tacos.»

clásico, de Hemingway, y hace un realismo diferente al de Carver. En España metieron a un montón de gente en el mismo saco.[97]

Tuvo que pasar más de una década desde que se introdujera –ya hemos visto que a costa de Wolfe y de su obra– el desafortunado marbete en España, para que Miryam Roche[98], en 2001, señalara que la figura de Wolfe había sido «reducida abusivamente a la etiqueta del realismo sucio heredado de Bukowski» (aunque al mismo tiempo con esas palabras Roche continuara asociando, erróneamente, la etiqueta «realismo sucio» con Bukowski, y a la vez reduciéndolo así, igual de «abusivamente», a él). Ese mismo año también hubo quien, como Manuel Rico[99], por fin puso en tela de juicio la tan repetida clarísima ascendencia carveriana de la poesía de Wolfe. No es que Rico niegue la influencia de Carver en la obra de Wolfe, lo cual sería excesivo, sino que, a diferencia de lo que venía siendo habitual, en lugar de caer en el tópico de señalar sin más tal influencia, se preocupa por apuntar ciertas diferencias.

> «Todos los poemas son actos de amor, y de fe». Así respondía Raymond Carver –escribe Rico– a una pregunta sobre el sentido de su poesía. Roger Wolfe ha sido, desde su iniciático [en realidad se trata de su segundo poemario] Días perdidos en los transportes públicos (1992), un escritor no ajeno a la influencia del norteamericano. Es, pues, inevitable aludir al realismo sucio en la poesía de Wolfe. Como lo es preguntarse si la definición de Carver es aplicable al enfoque con que el poeta hispano-británico afronta la creación poética.

Ha sido Eloy Fernández Porta quien, recientemente, ha intentado con mayor ahínco una explicación de algunos de los motivos de la rápida y exitosa introducción del rótulo «realismo sucio» en la literatura española última y también de las diferencias entre el modelo norteamericano y su versión vernácula. El primer

---

97 Entrevista de José Luis Tapia, «Vivimos en una sociedad de secretos a voces», *Ideal*, 5-IV-2001, p. 50.

98 Miryam Roche, «Nulla dies sine linea», *Quimera*, n° 217, junio de 2002 pp. 79.

99 Manuel Rico, «Al borde del nihilismo», *El País*, suplemento «Babelia». 27-X-2001, p. 11.

motivo para que penetrara en España habría sido su «aura de desolación y desgracia» con sabor norteamericano:

En términos de sociología literaria, la aceptación entusiasta de que gozó esta tendencia en España puede explicarse de la siguiente manera: el dirty realism fue aceptado en virtud de su aura –el aura de desolación y desgracia esencial con marca registrada en Norteamérica– y de su limpieza, esto es, su indiscutible elegancia formal, su estilo doliente y escueto, su caballerosa manera de retratar la conflictividad suburbana, describiendo frecuentes circunloquios respeto de los temas del sexo, la violencia y la abyección. Simulacro de verismo, por tanto; simulacro de suciedad. Si se compara este registro con la tradición realista española y con algunos de sus extremos –el extremo esperpéntico, el extremo carpetovetónico–, el realismo sucio se nos aparece como un objeto de una limpieza acrisolada y, a despecho de sus testimonios sobre la pesadilla del sueño americano, o quizá precisamente gracias a ellos, resulta presentable, llevadero y cool. Leído desde nuestro país, y de paso en el contexto de los debates estéticos que nos tocan más de cerca, el realismo sucio vendría a ocupar un confortable punto intermedio entre las dos orillas de nuestra estética: la castiza y la cosmopolita, o, si se prefiere, el bando de los garbanceros –que encontraron al fin un tipo de literatura norteamericana apta para castizos– y el de los angloaburridos –que por una vez pudieron leer historias de pobres sin que se les cayeran los anillos.[100]

Otro motivo, tal vez de mayor peso, sería «su peculiar visión de la esfera social» y el uso que de él ha hecho el *establishment*:

Si pasamos de la sociología literaria a la sociología de veras podemos aventurar que la razón del éxito de este subgénero es, precisamente, su peculiar visión de la esfera social. Si lo comparamos con la tradición norteamericana de novela de denuncia, el realismo sucio resulta menos panfletario; comparado con el realismo español, se nos antoja más «analítico», más compasivo o menos cruel en el bosquejo de los personajes [...] En este ámbito lo que distingue al realismo sucio de otras versiones aledañas del género es lo que se ha denominado la psicologización de los problemas sociales, esto es, la relativización de los asuntos económicos, jerárquicos y de clase a favor de la descripción de síntomas, incapacidades emocionales y rupturas sentimentales que funcionan como tenues metáforas

[100] Eloy Fernández Porta, «Golpe por golpe. El género realista ante el fin del simulacro», *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD, 2004, p. 11.

de un problema más extenso. [...] Más allá de sus méritos estéticos [...], la recepción del dirty realism lo configuró como un exitoso y rentable simulacro de realidad dirigido a una clase media fantasmal que ya sólo puede aceptar una versión estetizada de las tensiones y desigualdades contemporáneas, y que necesita de una literatura que, aun aparentando ser el testimonio jevi de la calle puta, sirva de corolario a las políticas conservadoras.[101]

A continuación Fernández Porta habla del uso indiscriminado que del marbete hicieron la crítica y las editoriales, que paradójicamente aceptaron a Carver y a otros norteamericanos –tal vez por esa aura ya mencionada– a la vez que rechazaban a los escritores españoles que tuvieran algo que ver con ellos:

A lo largo de los años noventa el término realismo sucio se aplicó con mayor o menor convicción a varias formas artísticas de nuestro país: por orden de importancia y de elaboración teórica del término, a la poesía, al relato y a la novela. Entre los poetas Carver se convirtió en el único autor al que respetaban tanto los seguidores de la poesía de la diferencia como los de la experiencia, pero la consideración para con su obra fue de la mano de un menosprecio formalista y pureta contra los poetas españoles que en aquel momento –ocasionalmente y de manera equívoca [...]– asumieron ese membrete. Otro tanto sucedía en el terreno del relato breve, donde se concedió el rango de exquisito autor de culto a un escritor tan, ejem, «bienintencionado» como Denis Johnson mientras la obra de un autor de la categoría de Roger Wolfe quedaba con frecuencia desatendida.[102]

A este respecto resulta sumamente clarificador observar que Anagrama, aunque es la editorial que más ha publicado a los «realistas sucios» propiamente dichos (es decir, a norteamericanos como Carver o Richard Ford) y a otros autores extranjeros con estéticas más o menos próximas (a los también norteamericanos Bukowski, Sam Shepard y Paul Auster, al cubano Pedro Juan Gutiérrez, al galés Irvine Welsh o al francés Michel Houellebecq), en

[101] *Ibíd.*, p. 12.
[102] *Ibíd.*, p. 13.

cambio ha rechazado sistemáticamente a escritores españoles con obras emparentadas con las de ellos[103].

Sea como sea, señala Fernández Porta, «[...] el nuevo tipo de realismo que empezó a fraguarse en España a principios de los noventa [...] no se propuso como un equivalente local del *dirty realism* ni debe ser leído como tal, y eso a pesar de que algunos de sus autores asumieran ocasionalmente el término»[104]. Para Fernández Porta, en España no hay ni ha habido «realismo sucio» –que al fin y al cabo «fue una práctica *respetablemente literaria*, elaborada a partir de un sentido convencional y moderado del estilo»[105]–, sino una nueva tendencia realista que lo ha tenido como referente pero desarrollando unas características propias –en general más radicales[106]– que no encontramos en él. El «sucismo» español es más agresivo, más involuntariamente político y más procaz que el norteamericano; es decir, más tremendista, más incisivo en lo social y más existencialista[107].

---

[103] El propio Wolfe, hablando del éxito de los libros de Pedro Juan Gutiérrez en España –en concreto de *Trilogía sucia de la Habana*–, reflexiona más o menos en los mismos términos pero refiriéndose a la crítica: «Ese primer libro tuvo un sonado impacto por aquí (algo que no deja de ser irónico si consideramos que los gacetilleros nacionales elogiaron a Gutiérrez por su estilo crudo, sencillo y descarnado y su tono patentemente bukowskiano, cuando esas mismas características, en cualquier escritor del ámbito español, siempre han sido motivo de escarnio).» (QF: 148)

[104] Eloy Fernández Porta, *op. cit.*, p. 13.

[105] *Ibíd.*, p. 15.

[106] En 1999 Luis Antonio Villena («Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento *El Mundo de los Libros*, 16-I-1999) apuntó, refiriéndose a Wolfe, que aunque «sus modelos poéticos (como se ha repetido) son Carver y Bukowski; su alma, sin embargo, se parece más a la de Louis Ferdinand Céline.»

[107] «Toda mi concepción del realismo se basa en el brutal choque del individuo con el medio circundante. No estoy hablando –ni he estado hablando nunca– de hacer fotografías, pintar bodegones o recoger conversaciones con una grabadora, sino de meter los dedos del alma en el enchufe de la realidad hasta carbonizarse.» (HG: 95).

A grandes rasgos puede decirse que entre los autores que empiezan a publicar en los noventa el realismo sucio es un referente por lo que respecta a algunos modos estilísticos, a la construcción del yo narrativo autobiográfico y a la voluntad de tratar temas de extremitud, si bien el ámbito de clase que describen es muy distinto, las ideas de «suciedad» y «violencia» resultan menos esteticistas y la voluntad crítica es menos metafórica y más literal.[108]

## II.2.5. Aproximación al *neorrealismo* poético español

Por todo lo dicho hasta el momento, parece claro que, con el fin de evitar malentendidos y de que las aproximaciones teóricas resulten más justas, hace falta echar mano de otro término para referirse a la obra de Wolfe y a la estela que ha dejado en la letras españolas desde su aparición[109]. Nosotros hemos elegido la palabra «neorrealismo» porque carece de cualquier tipo de connotación reduccionista y porque su prefijo señala que no es más que la reaparición –con las diferencias que exige el nuevo momento histórico– de una estética que en realidad nunca ha dejado de existir[110].

---

[108] Eloy Fernández Porta, *op. cit.*, p. 14.

[109] «Roger Wolfe ha abierto en España (y en español) la ventana del realismo sucio extremado y de la literatura más dura» (Luis Antonio de Villena, «Roger Wolfe», *Hélice*, invierno/primavera de 1994, p. 47); «Wolfe ha traído a la literatura española las formas extremas del «realismo sucio», yendo más lejos quizá que nadie en la demostración de la apoteosis de la marginalidad, el sexo y la violencia. Él ha mostrado, quizá el primero, el otro rostro de la modernidad social española [...]» (Miguel García-Posada, «Poemas y relatos del vacío». *ABC*, suplemento «ABC Cultural». 26-I-2002, p. 15).

[110] «Es curioso que en los últimos años se haya puesto de moda lo que algunos han dado en llamar "minimalismo" (aunque en España, como es natural, se popularizó la versión prostituida del concepto, el mal definido y peor comprendido "realismo sucio"). La buena literatura siempre ha sido minimalista. Desde la Antología Palatina hasta el Romancero, desde Li Po hasta Raymond Carver, las tres reglas de oro se mantienen. Realismo, sobriedad, brevedad. El que desee entablar una discusión con dos mil setecientos años de historia que empiece cuando quiera. Yo

En lo que atañe al término elegido, somos conscientes de que puede dar pie a nuevos malentendidos, en especial a los que puedan derivarse del hecho de que cierta tendencia cinematográfica italiana de posguerra se llamara precisamente así: neorrealismo. Pero ya que toda etiqueta conlleva los peligros de las asociaciones simplificadoras, creemos que al elegir la palabra «neorrealismo» esos peligros se debilitan enormemente si los comparamos con el mal provocado por la expresión «realismo sucio». Además, si salvamos las distancias que hay entre distintas artes (cine y literatura) y distintos momentos históricos (la posguerra italiana y el fin del milenio), creemos que los postulados ulteriores de ambos neorrealismos tienen mucho en común. Para avalar esta afirmación valgan como ejemplos las declaraciones de dos de los cultivadores del neorrealismo cinematográfico italiano[111].

En un texto publicado originalmente en la revista *Cinema* en 1943, el realizador Luchino Visconti se refería al «cine antropomórfico», dando a entender su interés por contar historias de hombres vivos: «hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas». Diez años después, Roberto Rossellini, en el artículo «Dos palabras sobre el Neorrealismo» publicado en la revista *Retrospective* en abril de 1953, arremete contra aquellos que habían calificado este tipo de cine como una mera contemplación de harapos y padecimientos, y da su propia interpretación de lo que el movimiento en realidad persiguió:

> Una mayor curiosidad hacia los individuos. Una necesidad específica del hombre moderno de decir las cosas como son, de darse cuenta de la realidad de manera, diría, despiadadamente concreta [...] Una sincera necesidad, también, de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento. Un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros mismos y de no ignorar la realidad cualquiera que ésta sea.

---

seguiré adelante, haciendo las cosas como hay que hacerlas. Sólo hay una manera de hacer las cosas. Y es la única que me interesa.» (TM: 63).

[111] Todo lo que aquí decimos sobre el neorrealismo cinematográfico italiano está tomado de la obra de Daniela Arónica *El neorrealismo italiano* (Madrid, Síntesis, 2004, pp. 22-39).

Aunque más adelante hablaremos algo también de sus ramificaciones en la prosa de ficción, en este intento de enumerar los principales rasgos de lo que llamamos *neorrealismo* literario español vamos a ceñirnos a la poesía, muy en especial a la de Wolfe y en menor medida a la de algunos poetas cuya obra está indiscutiblemente influida por él (los ejemplos más claros serían Karmelo C. Iribarren y David González, a los que la crítica –las pocas veces que se ha fijado en ellos– también ha sellado en la espalda la etiqueta «realismo sucio»):

1. Desprecian el conservadurismo, el excesivo ensimismamiento y el encorsetamiento formal de la *poesía de la experiencia*; aunque en sus obras también prevalezca la experiencia sobre la imaginación.
2. Son políticamente incorrectos y opuestos a la moral establecida: no callan contenidos.
3. Generalmente proceden de estratos sociales medios y en ocasiones incluso bajos. Esto hace que su «experiencia» tenga poco que ver con la «experiencia» canónicamente aceptada en la poesía española.
4. En muchos casos no tienen formación superior y muy rara vez pertenecen al mundo universitario.
5. Rechazan cualquier tipo de canon que no sea personal. Consideran la tradición española tan sólo una más entre las distintas tradiciones y prestan especial atención a la literatura norteamericana del siglo XX.
6. Desacralizan el hecho poético y la figura del poeta.
7. No pretenden entretener al lector –aunque lo hagan– sino reflejar el mundo en el que viven.
8. Pese a sus diferencias, sus obras han acuñado un nuevo paradigma cuyos rasgos distintivos más visibles son:
   a) abandono de la métrica tradicional, de la rima y de la estrofa;
   b) rechazo del lenguaje aceptadamente lírico y exploración en la capacidad retórica del *habla*, de lo que se derivan su uso casi exclusivo y sin miramientos del lenguaje coloquial y el empleo de todo tipo de términos procedentes del ámbito cotidiano;
   c) desinterés por la elegía e interés por el presente;

d) importancia del humor en su función crítica;
e) verdadera temática urbana, sin mitologías ni idealizaciones;
f) autobiografismo aparente que combina lo individual con la circunstancia social en la que se inscribe;
g) importancia en sus poéticas de los siguientes elementos: brevedad, realismo, narratividad, inteligibilidad, emoción, fuerza y relevancia;
h) rechazo –hay excepciones– de lo conceptual y de lo abstracto.

En lo que al elemento social de estos autores se refiere, hay que señalar que es muy distinto al de los movimientos poético-políticos surgidos en España en los últimos años (Fernando Beltrán, Jorge Riechmann, el colectivo *Alicia Bajo Cero* o Antonio Orihuela). Los *neorrealistas* no se proponen en primer término incidir en la realidad social o denunciarla, sino que se preocupan únicamente de reflejarla mediante un testimonialismo sin tapujos, lo cual de por sí pone en evidencia las lacras y taras de esa realidad social. Araceli Iravedra ha dicho esto mismo con otras palabras:

> [...] se vienen dejando ver de un tiempo a esta parte algunos autores que crean una poesía resistente de cuño radicalmente político, aunque establezcan distancias notorias con las viejas realizaciones de los años cincuenta y sesenta. Y, aún con más frecuencia, emerge una poesía intempestiva e incómoda [la de los neorrealistas] que, sin contemplar la palabra como arma de combate, condensa su fuerza disolvente en la práctica de un crudo testimonialismo que se vuelve corrosivo método crítico de la realidad social.[112]

En el estudio del que la cita procede –incluido en el monográfico dedicado por la revista *Ínsula* a «Los compromisos de la poesía»–, Iravedra vuelve a referirse en varias ocasiones a estos autores, a los que, por supuesto, llama «realistas sucios». Aunque el tema central de ese estudio sea, como aclara su propio título, las

---

[112] Araceli Iravedra, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 2.

actuales «versiones del compromiso» en la poesía española (y por tanto cada vez que alude a los *neorrealistas* lo hace desde ese punto de vista), lo cierto es que algunas de sus reflexiones nos pueden servir para perfilar un poco más la obra de estos autores.

Iravedra añade a los pocos nombres ya mencionados por nosotros el de Violeta C. Rangel. En el capítulo siguiente hablaremos con más detalle de los autores con una obra propia personal que –a nuestro juicio– le deben algo o mucho al *neorrealismo* inaugurado por Wolfe; baste ahora con señalar que, en nuestra opinión, hay algo en la obra de Rangel que la deshabilita para pertenecer a este grupo: es un heterónimo de Manuel Moya. Además la poética de Rangel no es exactamente la misma que hemos intentado perfilar más arriba; tiene, por ejemplo, un indiscutible elemento folklorista y gusta de juguetear con las palabras, aunque pertenezcan al argot, elementos ambos que no se encuentran ni en Wolfe ni en Iribarren ni en González. Y el hecho de que Manuel Moya haya publicado libros enteros firmados por su heterónimo sólo puede servir como argumento cuantitativo, nunca cualitativo. El realismo de Rangel es el mismo que podemos encontrar en los poemas del también heterónimo Pau Rinkel, «cantor del lumpen», creado por Felipe Benítez Reyes en su muy premiado y muy flojo *Vidas improbables*, es decir: ninguno. Iravedra esgrime como argumento para incluir en el grupo a Rangel el hecho de que su poesía retrate la vida de los márgenes, que según ella es la materia poética específica tanto del «realismo sucio» norteamericano como de sus seguidores españoles:

> El relato de la marginalidad social es precisamente la materia poética específica de lo que ha dado en llamarse realismo sucio, y que, inspirado en modelos anglosajones como Raymond Carver o Charles Bukowski, es cultivado en España con voz propia por un grupo cada vez más nutrido de poetas, entre los que se encuentran Roger Wolfe, Karmelo Iribarren, Violeta C. Rangel o David González [...] Bajo el signo del escepticismo y una bien afincada desilusión, estos autores se aplican a retratar con imperturbable crudeza la realidad sumergida en los bajos fondos de la vida social y personal.[113]

[113] *Ibíd.*, p. 6.

Creemos haber dejado suficientemente claro en las páginas precedentes que «la materia poética específica» del «realismo sucio» norteamericano no fue la marginalidad, sino la cotidianeidad de la clase media-baja. Del mismo modo, aunque con el mayor extremismo ya señalado, los *neorrealistas* españoles no se dedican sistemática y premeditadamente a hablar de la marginalidad, sino de sus propias vidas y del lugar en el que éstas acontecen[114]. Tal vez el hecho de que David González pasara algunos años en prisión haya colaborado a esta falsa concepción; pero lo cierto es que –salvo los poemas dedicados por González a su experiencia carcelaria, sobre todo en su libro *El diablo te coma las orejas*– los *escenarios* e *historias* de los poemas de estos autores no tienen nada de marginales. O al menos no lo tienen para dos tercios de los habitantes de Occidente. Otra cosa es que casi toda la crítica y los escritores de las clases más acomodadas piensen que todo lo que no tenga que ver con sus vidas o con los temas literarios canónicamente aceptados, está al margen (lo cual reduce su visión de la realidad a un círculo estrechísimo). ¿Qué tiene de marginal, en nuestras sociedades, el alcoholismo? ¿Qué tienen de marginales las estrecheces económicas del traductor autónomo de algunos poemas de Wolfe? ¿Qué tiene de marginal el que muchos de los poemas de Iribarren los profiera un camarero? ¿Qué tiene de marginal el peón de fábrica o el diabético de ciertos poemas de González? Hay más alcohólicos, autónomos, camareros, peones de fábrica y diabéticos sólo en España que críticos y escritores en todo el planeta.

---

[114] «–En esto [escenas de sexo], y en algunos de sus personajes, ambientes y argumentos se aprecia cierto gusto por lo marginal. ¿Es algo natural o premeditadamente buscado?

»–Me interesa toda la experiencia humana. Y durante muchos años he estado flotando en el mundo crepuscular de la supuesta marginalidad. Frecuenté esos ambientes y aquello me marcó de forma indeleble. Luego envejeces o maduras y entras en otras situaciones. No ha habido voluntad deliberada de centrarme en ese mundo: escribía de ello porque era lo que estaba viviendo. Uno siempre escribe sobre sí mismo y sobre lo que conoce. Y a mí lo que me interesa es la triste, terrible y maravillosa condición humana.» (Entrevista de Mariano García, «La vida es dura para todos, pero terriblemente bella», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/Espectáculos», 15-VII-2000).

En el estudio de Iravedra las demás alusiones a estos autores siguen en la misma línea. Está en lo cierto cuando habla del desencanto de los sujetos poéticos que pueblan las obras de los *neorrealistas*, pero ella misma nubla cualquier acierto mediante la machacona repetición de la palabra «marginalidad»:

> El protagonista de estos poemas [...] se configura como una sujeto urbano problemático, escéptico y desencantado, que habita en los dominios de la marginalidad y en el borde del nihilismo, que no aspira sino al ejercicio de la supervivencia, y se emplea en la tarea con un impulso tan desganado como radicalmente individualista: un antihéroe con la dosis suficiente de desengaño para haber aparcado cualquier gesto activo de rebeldía y cualquier esperanza en la transformación.[115]

Mucho más atinadas nos parecen las palabras que dedica al estilo de estos autores, aunque sólo preste atención a lo escabroso y aunque la rotundidad de los adjetivos y sustantivos que utiliza no haga entera justicia a otros tonos menos broncos de muchos poemas de Wolfe y de Iribarren.

> La poética del realismo sucio, fundada en el lenguaje de la provocación, pone sus bases en la concepción del poema como una narración directa, descarnada, de episodios de la desolación, sin escatimar en el intento toda la crudeza, todo el tremendismo o la dosis de esperpento necesarios para provocar la desestabilización de los cimientos del lector. En consonancia con el universo narrado, el estilo será deliberadamente prosaico, desaliñado y bronco, desnudo de adjetivos y metáforas en las [sic] antípodas del esteticismo, y –porque la vida también lo es– radicalmente antipoética.[116]

En el mismo monográfico, Dieter Ingenschay[117] ha ensayado una aproximación más detallada al fenómeno de los poetas *neorrealistas*, a los cuales él también llama «realistas sucios». Su trabajo continúa, ordena y fortalece las diversas y vagas ideas que se manejaban hasta entonces al referirse a estos autores. No aporta ideas

---

[115] Araceli Iravedra, *op. cit.*, p. 6.

[116] *Ibíd.*

[117] Dieter Ingenschay, «*El realismo sucio* o la poesía de los márgenes», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, pp. 46-48.

distintas a las que la crítica anterior había ido exponiendo de un modo disperso aquí y allá, pero en cambio sí lleva a cabo una compilación casi completa de esas ideas. Hagamos, pues, un repaso de este trabajo, ya que no sólo es el primero sino también hasta ahora el único que se ocupa con exclusividad, cierto rigor y extensión del tema, es decir: qué se entiende por «realismo sucio» en la poesía española actual y quiénes son sus principales componentes.

En primer lugar afirma Ingenschay que Wolfe es el más destacado representante de esta «línea poética», que «no constituye ninguna escuela» y que «se aparta de las grandes corrientes de la poesía hispana».

Es «en la temática de la metrópolis [donde] emergen los rasgos típicos de los realistas sucios». Esto no es nada nuevo: la ciudad aparece ya en la poesía de Baudelaire o en *Poeta en Nueva York* de García Lorca, indica el propio Ingenschay, así como en cierto Dámaso Alonso, en algunos de los componentes de la *generación del 50*, en los *novísimos*, en los poetas de *la experiencia*; lo que diferencia a los *neorrealistas* en su tratamiento de los materiales urbanos es «una perspectiva neutral y objetiva» que retrata las ciudades en su totalidad y sin reparos. «Mientras los versos de Lorca –aclara Ingenshay– adoptan el tono elegíaco de la subjetividad lírica y la consternación, nuestros autores asumen una perspectiva neutral y objetiva.» Esto mismo puede decirse con estas otras palabras: los *neorrealistas* hablan de lo inhumano de la gran ciudad *desde dentro*, es decir, en su condición de miembros de ella, y nunca como señoritos de vacaciones.

«Para los realistas sucios el texto ha dejado de ser una expresión de subjetividad, incluso cuando sea estrictamente autobiográfico». Es decir, a pesar del aspecto arbitrario y personal de esta poesía, de su confesionalidad permanente, lo que termina reflejando no es la vida del poeta –aunque también– sino la vida de cualquier habitante de una ciudad. El siguiente texto de Wolfe avala plenamente las palabras de Ingenschay:

> Las situaciones que presento en mis poemas abarcan, o intentan abarcar, el más amplio registro de emociones humanas. El «yo» de esos poemas aspira a ser intercambiable con el del lector. Lo que yo mismo sienta en esos textos se convierte, de hecho, en algo irrelevante; es el registro de emociones posibles lo que importa. (HG: 49)

Volvamos a Ingenschay: «A los realistas sucios les fascina el papel de iconoclastas, de *enfants terribles*, y la lectura de los autores establecidos del canon nacional o internacional les resulta superflua». No es cierto que los *neorrealistas* adopten el papel de iconoclastas, sino que la crítica, alarmada por su «rudeza» y sus verdades peligrosas, les aplica ese nombre con el fin de neutralizarlos. Y no es cierto que consideren superfluos a todos los clásicos del canon nacional e internacional –como demuestra, por ejemplo, la devoción declarada de Wolfe por Manrique, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Dostoyevski, Tolstói, Rubén Darío, Neruda, Baroja, Hemingway y un largo etcétera–, sino que rechazan la propia idea de canon preestablecido y prefieren crear el suyo propio[118].

También reflexiona Ingenschay sobre el propio término «realismo sucio», que como ya hemos dicho él mismo utiliza sin ningún reparo:

> El obligado empleo del lenguaje corriente y vulgar es una de las causas por las que el realismo poético de nuestros autores ha recibido el epíteto de «sucio», a pesar de no haber sido nunca definido o aplicado a su propia obra por ninguno de los poetas en cuestión. No obstante, el marbete realismo sucio, que supuestamente determina la obra del grupo, está en boga.

---

[118] «Los clásicos están bien pero siempre he pensado que unas cuantas lecturas clave, pero bien escogidas y asimiladas, son suficientes para dar a luz un genio si hay madera. Quiero decir que desde hace años me guío por ese método, el olfato, el instinto, y sólo leo lo que me llama y lo que me sale de punta polla y cuando un libro no me entra –sea el *Ulises* o *La Araucana* o lo que coño quiera–, sale volando por ventana metafórica más cercana antes de la página 15, y eso si tiene suerte. Siempre me he guiado por ese sistema. A mí me funciona; lo único es que no creo que valiera para «tertuliano informado»; aunque esa gente en cualquier caso es más falsa que un duro de 6 pelas; fusilan más Bompianis que otra cosa. Igual que los críticos. Y ahora ya pueden tirar de enciclopedia en CD-Rom así que no te digo nada. Siempre he preferido decir «No sé» que llenarme la boca de mierda, Yo me enorgullezco de lo que he leído; pero también de mis lagunas. En mis lagunas entierro a todos mis enemigos; los muertos y los vivos también.» (Roger Wolfe, Carta inédita, 7-VI-1996).

Afirma Ingenschay que el «realismo sucio», en el contexto de la poesía española de las últimas décadas, supone «un contraproyecto a un "realismo social", como una escritura que no articula ninguna condena contra las injusticias sociales, que no implica ninguna llamada a las transformaciones; más bien, esta lírica asume como programa llevar toda la fealdad de lo cotidiano a su discurso lírico.» Está en lo cierto Ingenschay cuando afirma que los *neorrealistas* no hacen ninguna llamada a las transformaciones sociales, aunque –como ya hemos dicho– el crudo y veraz testimonio de sus obras expresa abiertamente el rechazo que sienten por la sociedad en la que viven, y eso, de algún modo, ya es una denuncia[119]. Yerra, en cambio, Ingenschay cuando afirma que este tipo de poesía pretende sistemáticamente «llevar toda la fealdad de lo cotidiano a su discurso». Lo que ocurre, sencillamente, es que los *neorrealistas* no callan contenidos e integran sin estridencias a su poesía todos –sin excepciones– los elementos de su cotidianeidad: no elementos premeditadamente «sucios» (¿qué tienen de sucios un bar, el odio, el alcohol, el sexo, las palabras nuestras de cada día, las estrecheces económicas, el tráfico, la incomunicación o el rock?), sino sencillamente elementos infrecuentes en los discursos poéticos más tradicionales. En realidad lo que ocurre es lo siguiente: no es que los *neorrealistas* sólo vean lo «sucio» (ven eso y también lo demás), sino que gran parte de la crítica y de los poetas creen que en poesía sólo debe hablarse de lo canónicamente tenido por «limpio». No otra cosa viene a decir el propio Ingeschay cuando afirma que «la innovación de los realistas sucios consiste concretamente en haber ampliado el espectro de los temas y las técnicas»; y no otra cosa afirmaba Miguel García-Posada cuando escribió que Wolfe «transfigura la mediocre materia urbana en un discurso líricamente

---

[119] «Esta poesía ha renunciado a la retórica obrerista y de resistencia que nutrió a nuestros poetas sociales: habla desde otros postulados [...], pero el objetivo sigue siendo el mismo al diseñar la imagen de un sujeto errante [...], marginal [...], desencantando [...] y consciente de su alineación [...]». (Miguel García-Posada, *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996).

eficaz»[120], aunque ambos insistan en llamar a esas materias y temas «sucios» o «mediocres».

Ingenschay repite la opinión generalizada y vuelve a equivocarse cuando afirma que los «realistas sucios» son «representantes del malditismo». En primer lugar, para poder discutir con rigor este asunto habría que llegar a un acuerdo sobre lo que la palabra «malditismo» significa. Sea como sea, el propio Wolfe ha rechazado públicamente el dudoso honor de ser su representante[121]. Miryam Roche ha escrito estas certeras palabras sobre la supuesta condición maldita de Wolfe:

---

[120] Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

[121] «–[...] se le adscribió a la corriente del malditismo, lo que no le gusta.

»–No me gusta. Ni sé qué se entiende por malditismo. Si se refiere al tópico de la bohemia y el desarreglo vital, no veo las razones para que un escritor haya de llevar esa vida. Juan Ramón Jiménez o Víctor Hugo fueron monacales.

»–No obstante, ha de reconocer que el mundo interior tormentoso al que alude mantiene vínculos con la corriente de la poesía maldita.

»–Hay registros de mi obra en los que se ha visto malditismo, realismo sucio... Es posible, pero no hay un apriorismo, una pose, que me parecería ridícula. Sábato divide a los escritores en gratuitos y problemáticos, a los últimos de los cuales denomina escritores del abismo. En ese sentido –y muy humildemente–, sí puedo sentirme próximo a Van Gogh, a Toulouse-Lautrec o a Baudelaire. Porque eran pintores o poetas desavenidos con el mundo. Lo que quiero decir es que la desavenencia se produce previamente en tu vida, y sólo después, en tu obra.»

(Entrevista de Alberto Piquero, «La literatura es mi propia vida, una forma de respirar», *El Comercio*, 7-VIII-2004.
http://www.elcomerciodigital.com/pg040807/prensa/noticias/Sociedad/200408/07/GIJ-SOC-130.html)

Ver también: Roger Wolfe, «Malditismo y lentejas sin chorizo», *El Mundo*, 21-VII-1999.

Si consideramos la panoplia habitual del artista maldito, casi parece que al fin y al cabo el autor se ha quedado con la parte menos divertida: las dificultades materiales y los tormentos existenciales.[122]

Ingeschay incluye en esta tendencia, junto a Wolfe, «ciertas zonas de la poesía de David González, Pablo García Casado, Graciela Baquero y Violeta C. Rangel». Hablaremos un poco de cada uno de esos autores y de algunos otros en el siguiente capítulo, así como del fenómeno que llamaremos cristalización del «sucismo», que se encuentra todavía en actividad y, por eso mismo, resulta especialmente escurridizo.

[122] Miryam Roche, «Nulle dies sine linea», *Quimera*, n° 217, junio de 2002, p. 79.

## II.3. Maestros y epígonos

*No hay escuelas, hay poetas.*
Rubén Darío

A pesar del título que encabeza este apartado, ni todos los autores que han hecho mella en la obra de Wolfe son maestros suyos ni todos aquellos en los que la ha hecho la suya son sus epígonos. Nos interesa especialmente recalcar lo segundo: no vamos a hablar aquí de epígonos sino de autores que tienen una obra propia –por muy breve que sea– diferenciada y significativa. En cuanto a los autores que podrían ser calificados como meros seguidores del «sucismo» poético español, cuya paternidad se ha atribuido a Wolfe, además de quedarse sólo con cierta cara de la carcasa de esta tendencia (precisamente la subrayada por la crítica, y nunca por el propio Wolfe), son legión y están en plena acción; es decir: conforman un fenómeno difuso y de gran envergadura que todavía está teniendo lugar, por lo que resulta prácticamente imposible realizar una aproximación a él en estos momentos. No vamos a hablar, pues, de epígonos con nombre propio, sino que pretendemos señalar una serie de hechos más generales que vienen a demostrar ese epigonismo. Pero repetimos: no consideramos epígonos a los autores cuyos nombres aquí aparezcan, aunque sí creemos que en distintos grados la obra de Wolfe ha supuesto un punto de referencia en las suyas.

### II.3.1. Influencias en la obra de Roger Wolfe

Influencia y confluencia.— Con los autores que de verdad nos importan no se establece tanto una relación de influencia como de confluencia. Es el misterio de las almas gemelas. De ahí que podamos estar aparentemente influidos por autores que no hemos leído; se trata de coincidencias fundamentales de visión de mundo. Un gran creador, por otra parte, se parece a todos los demás grandes creadores; en lo esencial, los grandes creadores se parecen hasta cuando son distintos. (OG: 121)

Antes de hablar de la huella que la obra de Wolfe ha dejado en la literatura española, veamos quiénes son los autores que a su vez la han dejado en él.

El hecho de que Wolfe sea, como él mismo prefiere decir, un «escritor total» –es decir, no un poeta, un narrador, un pensador o las tres cosas a un tiempo, sino un escritor *a secas*, omnívoro y grafómano– hace que las influencias en su obra procedan de cultivadores de cualquier género. Por otra parte, su condición de bilingüe y mestizo cultural divide el ramillete de influjos en dos bloques: a un lado, algunos autores hispanos, sobre todo poetas; al otro, numerosos autores foráneos, sobre todo norteamericanos, aunque no sólo. Con todo, el propio Wolfe ha declarado en alguna ocasión sentirse «un escritor español»[123], ya que es en España donde ha vivido prácticamente toda su vida y ya que es el español la lengua

---

[123] «–Aunque la historia española de Roger Wolfe se remonta a los cuatro años, hay vestigios que recuerdan su origen inglés. ¿Cabe atribuirlo a la herencia o a la lectura? Y en todo caso, aún comprendiendo que la creación literaria es mestiza por definición, ¿por qué se perciben en su obra más ecos de Carver que de Baroja, por ejemplo?

»–En primer lugar, Carver no era inglés. Era norteamericano. En segundo lugar, me da la impresión de que, más que haber vestigios de mi nacimiento inglés, lo que ocurre es que la gente se empeña en encontrarlos. Si me llamara José López evidentemente no sería así. Yo, literariamente, soy un escritor español, y punto. Y no tengo ninguna predilección especial por los autores ingleses: son tan falsos, pedantes y estreñidos como casi todos los demás. Las influencias tienen que ver más con la química emocional y lo que yo llamo movimiento que con otra cosa. La tradición norteamericana me gusta porque es mestiza, rápida, violenta, sincera; una tradición anfetamínica y contundente, que saca el máximo partido de los elementos mínimos, que llama a las cosas por su nombre, y que se joda el que lo lea. Es una tradición cuyos mejores exponentes conocen el valor de las cosas y saben lo que es la vida, porque han tenido que luchar por ella, y que no aceptan basura de ningún macaco oligofrénico que lleve la palabra *crítico* o *escritor* sellada en el culo por decreto académico. Y por cierto, adoro a Baroja, precisamente por los mismos motivos. Y a veces incluso escribo tan mal como él.»

(Entrevista de Alberto Piquero, «Literariamente, soy un escritor español», *La Voz de Asturias*, 9-XII-1993, p. 39).

en la que escribe, aunque en ocasiones también lo haya hecho en inglés.

La tradición literaria de la cual parte Wolfe es la más longeva de todas las tradiciones: la realista. Desde el Romancero hasta la Picaresca, pasando por Jorge Manrique; desde el Romanticismo bien entendido –es decir, el que no se dio en España– hasta el Modernismo (Rubén Darío); desde algunos intentos de las vanguardias (cierto Lorca, César Vallejo, E. E. Cummings, W. C. Williams, Blaise Cendrars) hasta los escritores existencialistas (Sartre, Camus, Sábato); desde el realismo decimonónico (Tolstói, Dostoyevski, Chéjov, Galdós) hasta la novela negra (Hammett, Chandler); desde el tremendismo hispano (*La familia de Pascual Duarte*) hasta el minimalismo norteamericano (Carver); desde Nietzsche hasta Maugham pasando por Bertrand Russell y llegando a R. D. Laing; desde Otto Weininger hasta Hubert Selby; desde William Saroyan hasta Pablo Neruda o Blas de Otero, Wolfe toma sin prejuicios de aquí y de allá, ansioso por beber de todas las fuentes disponibles, e integra sin estridencia tan variados ingredientes a su propia voz, abigarrada a la vez que unitaria, diversa a la vez que bien definida. Wolfe ofrece asumida, *apropiada*, esta gran tradición de realistas dispersos, es decir, la de aquellos que nunca cedieron a la tentación del idealismo.

Tal y como la crítica, incansable y machacona, se ha apresurado a señalar una y otra vez, es cierto que muchas de las peculiaridades formales de la obra de Wolfe proceden de escritores de habla inglesa, las cuales él asimila o extrema en castellano. El hecho de que Wolfe tenga dos lenguas maternas le permite *importar* con naturalidad del inglés recursos estrictamente formales que de otro modo se quedarían sin un *traductor*. Lo cual, por supuesto, no significa que Wolfe se quede en esto, sino que tiene en ello su punto de partida. Nada surge de la nada. Aunque a simple vista pueda parecer lo contrario, el propio Wolfe descree de *lo nuevo* y se sabe parte de la tradición, *su* tradición, y es consciente de que su obra es –a su manera– continuación de ella. Pero el hecho de que escriba en español habiendo bebido desde su formación tanto de escritores de habla inglesa como de habla española, hace que a nuestros oídos su voz suene más a la de aquellos que a la de éstos. Como ya hemos visto, no hay crítico que no se haya apresurado a catalogar los poemas y relatos de Wolfe como una continuación de los de Carver y

Bukowski (lo cual no deja de ser verdad, aunque no sea toda la verdad) y en cambio nadie ha prestado demasiada atención a que, por ejemplo, gran parte de la cadencia de sus versos procede del verso corto nerudiano y de Cendrars; que la veta más «ensimismada» de su poesía procede directamente del primer Williams Carlos Williams[124], del que además aprende bastantes recursos formales; que en *Diecisiete poemas*, su primer poemario, rinde tributo a maestros como Rubén Darío o Dylan Thomas; que en «perogrullo dixit» (segunda sección de *Cinco años de cama*) hay mucho de Quevedo y de C. C. Cummings; o que la capacidad de elipsis y el dominio de los diálogos de sus relatos proceden directamente de Hemingway. Debido a nuestra proverbial falta de contacto directo con otras literaturas, el desconcierto ante una obra como la de Wolfe, tan heterodoxa y chocante, nos ha hecho etiquetarlo rápidamente con un par de San Benitos reduccionistas («realismo sucio», «poesía urbana», etc.) y con un par de nombres mal conocidos aquí (Bukowski, Carver) con los que «quedarnos más tranquilos» y así no tener que ir más allá. Si un poeta escribe en endecasílabos y usa imágenes y un lenguaje «eminentemente poéticos», no nos acordamos de la legión de poetas que, desde hace cinco siglos, viene haciendo uso de tales recursos; en cambio, si un poeta como Wolfe se atreve a intentar en español formas ya existentes en otras lenguas, nos apresuramos a catalogarlo con un par de simplificaciones con los cuales creemos explicarlo todo. A Garcilaso le ocurrió algo parecido cuando escribió *italiano* en castellano, y a Rubén Darío cuando escribió en nuestra lengua *francés*. Wolfe, en este sentido, escribe *inglés* en español; pero no el *inglés* «británico» y depurado que

---

[124] Quien más y mejor atención ha prestado a las muchas similitudes entre Wolfe y W. C. Williams ha sido Matthew J. Marr ("Out of the Office: Comic Self-Derision as a Vacation from Solemnity in the Postmodern Metapoetry of Roger Wolfe", *Revista Hispánica Moderna*, n° 56.2, 2003): "it is enticing to see a kind of kinship, based on multiculturalism and bilingualism, existing between Wolfe and Williams. Certainly on the level of style, moreover, they share a fondness for a brand of poetic realism rooted in the vernacular and the quotidian: an unconventional poetics which each is instrumental in bringing to the fore of his respective literary scene."

escribieran Biedma o Cernuda, sino el *inglés* «norteamericano» y vivo de la segunda mitad del siglo XX.

En el capítulo biográfico ya hemos hablado de algunos autores influyentes –sobre todo de los que *formaron* a Wolfe durante su infancia y juventud– y cuando nos ocupemos de cada una de las obras de Wolfe iremos señalando sus influencias concretas, así que aquí nos vamos a limitar a enumerarlas sin entrar en los detalles de su influjo.

### II.3.1.1. Autores foráneos

Wolfe ha escrito en numerosas ocasiones sobre los autores que más han significado para él; creemos, por tanto, que al ocuparnos de este asunto es más justo cederle la palabra que hablar por él.

Wolfe divide en dos grupos a los escritores no hispanos –casi todos de habla inglesa, un buen puñado de habla francesa y unos pocos de habla alemana– que han hecho mella en su obra: por un lado, los leídos durante «la adolescencia y la primera juventud»; por otro, los demás.

> Las influencias literarias decisivas de un escritor –escribe Wolfe–, como todo el mundo sabe, proceden de las lecturas formativas hechas durante la adolescencia y la primera juventud. Hay gente que incluso le ha puesto límites a esa etapa de formación y absorción, estableciendo períodos cronológicos concretos que pueden ir, por ejemplo, de los quince a los veinticinco años, o afirmando que a partir de los treinta un escritor ya no lee nada que le resulte fundamental, sino que se dedica a escribir, repitiendo básicamente la misma historia, sus mismas machacantes obsesiones. En términos generales estoy de acuerdo con esa teoría, que es aplicable en la mayor parte de los casos. Ese tono entre introspectivo y contemplativo, de sorda melancolía desgarrada, que subyace en mis primeros poemas, o esa obsesión por la muerte que yo mismo reconozco en lo que escribo, hunden sus raíces más profundas en Verlaine, en Eliot, en Shakespeare, en Donne y en los metafísicos ingleses, autores de los que me empapé en mi adolescencia, y que siguen ahí, por mucho que luego hayan podido oscilar en mi escala de valores. Volviendo la vista atrás, constato también que ese estilo rápido, nervioso, eléctrico y un poco dislocado que caracteriza muchas de las páginas que prefiero de mi propia obra en prosa se lo debo a Blaise Cendrars, al que devoré casi completo entre los dieciocho y los veinte años y del que puedo decir, sin exagerar, que en buena medida me enseñó a escribir. (OG: pp. 12-13)

A estas lecturas de formación cabe añadir a los poetas franceses Baudelaire y Apollinaire, así como a los siguientes narradores: los también franceses Sartre y Camus, los norteamericanos Hemingway y William Saroyan, y los escritores en alemán Thomas Mann y Herman Hesse.

Estas lecturas formativas iniciales –continúa Wolfe–, que tienen lugar con las compuertas del entusiasmo abiertas de par en par y antes de que el desencanto, el desánimo, la decepción o el cinismo hagan su aparición, forjan para siempre nuestro estilo. Sin embargo, el crecimiento literario es un proceso orgánico, y a lo largo de la madurez creativa de un autor se siguen produciendo descubrimientos y deslumbramientos que no por ser aislados son menos trascendentales. Un escritor que a mí me ha marcado después de los treinta años es por ejemplo Hubert Selby, a quien cito a veces como uno de mis autores favoritos de todos los tiempos, y sin cuya obra no podría concebir ni la literatura ni la vida misma. Pero Selby no ha hecho más que sumarse a una «solera» de autores preexistentes, con los que comparte evidentes afinidades, y de los que yo ya me había nutrido antes de llegar a él. Quiero decir que tras haber pasado por Céline (al que yo por cierto conocí a través de Bukowski) es lógico llegar a Hubert Selby, o viceversa. Hay un flujo invisible de afinidades electivas entre los autores que más nos gustan, y el verdadero «boca a oreja» de un escritor no son las recomendaciones de los demás, sino los apuntes tácitos o expresos de los propios autores que va descubriendo a golpes de intuición. En eso consiste para mí el mayor milagro de la literatura: su capacidad para seguir abriéndonos puertas cuando creíamos que todas estaban cerradas. (OG: pp. 13-14)

También es consciente Wolfe de la variada procedencia de estas influencias y de la consiguiente heterogeneidad que de ella se deriva. La siguiente cita habla de esto y aporta nuevos nombres, algunos de ellos hispanos:

Yo he reflexionado y estudiado y leído mucho, pero caóticamente y a salto de mata, sin introducir jamás un mínimo sistema en mi planteamiento de las cosas. Chandler y Sartre. Hubert Selby y Gabriel Miró. Bukowski y Cernuda. Schopenhauer y Céline. Rubén Darío y e.e. cummings, o el Vallejo de Trilce. Somerset Maugham y Juan Carlos Onetti. Y así sucesivamente. Todo eso, por supuesto, me ha dado una muy especial perspectiva; o mejor dicho, ha contribuido a conformar la muy particular perspectiva que, por motivos congénitos pero también sociales, ya de por sí ha moldeado mi visión de mundo desde que tengo uso de razón. Y he de dar

gracias, porque todo eso me ha impedido caer en la tentación de la «seriedad».[125]

Sigamos. Otra larga cita (insistimos en la lucidez con la que Wolfe reflexiona sobre su propia obra, lo cual –repetimos– creemos que nos avala para reproducir sistemáticamente sus palabras en lugar de hablar por él) en la que Wolfe comienza reconociendo y delimitando la importancia que tiene en su obra la figura de Bukowski, y termina haciendo un repaso de las influencias más fuertes en su prosa de ficción:

Bukowski es una de mis mayores influencias, supongo, ya que hablamos de ello. No me importa reconocerlo. No soy precisamente de los que no leen para evitar las influencias. Pero también es verdad que me endosan el sambenito bukowskiano de una manera un poco automática, sin pararse a pensar, ni por supuesto a leer a fondo lo que hago y he hecho. Todo lo que he hecho. Trabajo en unas cuantas áreas: el poema; el relato; la novela; el ensayo (yo lo llamo «ensayo-ficción»). A esto se le podrían añadir, últimamente, las colaboraciones periodísticas y las reseñas de libros. Es cierto que en algunas de esas áreas la influencia de Buk es fuerte, e incluso algo más que fuerte, sobre todo en mis escritos del principio. Hay cuentos míos, y poemas, que son puro Bukowski. (Como también hay algún relato de la primera época que es puro Carver.) Pero en las novelas –la publicada y la que tengo inédita [Fuera del tiempo y de la vida]– el estilo es completamente diferente, y la voz también. Nada que ver. Y luego están los «ensayos-ficción», que son probablemente mis textos más originales y personales, y los que en alguna medida yo mismo prefiero, y que no se parecen en nada a Bukowski. Quizás en esos textos la clave sea Céline. En mi obra hay muchos cambios de registro. La voz es siempre la misma; pero los registros a veces cambian tanto que incluso pueden llegar a contradecirse. ¿Qué tendrá que ver Dios es un perro que nos mira con Días perdidos en los transportes públicos? En lo único en que se parecen esas dos obras es en que ambas son diferentes de cualquier otra cosa que se estuviera haciendo en España en ese momento. Ya sé que una de ellas es una novela, y la otra un libro de poesía, pero al margen de eso su atmósfera es muy distinta. Como también es muy distinta esa novela de mis dos libros de relatos. Yo reservo el relato para el material más o menos autobiográficos, o viceversa, pero mis novelas son ficciones puras; y, más que novelas, son parábolas, alegorías. Bukowski jamás escribió nada como Dios es un perro

[125] Roger Wolfe, Carta inédita, 20-XI-2002.

que nos mira. Además de todo esto, hay muchas más influencias, por su puesto. Hemingway siempre está ahí, de alguna manera, en alguna parte, supongo. Y Céline, como he dicho. Y Hubert Selby, que casi me mata, el cabrón, la primera vez que lo leí, de lo bueno que es. Y la novela negra norteamericana de los años 40 y 50: Thompson, Goodis, Cain, Chandler. Y Hammet. [...] Yo creo que todo esto no tiene nada de extraño. Los afluentes que nutren el cauce principal de la obra de un autor son muy diversos. A veces son contradictorios, ya digo. Claro que yo me revuelco en la contradicción; la reclamo, la reivindico y la practico. De hecho, mi obra es en buena medida una acumulación de códigos y discursos contradictorios, que acaban fundiéndose en un todo que obtiene su coherencia y su sentido a través, precisamente, de la yuxtaposición forzosa de opuestos. O sea: como la vida misma. La caótica simultaneidad de sucesos y mensajes encontrados que conforman nuestra propia experiencia. Eso es, en parte, lo que yo aspiro a reflejar. El flujo y el reflujo incansable de la vida. (QF: 24-26)

Y en esta otra cita amplía la lista de narradores que han influido en sus propias narraciones –en concreto en su segunda novela– y vuelve hablar de lo diverso de su procedencia:

[Fuera del tiempo y de la vida] de alguna extraña manera conjura una serie de influencias que hay en mí y que siempre he llevado dentro, aunque en cierto modo contradigan mi credo literario supuestamente oficial. Estoy hablando de Onetti, de Faulkner, o incluso de lo que me haya podido llegar, por terceros, de Proust (al que no he leído). O del Valle-Inclán de Tirano Banderas. Es decir, autores y obras que se supone que a un escritor como yo no le deberían gustar. He ahí, sin embargo, el misterio de la simultaneidad posible de los gustos. (QF: 125)

A todo esto habría que añadir los siguientes escritores de habla inglesa: D. H. Lawrence, Robinson Jeffers, Auden, Pound, William Carlos Williams, Dylan Thomas, Delmore Schwartz y Sommerset Maugham; a los pensadores Schopenhauer, Nietzsche, Cioran y R. D. Laing; al cómico Lenny Bruce; a los músicos Leonard Cohen y Lou Reed; y finalmente a los cineastas Orson Wells y Rainer Werner Fassbinder.

II.3.1.2. Autores hispanos

En cuanto a la poesía en español, Wolfe ha publicado no hace mucho[126] un listado de los diez poemarios del siglo XX que más han significado para él; los títulos aparecen en orden cronológico: *Cantos de vida y de esperanza* de Rubén Darío, *Campos de Castilla* de Antonio Machado, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, *Trilce* de César Vallejo, *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, *Ancia* de Blas de Otero, *La casa encendida* de Luis Rosales y *Blanco Spirituals* de Félix Grande.

Otros poetas: Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Juan Luis Panero y Leopoldo María Panero. Otros títulos: *Teatro de operaciones*, primer poemario de Antonio Martínez Sarrión[127], *Cielos e inviernos* de Ramón Irigoyen, *Tabula rasa* de Jenaro Talens, *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca y la segunda mitad de *Museo de cera* de José María Álvarez[128].

Y en lo que a la prosa en español se refiere, ha bebido Wolfe, sobre todo, de fuentes como Pío Baroja, Josep Pla, Gabriel Miró, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti o *El Pascual Duarte*.

---

[126] *Quimera*, enero de 2003.

[127] En especial los poemas que cuentan una historia mediante la aparentemente caótica yuxtaposición de sintagmas, eliminando cualquier toque de nostalgia, con una convincente sequedad. En palabras de Eduardo Moga, «en *Teatro de operaciones* [...] observamos encabritamientos léxicos, que golpean en un fluir segmentado y, muy a menudo, coloquial y hasta feísta» y «conviven un lenguaje guarro y otro refinado». («Poesía incómoda», http://www.elcritico.es/consulta.php?id=96&inicio=0&verSec=0)

[128] Roger Wolfe, Carta inédita, 25-I-2000: «[...] estoy leyendo lo último de José María Álvarez. [...] me gusta mucho ese poeta. El tipo riza el rizo del culturalismo, pero al mismo tiempo tiene una tremenda EMOCIÓN. Emoción que yo no encuentro en ningún otro poeta de su generación. Tiene también la rara virtud del candor, que es algo que yo aprecio mucho en literatura (de ahí que me guste Tolstói, por ejemplo).»

## II.3.2. Influencia de la obra de Roger Wolfe

> No sólo he influido en poetas más jóvenes que yo,
> sino en poetas de generaciones anteriores a la mía.[129]

### II.3.2.1. Influencia directa

Luis Antonio de Villena (1951) marca un antes y un después en su producción poética con *Marginados* (1993). El título mismo ya es toda una declaración de intenciones. Este poemario pretende expresar las zonas soterradas de nuestras sociedades mediante la sucesión de monólogos y estampas de personajes perdidos en la ciudad; para ello se sirve de voces varias, pero en especial del *sermo urbanus* actual. En palabras de Carlos Marzal,

> desde la aparición de Marginados, la poesía de Villena, sin dejar de ser la misma, se ha vuelto otra. Sus lectores reconocemos su antiguo culturalismo de estirpe existencial, su preferencia por el poema de personaje, su aliento narrativo, su sentenciosidad aforística, pero descubrimos que se ha violentado su dicción, se han entenebrecido sus temas y se ha radicalizado su universo moral. Al poeta hímnico de siempre le ha aparecido un Mr. Hyde elegíaco que escribe desde el desafuero [...][130]

En resumidas cuentas, lo que Villena intenta con este libro es acercarse a los aspectos que él había señalado en los poemarios de Wolfe publicados hasta entonces, es decir, en *Días perdidos en los transportes públicos* y en *Hablando de pintura con un ciego*.

Fernando Beltrán (1956) progresó desde un neosurrealismo inicial hasta lo que él mismo, a mediados de la década de los ochenta, llamó una «poesía entrometida» que con los años se fue haciendo más explícita y crítica. Antes de la aparición de *Días perdidos en los transportes públicos*, Beltrán ya había publicado

---

[129] Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, n° 4, otoño de 2002, pp. 33-38.

[130] Carlos Marzal, «El vitalismo furioso de Luis Antonio de Villena», 20-VI-1998, http://www.elmundo.es/elmundolibro/1998/06/20/anticuario/965840067.html

varios libros –*Gran Vía* (1990), *El gallo de Bagdad (y otros poemas de guerra)* (1991)– en los que la «crítica del mundo se sustentaba en un lenguaje de base realista asistido por palabras cotidianas»[131], e igualmente había publicado una suerte de manifiesto en defensa de lo que llamó «poesía entrometida»[132]. En *Bar adentro* (1997) esos elementos se extreman y tal y como advierte su título tienen como escenario un lugar «poco limpio». A todo esto, en su siguiente entrega, se añade una mayor lógica narrativa; según Ángel L. Prieto, «las composiciones de *La semana fantástica* (1999) suelen desplegarse narrativamente, más atenidas al discurso lógico que en otros momentos de la trayectoria del autor»[133]. Por último, señalar que una de las secciones de su antología *El hombre de la calle* (2001) se titula «El peso del mundo», que es el título que Wolfe le da al primer poema de *Cinco años de cama*.

Concha García (1956), según Miguel García-Posada[134], «en *Pormenor* [1993], el quinto de sus poemarios, vuelve [...] sobre uno de sus temas básicos, la soledad, una soledad urbana, negativa y habitada por el alcohol y el desamor. Ciertos climas y tonalidades recuerdan a la poesía de Roger Wolfe; también el uso del verso libre y el deliberado prosaísmo. Los poemas de Concha García son instantáneas que reflejan una suerte de pequeña épica antiheroica y vulgar.»

Isla Correyero (1957) publica dos poemarios en los años ochenta –*Cráter* (con el nombre Esperanza Rodríguez, 1984) y *Lianas* (1988)–, y a partir de su tercer libro, *Crímenes* (1993) –una reflexión sobre la violencia social–, su poesía se hace más radical y heterodoxa. Sus dos siguientes poemarios amplían esa línea: *Diario de una enfermera* (1996) y, sobre todo, *Amor tirano* (2003), obra

---

131 Araceli Iravedra, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 3.

132 Fernando Beltrán, «Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)», *Leer*, 1989, pp. 32-33.

133 Ángel L. Prieto, «Fernando Beltrán y la poesía *entrometida*», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 39.

134 Miguel García-Posada, «Algunos poetas del 93. Diferentes estilos y actitudes en la lírica española actual», *El País*, suplemento «Babelia», 25-IX-1993, p. 12.

dedicada a la violencia que late en el amor. Estos tres poemarios últimos forman un ciclo sobre las caras ocultas de la apacible sociedad del bienestar. Correyero es también autora de la relevante antología *Feroces (Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española)* (1998), que como veremos después tuvo como punto de referencia más importante la poesía de Wolfe y en la que están incluidos algunos de los autores aquí mencionados.

Eladio Orta (1957), después de su primer poemario, *Los cuadernos del tío prudencio* (1992), ha cultivado en libros como *Encuentro en H* (1994), *Resistencia por estética* (1998) y *+ de poemas tontos* (2003) una poesía que, en palabras de Antonio Méndez Rubio[135], apela «a una corporalidad grotesca y al lenguaje bajo». Aunque estos libros están influidos por el «sucismo», por otra parte se aproximan a la otra tendencia emergente de la década de los noventa, la nueva poesía social (impulsada por autores como Jorge Riechmann, Antonio Orihuela o el ya mencionado Fernando Beltrán, y por poetas integrantes del colectivo *Alicia Bajo Cero* como el también lúcido ensayista Antonio Méndez Rubio o Enrique Falcón. Trayectoria semejante a la de Orta es la seguida por otros autores como Graciela Baquero, Vicente Muñoz o David González, que también han aunado elementos «sucistas» con el llamado «compromiso» (generalmente pasando primero por el «sucismo» y después incorporando el segundo componente).

Karmelo C. Iribarren[136] (1959) es el escritor más próximo de todos a la obra de Wolfe. Aunque no empezara a publicar hasta mediados de los años noventa, este poeta llevaba ya escribiendo poesía *neorrealista* casi una década. Fue el propio Wolfe quien publicó los primeros poemas de Iribarren –la *plaquette Bares y noches* (1994)–, en la colección de poesía del Ateneo Obrero de Gijón, de la cual era por aquel entonces director. Si algunos poemas

---

[135] Antonio Méndez Rubio, «Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 3.

[136] Me he ocupado de la obra de este autor en «Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren», *Versants (Revista suiza de literaturas románicas)*, n° 43, Ginebra, Slaktine, 2003, pp. 35-70. Este trabajo está también publicado digitalmente en http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm

de su primer libro propiamente dicho, *La condición urbana* (1995) –paradójicamente, escrito en gran parte durante los años ochenta– *suenan* todavía a Wolfe, sus siguientes entregas cuentan ya con una voz propia inconfundible. Su siguiente entrega, *Serie B* (1998), es una obra de una conseguida dicción, sobria, efectiva y de una dificilísima sencillez, que alcanza momentos de gran intensidad; tal vez sea el poemario más logrado de lo que hemos llamado poesía *neorrealista* española. Su último poemario hasta la fecha es *Desde el fondo de la barra* (1999) y más recientemente ha publicado la antología *La ciudad* (2002), que incluye bastantes inéditos. En breve aparecerá en Renacimiento su poesía reunida, con nuevos inéditos, bajo el título *Seguro que te suena esta historia*.

Manuel Moya (1960) ha publicado bajo su nombre poemarios como *La noche extranjera* (1994), *Las horas expropiadas* (1995), *Las islas sumergidas* (1997) y *Salario* (1998), todos ellos más cerca de una poesía *experiencial* que «sucista», aunque muchas veces echando mano de un lenguaje jergal y coloquial y de un estilo directo. Paralelamente ha publicado firmados por su heterónimo Violeta C. Rangel los poemarios *La posesión del humo* (1997) y *Para nada* (1999), los cuales –como ya hemos visto– la crítica cataloga de lleno dentro del «realismo sucio».

Eduardo Errasti (Oviedo, 1960) es el codirector junto a Ángel Sierra de la colección Línea de Fuego, en la que han visto la luz poemarios de más de una docena de autores próximos al *neorrealismo* (entre ellos él mismo, el propio Wolfe, Iribarren, David González y Pepe Ramos) y la antología de tendencia *Poemas para cruzar el desierto*. Su libro *Cualquier noche puede ser la última* (1999) reúne toda su obra anterior; en sus páginas vemos el tránsito desde una poesía próxima a la de la *experiencia* hacia otra más propiamente *neorrealista*.

Felipe Benítez Reyes (1961), en su muy premiado *Vidas improbables* (1995), hizo una aproximación, sobre todo paródica pero también fallida, a lo que él debió de entender por «realismo sucio» mediante uno de los juguetones heterónimos que conforman ese libro, Pau Rinkel, «cantor del lumpen».

Carlos Marzal (1962) también puso un pie fuera de su línea habitual –contenida y comedida– con su libro *Los países nocturnos* (1996), en el cual el lenguaje es más coloquial que en cualquiera de sus restantes libros, anteriores o posteriores, y el tono más directo y

rudo, llegando en alguna ocasión incluso a echar mano de vulgarismos inimaginables tanto en su etapa *experiencial* (*El último de la fiesta* y *La vida de frontera*) como –con más razón– en su posterior giro hacia una estética menos figurativa (*Metales pesados* y *Fuera de mí*).

En Jorge Riechmann (1962) no encontramos tanto influencia como coincidencia con algunos aspectos de la poesía de Wolfe, tales como ciertos planteamientos retóricos y el descontento social. Las siguientes palabras de Araceli Iravedra hablan de ambos aspectos:

> Desde lo que llama una «estética de la pobreza», el poeta se dirige al lector, casi siempre, con la claridad de la palabra directa, prosaica, que elude la ambigüedad del sentido, y que no rehuye el feísmo ni la violencia expresivas; es más, el expresionismo de las imágenes extremadas y el léxico efectista son la base del hiperrrealismo crítico a que Riechmann acude con frecuencia.[137]

Con todo, hay entre ellos una diferencia esencial: Wolfe no cree en el hombre y Riechmann lo quiere salvar; Wolfe escribe *porque sí* y Riechmann escribe *para*. Tal vez por miedo a que se le puedan adscribir ciertos rasgos «sucistas», Riechmann ha criticado en alguna ocasión este marbete (o mejor dicho lo que él entiende por tal[138]). Puede que ese miedo proceda, en parte, de la costumbre que

---

[137] Araceli Iravedra, *op. cit.*

[138] «–¿Qué opinas sobre la corriente de "realismo sucio", aparentemente en auge en la poesía española contemporánea?

»–Reinventar a Charles Bukowski no me parece un programa demasiado atractivo. En poesía, del malditismo *prêt à porter* se han explotado todas las gamas, tejidos y tonalidades: un poco de nihilismo por aquí, unas dosis de satanismo por allá... Lo que no está visto, lo que resultaría verdaderamente raro y original –pero tiene pocas posibilidades de atraer los focos de los medios masivos–, es lo que podríamos llamar *poesía social* en su verdadero sentido (no lexicalizado): la del poeta, escriba como escriba, comprometido *prácticamente* con los movimientos sociales emancipatorios de su tiempo. (No hay, claro está, una sola línea de escritura ni un solo criterio estético compatible con este compromiso práctico).

»Me gusta mucho más este tipo de literatura crítica que la radicalidad metafísica exenta de compromisos prácticos de un Cioran o un

cierta crítica tiene de mencionarle junto a Wolfe porque ha visto en ellos a dos poetas que, manteniéndose dentro del realismo (y nacidos el mismo año), han ido más allá de la poesía de la *experiencia* en direcciones distintas aunque no totalmente opuestas.

Entre los poemarios publicados por Manuel Vilas (1962) durante la primera mitad de los noventa –*Desdén del cielo* (1990), *El rumor de las llamas* (1990) y *El mal gobierno* (1993)– y los publicados después –*Las arenas de Libia* (1998) y *El cielo* (2000)– es patente un deslizamiento hacia una dicción más híbrida, más narrativa y coloquial, y que no silencia contenidos. *El cielo* tal vez sea, junto con *Serie B* de Iribarren, uno de los libros más redondos del *neorrealismo*. Valgan las siguientes palabras del propio autor como argumento a favor de su adscripción a esta manera de entender la escritura:

> La poesía [española actual] aparece, en su conjunto, como una manifestación artística prescindible: es un acompañamiento en los mercados y en los suplementos literarios y se ha refugiado en la «institución literaria». Tal vez pueda pensarse que en la poesía el lector no encuentra las claves de su tiempo. [...] La poesía le ha dado la espalda a nuestro tiempo.
>
> [...] La poesía que nos importa siempre ha sido crítica y siempre ha sido entendida, demasiado entendida. Demasiado entendido fue Baudelaire en su tiempo, por citar nombres. A los grandes poetas se les entiende en seguida, otra cosa es que guste lo que dicen. Sospecho que hoy como ayer los innovadores pueden pasar desapercibidos o con el marchamo de que no son «poetas verdaderos».
>
> [...] hay mucho conservadurismo estético, y por tanto moral, en la poesía española. Mucho miedo a salirse de las tradiciones prestigiosas, reconocidas, que validan el hecho poético en nuestros días. Terror a no resultar «poético». Terror a usar las palabras y las ideas que emplea la gente de la calle.[139]

---

Bernhard, por mencionar a dos grandes escritores. No me basta con saber, pongamos por caso, que el mundo es una gran prisión: quiero conocer a los carceleros y a los presos con nombres y apellidos.»

(En el libro de entrevistas de Noemí Montetes *Qué he hecho yo para publicar esto*, Barcelona, DVD, 1999.)

[139] Manuel Vilas, «Encuesta», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 30.

David González (1964) publicó un primer poemario (*Ojo de buey, cuchillo y tijera*, 1993) más simbolista que realista y muy alejado de su posterior autobiografismo. En 1995 fue incluido en la antología *Gijón Express*, editada por Roger Wolfe en el Ateneo Obrero de Gijón, con poemas de su siguiente libro, *Nebraska no sirve para nada* (1995). Desde entonces su obra se basa en unos postulados estéticos aprendidos primera y directamente de Wolfe[140], y después sobre todo de Bukowski. De hecho, tal vez sea González el poeta español más bukowskiano de todos: por su fuerza, por su desnudez, por su sangrante y a veces lograda sencillez, por su candor y por su fuerte autobiografismo. Con todo, aunque estilísticamente sus poemas sean mucho más parcos y abruptos, y también más limitados, su autobiografismo, su coloquialidad extrema y su versolibrismo recuerdan en ocasiones a los de Wolfe. Pero el personaje de sus poemas es bastante diferente, y, por tanto, también lo es su voz, y eso hace que su obra no sea mero epigonismo. En los últimos años, González se ha aproximado a la llamada «estética de la resistencia» o poesía *de la conciencia*, de la cual se tiene por miembro[141]. Él mismo ha definido su poesía como «narrativa, realista, autobiográfica, confesional, comprometida, marginal y detallista»[142]. En palabras de Antonio Méndez Rubio, «los poemarios más recientes de David González son una exploración vivencial de lo

---

140 «Roger Wolfe abrió un camino en esto que llaman realismo sucio y yo voy en esa onda, pero al mismo tiempo me veo al margen. Yo escribiría como escribo aunque no estuvieran Roger Wolfe o Gil de Biedma. Hay mucha gente en este registro pero a veces se quedan en la superficie, están muy perjudicados por las lecturas de Bukowski o Carver: no salen de ahí.» (Entrevista de José Luis Piquero a David González, *Les Noticies*, 18-II-2001, http://arte-nativa.com/david/entrevista5.htm).

141 «–¿Tienes la sensación de formar parte de alguna clase de grupo?
»–Sí, yo creo que sí. Me siento cercano a algunos autores porque tocamos problemas sociales, cotidianos, con un lenguaje realista. Con cierto compromiso por parte de unos y un compromiso muy marcado por parte de otros. Podría hablarse de poesía de la conciencia.» (Entrevista de Chus Fernández a David González, *Interferencias*, n° 19, mayo de 2001, http://arte-nativa.com/david/entrevista6.htm).

142 David González «Una novia vestida de luto», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 48.

que significa ser carne de cañón en un estado supuestamente avanzado, democrático y rico como la España del ya siglo XXI»[143].

Lo único que distancia a Antonio Orihuela (1965) del *neorrealismo* propiamente dicho son sus postulados ideológicos. Este autor defiende con esmero y tesón en sus textos teóricos la necesidad de una politización de la poesía, la cual –por suerte– en sus mejores poemas no llega a calar del todo. Su mejor libro hasta el momento tal vez sea el impresionante *Edad de Hierro* (1997). Orihuela también se adscribe –junto con los ya mencionados Fernando Beltrán, Eladio Orta, Jorge Riechmann y David González, y junto con el colectivo *Alicia Bajo Cero*[144]– a la llamada «estética de la resistencia». Araceli Iravedra ha señalado que «esta *estética de la resistencia* afila sus armas desde un discurso realista y narrativo de extraordinaria claridad referencial, directo y desnudo de imágenes, donde lo que prevalece es un registro de enorme viveza coloquial, callejero, desinhibido, y que a menudo se asimila, en el gusto por el feísmo expresivo, al lenguaje del llamado *realismo sucio*.»[145] En cualquier caso, conviene no olvidar que en literatura primero se escribe y luego se buscan o construyen los supuestos teóricos de lo que se ha escrito; y si ocurre lo contrario, entonces estamos ante un texto simple y llanamente político.

Pepe Ramos (1971), en su espléndido *La copa rota* (1999), practica una poesía fresca, efectiva y original que parte de postulados radicalmente realistas aprendidos en Wolfe y en Iribarren, y personalizados con naturalidad. A una voz desenfadada, coloquial e irónica, añade Ramos el uso virtuoso de técnicas publicitarias y gráficas, de letras del rock en español y de referencias al cine, en unos poemas por lo general cortos y nunca anodinos. Tal vez se trate

---

[143] Antonio Méndez Rubio, *op. cit.*

[144] Las cabezas más visibles de este grupo son Antonio Méndez Rubio y Enrique Falcón. Ambos cultivan una poesía que, paradójicamente, resulta más hermética que otra cosa. Tal vez sea éste el primer caso en las letras españolas de una poesía claramente socializada y a la vez más cerca del irracionalismo que de una línea clara. Esto viene a demostrar que las tendencias «comprometidas» actuales son diversas y no comparten tanto una estética más o menos común sino cierta ideología crítica frente al estado de cosas.

[145] Araceli Iravedra, *op. cit.*, p. 5.

–junto con Iribarren– del *neorrealista* más diáfano y de mayor gancho popular, así como del menos conocido de todos ellos.

Los poemas de Pablo García Casado (1972), en palabras de Luis Arturo Hernández, nacen «bajo la advocación de Carver, algunos letristas de rock norteamericano y la afinidad de temas y estilo de Roger Wolfe –colega en cuanto que parecen leer juntos de las mismas fuentes–»[146]. Su *plaquette El poema de Jane* (1996) –incluida un año después en su importante *Las afueras*– fue publicado por el Ateneo Obrero de Gijón, cuya dirección estaba por entonces en manos de Wolfe. García Casado tal vez sea el poeta más personal e intenso de los nacidos en la década de los setenta.

### II.3.2.2. Influencia indirecta: cristalización del «sucismo»

Con el tiempo, el camino abierto en la poesía española por Wolfe –y ensanchado o transitado a tramos por los autores citados– ha terminado creando «escuela». Cabe decir que Wolfe es al «sucismo» lo que Gimferrer fue al «esteticismo» de hace décadas, esto es: el padre involuntario. Como siempre que surge el epigonismo en torno a la figura de un escritor, sus meros seguidores –que por el hecho de no ser más que eso, meros seguidores, carecen de voz propia– por lo general se quedan sólo con la carcasa y los tics más visibles de su maestro. Leopoldo Sánchez Torres ha señalado ya que el «talante antirretórico no deja de generar una retórica de otro signo, que, además, con el paso de los años, va cristalizando y formalizándose, convirtiéndose en fórmula estereotipada y previsible.»[147] El «sucismo» se ha expandido hasta convertirse en una nueva retórica, en un conjunto de tópicos codificados que están funcionando mecánicamente en los poetas epigonales, como mecánicamente funcionó cualquier escuela o movimiento. Valgan como ejemplos, por lo cercano, *la poesía social* de la posguerra, *el culturalismo* de los años setenta o *la poesía de la experiencia* de los

---

[146] Luis Arturo Hernández, «Enterrado con un sólo juguete», http://www.espacioluke.com/2000/Agosto2000/libros.html

[147] Leopoldo Sánchez Torres, «De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso», *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre 2002, p. 50.

ochenta y parte de los noventa; sin embargo, en su momento todos estos movimientos fueron innovadores. Pasada ya una década, resulta difícil negar que el impacto de los poemarios de Wolfe durante los años noventa ha sido grande. La referencia «sucista» es, por adhesión o contraste, ineludible para entender la evolución de nuestra lírica durante estos años. Los guiños o tics «sucistas» se han infiltrado y se están infiltrando incluso en poetas que dicen «abominar» de sus supuestos o que se consideran insertos en corrientes poéticas bien distintas.

### II.3.2.3. Antologías: *Feroces* (1998), *Poesía española, años 90* (2000) y *Poemas para cruzar el desierto* (2004)

El primer síntoma colectivo y tangible de esta cristalización del «sucismo» tiene lugar a finales de 1998 con la aparición de la antología *Feroces, radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, realizada por Isla Correyero y editada por la editorial barcelonesa DVD, dirigida por Sergio Gaspar[148]. Tal y como ha señalado Eloy Fernández Porta, en «la idea de heterodoxia poética elaborada por Correyero [...], Wolfe, aunque no antologado, es una presencia implícita, y mencionada como precedente [...]»[149]. Nacida de la necesidad de dar a conocer un tipo de poesía desencadenado en mayor medida por la obra de Wolfe, esta publicación supuso la confirmación de distintos movimientos poéticos más o menos realistas, más o menos «radicales», «marginales» y «heterodoxos», pero siempre críticos con la ya fosilizada retórica de los seguidores de la poesía de *la experiencia*. Entre esos distintos movimientos –no del todo perfilados todavía y en ocasiones interrelacionados–, destacan el *neorrealismo* y los ya mencionados poetas abiertamente

---

[148] La editorial DVD, junto con la colección asturiana de poesía «Línea de Fuego» –dirigida por Ángel Sierra y asesorada por Eduardo Errasti– cuentan con los dos catálogos que más salida han dado a los escritores *neorrealistas*. García Casado, David González, Iribarren, Vilas y el propio Wolfe, entre otros, tienen obras publicadas en una o ambas colecciones.

[149] Eloy Fernández Porta, «Ficciones de la crueldad social. El "giro a la abyección" del relato realista español», www.BarcelonaReview.com, n° 35, marzo/abril 2003.

comprometidos (adjetivo últimamente en boga y que a fuerza de ser insistentemente repetido está adquiriendo un significado holgado y difuso). Bien mirado, en *Feroces* no se opera una ruptura abrupta (tampoco entre la poesía de *la experiencia* y los *novísimos* la hay en sentido estricto), sino una vuelta de tuerca más en relación con el tibio pseudorrealismo que aquella poética practicaba. Esta vuelta de tuerca que ensayan los *feroces* se concibe, mayormente, desde una libertad formal que el clasicismo de la poesía de *la experiencia* desdeñaba y desde la confrontación con una situación social e intelectual tenidas por insatisfactorias.

En palabras de Eloy Fernández Porta, «*Feroces* sacó a la luz a principios de los noventa el modelo poético que en su día se llamó realismo sucio [...]»[150]; a lo que habría que apostillar que no sólo. Sea como sea, entre los «sucistas» reconocidos por la crítica, encontramos en la antología a David González, a García Casado, a Violeta C. Rangel y a Graciela Baquero. También hay autores como Antonio Orihuela, Manuel Vilas o la propia Isla Correyero que, aunque no tildados de «sucistas», tienen –como ya hemos visto– elementos *neorrealistas*. No están, en cambio, Iribarren o Wolfe, calificados por la crítica como los más «sucistas» de todos, y en ambos casos su ausencia se debe a la negativa de los dos autores a ser incluidos en el volumen. Hay unas declaraciones de Wolfe a este respecto:

> –Su heterodoxia, en cualquier caso, es incluso contra los heterodoxos. Se negó a que le incluyeran en la antología Feroces. Radicales, marginados y heterodoxos en la última poesía española.
>
> –No me interesa encasillarme en ningún grupo. Huyo de esas clasificaciones como de la peste.[151]

La antología de tendencia *Poemas para cruzar el desierto* (2004) ha aparecido recientemente en la colección Línea de Fuego, la cual –como ya hemos dicho– ha publicado obras del propio Wolfe y

---

[150] Conversación entre Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez, «Golpes en la vida tan fuertes...», www.BarcelonaReview.com, n° 43, julio/agosto 2004.

[151] Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

de otros *neorrealistas* más o menos reconocidos (Karmelo C. Iribarren, David González o Eduardo Errasti), así como de autores hasta entonces prácticamente inéditos (Pepe Ramos, Michel Gaztambide, Ignacio Recio, Pablo G. Bao o, próximamente, Pablo Casares). En el prólogo, el antólogo –y director de la colección– Ángel Sierra toma postura y declara decantarse por la poesía realista practicada por estos y por los demás autores incluidos. Aparecen en la selección, entre un total de más de treinta poetas, todos los autores «de la casa» salvo Wolfe, que al igual que ocurriera con *Feroces* decidió quedar fuera. Con todo, Wolfe es el más claro referente del volumen. En la entrevista de David Taberna a Sierra (titulada «Una antología de poesía cercana al realismo sucio reúne a treinta escritores "comprometidos"»), leemos:

> Dos nombres envuelven los Poemas para cruzar el desierto [...] Uno de los de los últimos escritores malditos, Charles Bukowski –«una referencia en la antología»– y el escritor [...] Roger Wolfe, que además de abrir la antología con uno de sus poemas, es el autor del título de esta recopilación de textos.[152]

Otra antología que incluye a bastantes de los autores mencionados aquí es *Poesia espanhola, anos 90*, de Joaquim Manuel Magalhães, aunque, al igual que *Feroces*, no es una selección que se ciña a una única tendencia. En sus páginas encontramos, entre otros, a Manuel Moya, a David González, a Antonio Orihuela o a Pablo García-Casado. En el epílogo de esta obra, José Ángel Cilleruelo apunta con tino algunas características comunes no sólo a estos autores sino a todos los incluidos en ella:

> La nueva generación de poetas españoles se ha beneficiado de una conjunción de factores que han facilitado esta variedad de caminos poéticos. Aunque no se trata tanto de una característica de este grupo de edad concreto, como de un signo de la época que a ellos les ha afectado de manera directa. Estos factores son, a grandes rasgos, la multiplicación de los itinerarios de formación y de información culturales (ampliación de

---

[152] David Taberna, «Una antología de poesía cercana al realismo sucio reúne a treinta escritores "comprometidos"». http://servicios.diariovasco.com/pg041021/prensa/noticias/Cultura/200410/21/DVA-CUL-259.html

estudios, conocimiento de lenguas, viajes y estancias en el extranjero. y sobre todo una oferta cultural –libros, teatro, cine.– compleja y dinámica); la decadencia de los magisterios culturales tradicionales (universidades, publicaciones.) a favor de una descentralización constante de las influencias; y, en suma, un entorno social que al facilitar las comunicaciones y el ágil acceso a la información debilita las tradicionales estructuras piramidales en el medio literario y al mismo tiempo cultiva otro tipo de relaciones, que por nacer de un modo más libre, reúnen a poetas de diferentes edades sin que entre ellos medie una distancia jerárquica.[153]

[153] José Ángel Cilleruelo, «La poesía española en los años 90», *Poesia Espanhola, Anos 90*, Lisboa, Relógio d'Agua Editores, 2000, pp. 342-43.

# III. LA OBRA

## III.1. POESÍA

*La verdadera poesía no tiene nada en común con la «poesía».*
E. M. Cioran

Del fondo o contenido de la poesía de Wolfe nos iremos ocupando paulatinamente al estudiar cada poemario. En lo que a la forma se refiere, en primer lugar salta a la vista su sobriedad retórica; característica que por sí sola dice bien poco, ya que toda la poesía de corte realista comparte en mayor o menor medida este rasgo. La diferencia reside en el hecho de que Wolfe haya llevado esa sobriedad hasta su extremo. Las repetidas palabras de Antonio Machado que afirman que «el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación de espíritu» parecen llevadas hasta sus últimas consecuencias en los poemas más intensos de Wolfe, que renuncian por completo al «lenguaje poético», a todo aquello que canónicamente lo caracteriza (métrica, rima, metáforas, selección léxica elevada, etc.). Pero una vez desechado ese lenguaje poético tradicional, a algún otro lenguaje hay que recurrir si se quiere seguir escribiendo. La poesía de Wolfe, vista así, no es exactamente antirretórica; más bien cabría decir que tiene su propia retórica[154]. Esto, por supuesto, no tiene nada de nuevo. Todo poeta tiene –o debería tener– su propia retórica. Lo que hace único el caso de Wolfe

---

[154] «La eficacia de los poemas de Wolfe reside en un curioso sistema de recursos de estilo, aunque sería más exacto hablar de antisistema. Vuelve la espalda a todo el arsenal consabido, a todo el instrumental consagrado de la lírica.» Aurora Luque y Emilio Carrasco, «Notas a Roger Wolfe», *El invento (Antología poética)*, Málaga, Miguel Gómez, 2001, p. 9.

(y de los poetas que escriben desde poéticas próximas a la suya) es la suma de elementos antirretóricos, el cúmulo de –digámoslo así– *renuncias* a elementos estilísticos al uso. Si el último Antonio Machado, tal y como veíamos más arriba, creía estar lejos –y de hecho lo estaba– de la retórica convencional de su tiempo, todavía siguió escribiendo haciendo uso de la métrica, de la rima, del símbolo; si el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira* se daba al versolibrismo e introducía en sus poemas elementos «antipoéticos», todavía conservaba el tono declamatorio y solemne; si los poetas del 50 creían escribir en la lengua viva, todavía estaban muy lejos de conseguir que sus poemas sonaran como posibles discursos reales; si los poetas de *la experiencia* cultivaron una poesía «escrita con cierto sentido común, sin excesivas extravagancias en el lenguaje»[155], todavía conservaron algunas extravagancias y consideraron como un rasgo fundamental de sus obras la métrica tradicional. Lo que distingue a la poesía de Wolfe es su radicalidad en el despojamiento, su falta de concesiones y su valentía para enfrentarse al poema sin ninguna de las viejas herramientas, viéndose por ello en la obligación de forjarse unas nuevas. Es lógico, pues, que esta poesía no parezca serlo[156], y eso es precisamente lo que Wolfe busca, que sus poemas no suenen a poesía, pero que lo sean. «El problema de los poetas –dice el propio Wolfe– es que se ponen "poéticos". Y así escriben luego lo que escriben: poesía entre comillas.»[157]

En palabras de Enrique Baena, la creación poética de Wolfe «no ha nacido de un esteta pero sí hay estética»[158]. Pasemos a revisar los distintos niveles de expresión con el fin de intentar descubrir esa otra estética.

---

[155] Luis García Montero, *Ínsula*, n° 565, enero de 1994, p. 24.

[156] Hay quien piensa que, de hecho, no lo es. Valga como ejemplo la siguiente anécdota contada por Luis Antonio de Villena («Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento *El Mundo de los Libros*, 16-I-1999): «Era yo jurado de un premio al que había llegado como finalista el que sería luego el primer [sic] libro de Roger Wolfe, *Días perdidos en los transportes públicos*. El presidente de aquel jurado, Manuel Alvar –gran lingüista– me dijo muy bajito: "Este libro no es poesía".»

[157] Roger Wolfe, Carta inédita, 21-V-2002.

[158] Enrique Baena, «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, n° 593, mayo de 1996, p. 23.

Por causa de la antedicha sobriedad, es lógico que no destaquen los recursos formales de tipo gráfico o fónico con valor expresivo, salvo el componente rítmico, que –como se verá enseguida y en «Comentario del poema "La eternidad"»– a pesar de todo está presente.

Debido a que este tipo de poesía rompe abiertamente con los principios de la poesía moderna, los cuales casi toda la crítica suscribe todavía, parece natural que cause consternación. Es más, a la hora de decidir si su narratividad es «digna» de ser calificada como poesía o si resulta emotiva o de interés, la crítica o no ha querido o no ha sido capaz de definir las bases sobre las que ésta se erige. La crítica da por supuesto que las abstracciones con que respalda sus argumentos –por ejemplo, lo que significa «emoción», «interés» o hasta la misma «poesía»– son verdades absolutas ya dadas. Pero en realidad ni son universales ni están ya dadas. Lo que a estas alturas resulta innegable es que en la literatura occidental las ideas sobre la forma poética se han *relajado* considerablemente, sin detrimento alguno, a lo largo de los últimos veinticinco años.

Tal y como dijera Jean Cohen, «la poética parece ir retrasada en relación con la poesía»[159]. Como ocurre cada vez que un autor o grupo de autores crea nuevas formas o disloca las existentes, no contamos con cuadros previos de una preceptiva aplicable a este modo de escribir poesía. Francisco López Estrada se topa con este mismo problema al estudiar, en *Métrica española del siglo XX*, los nuevos ritmos surgidos durante las vanguardias y la posguerra. Algunas de sus reflexiones son útiles para nuestros fines. Allí afirma que «el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora»[160]; lo cual puede suscribirse al hablar de la poesía de Wolfe. O también: «El poeta se tapa con cera los oídos para no caer en el engaño de las sirenas del ritmo antiguo, y en donde estima que

---

[159] Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984, p. 39.

[160] Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987, p. 18.

éstas no se oyen, establece el que cree ritmo nuevo sobre la línea inevitable del habla»[161].

En cuanto al desajuste entre el tipo de poesía que se estudia y la preceptiva disponible, López de Estrada intenta subsanar las carencias creando nuevos términos para los nuevos fenómenos. El más importante de ellos es la llamada «línea poética»: «La base de esta nueva métrica [...] es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica anterior, y propongo el nombre de *línea poética* para este uso si se quiere dejar el de *verso* para las modalidades precedentes»[162].

Por otra parte, Amado Alonso –en su estudio sobre Neruda– plantea la especial entidad de estas unidades: «lo que aquí nos atrae es la constitución rítmica de sus versos libres, pues, aunque libres, no son, por lo general, prosa dividida caprichosamente en líneas cortas y largas. Los poetas mismos los llaman *versículos*, señalando con eso que, si bien no tienen estructura de verso, valen como sendas unidades rítmicas»[163]. Al igual que en el caso de cualquier otro poeta que haya logrado escapar de la mecánica del verso tradicional, la versificación de Wolfe tiene su propia lógica; en ella no todo es libertad, del mismo modo que en el verso clásico no todo es ley. Por eso, al intentar acotarla, lo más que podemos hacer es señalar tendencias, nunca reglas.

La versificación de Wolfe se despoja de casi todos los apoyos rítmicos tradicionales, pero algo queda en ella que hace de cada poema una unidad rítmica. La línea poética por sí sola no es la unidad rítmica aislada que pretende ser el verso tradicional, sino que forma parte de la unidad mayor que es el poema. Cada línea suena antes y después de otras líneas junto a las que conforma su candencia y ritmo. En este sentido se puede comparar con la prosa, cuyo ritmo está condicionado por la sintaxis: el párrafo entero es una unidad rítmica, dividida en varios movimientos rítmicos menores correspondientes cada uno de ellos con una unidad sintáctica. Cabe

---

[161] *Ibíd.*, p. 110.

[162] *Ibíd.*, pp. 119-120.

[163] Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 85-86.

decir, pues, que para analizar el ritmo de la poesía de Wolfe hay que atender al poema en su conjunto, al servicio del cual están todos los elementos que lo componen. Es difícil encontrar un verso (una línea) en los poemas de Wolfe que tenga valor en sí, que se pueda citar aislado; en su caso la cita tendría que ser un poema entero.

Wolfe, como cualquier versolibrista, devuelve el ritmo a sujeciones prosísticas (es decir, basadas más en la sintaxis) intentando escapar de la mecanización de los ritmos tradicionales, ya que éstos no le sirven para expresar lo que pretende. Pero el ritmo poético libre no es sin más el de la prosa, aunque parta de él. Se persigue así acercar el discurso al habla, aproximar el hallazgo poético al lenguaje conversacional. No se trata de echar mano de ciertos recursos coloquiales –como han hecho otros poetas ya– sino de escribir poemas que parezcan extractos de conversaciones reales, fragmentos verosímiles de habla.

Volvamos al concepto de línea poética de López Estrada con el fin de intentar penetrar en el meollo de la versificación de Wolfe. «La línea no es ni la medida limitada del verso, que así se señala en la impresión tipográfica, ni tampoco la continuidad del renglón de la página en prosa»[164]. Para comprobar que esto es así tómese cualquier poema del autor, dispóngase en forma de prosa y léase en voz alta; después léase de nuevo el poema en su versión original. Se comprobará que, dispuestas en líneas poéticas, las palabras cobran un temple que en prosa no tienen; de algún modo cobran ritmo y sonoridad, se amansan, se espacian –pero sin dejar de fluir–, haciéndose por ello más intentas, más presentes. Por otra parte, en el caso de las líneas poéticas cortas, la disposición obedece a una presentación visual y la unidad rítmica es un cúmulo de varias de ellas. Estas líneas no pueden medirse con las cifras del verso porque su ritmo es elástico y visual.

La unidad rítmica definitoria de esta poesía se halla en la frase, el grupo fónico, como también ha señalado López Estrada hablando de otros poetas:

> El grupo fónico reúne, en efecto, un número de sílabas, una distribución de acentos, y de su alineación resultan los pies métricos, pero también es fundamental considerar otra condición inherente al mismo: la

[164] Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 120.

armónica, de carácter melódico, que se establece por medio de la entonación en el curso de una intención expresiva; el juego de los grupos rítmico-semánticos en la constitución de las unidades melódicas de la lengua, que existe en cualquier manifestación del habla, se convierte en este caso en el elemento básico para determinar el ritmo poético de la poesía nueva.[165]

Este modo de hacer poesía, en contra de lo que pueda parecer, no es ni descuidado ni arbitrario. Todos y cada uno de sus recursos métricos –en la medida en que se pueda seguir llamándolos así: métricos– están al servicio de un ritmo propio del lenguaje vivo; no por otra razón muchos de los poemas de Wolfe parecen fragmentos (escogidos) de conversación. (Y lo que nos interesa de estos fenómenos desde una perspectiva literaria no son sus valores meramente acústicos o lingüísticos, sino su expresividad y rendimiento estéticos.) No sorprende, por tanto, que esta versificación se cimiente en el control de los elementos clave de todo acto de habla, y no en los utensilios de la métrica tradicional. Wolfe, como ya se ha dicho, pretende que sus poemas no suenen a tales, y por tanto los compone basándose fundamentalmente en la línea de apoyos psicológico-semánticos, que toma entidad rítmica en los grupos fónicos que se suceden (los cuales poseen ya de por sí un sentido rítmico, de carácter melódico, por la entonación).

A esto habría que añadir el hecho de que los patrones rítmicos tradicionales de algún modo proceden del habla, del particular ritmo de fondo de cada lengua, y estos patrones, una vez reglados y fijados en la creación poética, vuelven a instalarse en ella de manera inconsciente.

Las modalidades rítmicas establecidas en el curso de la poesía española persisten, por razón de que forman parte de la compleja estructura rítmica de la lengua ordinaria; pero su uso poético no requiere ni la isometría ni una polimetría limitada en unidades o en estrofas libres.[166]

Así, muchas líneas de la poesía de Wolfe nos recuerdan a las distintas modalidades del verso tradicional (especialmente aquellos con número impar de sílabas); pero esa *coincidencia* no es nunca premeditada, sino natural.

---

[165] *Ibíd.*, p. 133.

[166] *Ibíd.*, *op. cit.*, p. 207.

Wolfe abusa tanto de la sinafía[167] (véase «Comentario de "La eternidad"») como del encabalgamiento, sabedor de que eso acerca el ritmo a la prosa –y lo aleja por tanto de sonoridades acostumbradas– pero, a la vez, consiguiendo que las líneas, que los poemas enteros, suenen *a otra cosa*; o mejor dicho, que suenen a lo que los poemas rara vez suena: a verdadero lenguaje coloquial. Por supuesto esto no es un rasgo único en él; son muchos los poetas que han utilizado coloquialismos en su obra (aunque quizás no en tanta cantidad); lo que diferencia a Wolfe de esos otros poetas es que mientras aquellos por lo general se aferran en sus composiciones a la métrica clásica, tal vez para compensarlas por el uso del lenguaje coloquial (y evitar así que la desvinculación respecto a la idea tradicional de poema no sea total), él hace un uso casi exclusivo del lenguaje coloquial y a la vez desecha el uso sistemático de cualquier tipo de métrica conocida. El riesgo de afrontar la escritura de un poema desde una postura así es, por supuesto, arriesgadísima, y más renunciando también a todo irracionalismo (el irracionalismo poético, en cambio, casi siempre va de la mano del versolibrismo).

Por otra parte, si la obra de Wolfe se apoya en el lenguaje coloquial y nunca olvida la economía verbal, es lógico que en ella dominen los verbos y sustantivos frente a los adjetivos (de hecho no es difícil encontrar poemas sin uno solo). Wolfe parece estar de acuerdo con Ángel González en que «todo lo que no sea llamar a las

---

[167] Este mismo tipo de sinafía fue especialmente utilizado por Jorge Manrique –poeta de la predilección de Wolfe y en quien tal vez haya aprendido el recurso– en sus llamados «versos quebrados». Este fenómeno, junto con la compensación de versos, también frecuente en la poesía de Wolfe, era habitual hasta el siglo XVI y menos frecuente ya en el XVII. Ambos recursos suelen ir asociados al mayor o menor uso de composiciones estróficas formadas por la alternancia de versos cortos y largos, es decir, no isométricas. Cuando en el Romanticismo y en el Modernismo se recuperan las coplas de pie quebrado, vuelve a hacerse presente el uso tanto de la sinafía como de la compensación de versos. Estos mecanismos son de gran efectividad para los fines perseguidos en la poesía de Wolfe, ya que al establecer enlaces entre versos, por una parte disimulan la rima –generalmente asonante, las pocas veces que la hay– y por otra tienen un efecto similar al del endecasílabo.

cosas por su nombre es, en cierta medida, falsearlas»[168], y adjetivar es siempre un añadido que no se ajusta a esta opinión. Además está la fortísima tendencia a la brevedad y la elipsis, la tajante economía verbal: Wolfe nunca dice las cosas con dos palabras si puede decirlas –sin merma para sus fines– con una[169]. De ahí su adjetivación escasa, y de ahí también los pocos adverbios y en cambio los muchos gerundios, ya que estos tienen parte de adverbio pero no pierden del todo su condición verbal. Cuando nos encontramos con adjetivos se trata poco menos que de adjetivos imprescindibles, obligados (y con los adverbios ocurre otro tanto de lo mismo), y saltan a la vista, están cargados de significado, se expanden, cumplen una función de peso.

Veamos más de cerca el poema «El vaso» (*Hablando de pintura con un ciego*) para ejemplificar lo dicho hasta ahora.

EL VASO

Siéntate
a la mesa.
Bebe un vaso
de agua. Saborea
cada trago.
Y piensa
en todo el tiempo

---

[168] Ángel González, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 14.

[169] El siguiente poema de *El arte en la era del consumo* resulta paradigmático en este sentido:

YO TAMBIÉN QUISE SER VERLÉN

Llueve en la ciudad
como llora en mi corazón,
qué es esta languidez
que...
No, falso arranque.
Eso no es mío.
Empecemos otra vez:
Llueve.
Y vamos a dejarlo así,
que no está el horno para bollos.

que has perdido.
El que estás perdiendo.
El tiempo
que te queda por perder.

El estilo de Wolfe se muestra aquí pleno en la función denotativa. En estos versos no se da el menor lugar a equívocos: simplemente describen con parca nitidez una escena prácticamente carente de toda «acción». Pero de la estricta denotación de la simple escena emana de pronto una nube de asociaciones y contenidos que no somos capaces de capturar en conceptos, en menos y más precisas palabras que las que componen el poema. Este breve poema es un ejemplo perfecto de poesía puramente enunciativa en la que los vocablos son *símbolos de sí mismos*. En él se alcanza la expresión de lo inefable desde el más estricto lenguaje denotativo. Wolfe –como todos los realistas– alumbra el misterio desde «la realidad», es decir: 1) desde motivos o situaciones procedentes de la verdadera realidad social de un hombre de nuestro tiempo; y 2) desde una construcción del lenguaje que tiende al habla, que no distorsiona su uso vivo, real, auténtico. Pero según los cánones estéticos habituales, «el lenguaje literario se sitúa en una dirección que lo separa diametralmente de la lengua corriente, general; se instala en una línea que tiende a la individualidad»[170]. La paradoja reside en el hecho de que el estilo de Wolfe se basa en aquello que tradicionalmente –y sobre todo en poesía– se considera antitético a todo estilo: precisamente la denostada lengua corriente.

La parquedad en el uso de tropos o figuras de tipo léxico-semántico llega al extremo de prescindir prácticamente por completo de la figuración metafórica, piedra angular de la lírica canónica. Esta poesía pretende ser puramente enunciativa, denotativa; su contenido aparece expresado de la forma más directa y referencial posible, quedando en ella poco lugar para los equívocos. En consecuencia, la figuración léxico-semántica del poema se caracteriza por su fácil decodificación, siempre fundamentada en criterios de relación lógica y racional. En estos poemas se habla *tal cual*, sin ambigüedades (Wolfe dice exactamente lo que quiere decir, y en eso ni más ni

[170] Valentín García Yebra, *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos, 1989, p. 48.

menos consiste el equilibrio, el ensamblaje perfecto entre una forma y un contenido determinados), sin pretensiones de expresar lo inefable, pero con todo conservando, introduciendo siempre –sabia y silenciosamente– un toque de magia, desgarro o alumbramiento.

En cuanto al modo de titular estos poemas –y poemarios–, más que el contenido del título importa la intención con que se titula; es decir, en lugar de la función referencial o informativa del título –que serviría como índice identificador del poema–, Wolfe prefiere su uso paródico e irónico. No hay mejor tarjeta de presentación para este tipo de poesía que tirar por la borda cualquier posible lastre de altisonancia o solemnidad al comienzo de cada poema.

Como resultado de todo lo dicho hasta ahora, cabe decir que la poesía de Wolfe emana de un discurso en verso consciente de la inanidad de todo verso, y que todo lo que dice es que nada hay que decir. Un discurso capaz de tocar en lo más hondo del corazón humano sin adoptar una pose seria y con una risotada como toda conclusión. Un discurso libre de la hegemonía del delirio y que se atreve, con descaro e irreverencia suficientes para ridiculizar todo Absoluto, a rebautizar el venerado Misterio y llamarlo Absurdo. Un tipo de poesía que carece –no por desconocimiento u olvido, sino por mera honestidad– de todo lo que hasta hoy se tenía por tal en castellano. Una poesía que consigue verdaderos desgarrones líricos con un puñado de palabras despojadas por completo de todo barniz y purpurina. Unos poemas que son tales sin que el autor recurra al oropel de los versos medidos o al de la rima, al juego del preciosismo verbal, al más manido maquillaje retórico, al epigonismo directo o velado, o a cualquier otra de las artimañas a las que los poetas nos tienen acostumbrados. Unos poemas construidos con sartas de palabras que bien podrían ser pronunciadas en la vida real sin cambiar una sola coma. Un estilo que no viste o adorna, sino todo lo contrario: desnuda, le quita al discurso todo velo y toda máscara y lo presenta en crudo, sin cocinar y sin condimentos que varíen su verdadero sabor. Y finalmente, un estilo que lo que persigue a toda costa es comunicar *verdadera emoción*:

> Lo que tiene que ser verdadero en un poema, en un texto literario, es la emoción que ese texto transmite o provoca. Cómo se consiga es otra cosa. Y no esto hablando de «trucos» ni de dar gato por liebre. Un buen lector sabe distinguir entre las murgas celestiales y la verdadera emoción. La cosa

es hundirte hasta la médula en lo que escribes, hacer la experiencia tuya aunque no lo sea, o aunque no lo fuera inicialmente. Al margen de que se puede escribir desde la perspectiva del frío espectador, y esos textos pueden dar muy buen resultado. Lo que tiene que ser tuyo es la mirada. En fin, para qué dar más explicaciones. Si tu alma está en lo que escribes, se nota. Salta. Atrapa. Golpea, reduce, transforma y –con un poco de suerte– humaniza al lector. (QF: 79-80)

Todos estos aspectos formales están al servicio de un fin último: una poesía que hable de *lo que ocurre*, de *lo que hay*, de lo que le pasa *de verdad* al hombre occidental de nuestro tiempo. Wolfe llama a esto «poesía relevante»[171]:

La poesía que desde hace siglos se escribe y se publica –en cualquier latitud o época histórica, da igual– no es otra cosa, con muy pocas excepciones, que paja, material de relleno y basura. Es posible que buena parte de ella esté convencionalmente bien escrita, y que alcance momentos de variable virtuosismo, belleza, pathos, maestría formal, hondo sentimiento e intensidad. En eso estamos de acuerdo, y hay poesía para todos los gustos; poesía para dar y vender. Pero el problema es que aunque pueda valer para un momento de apuro o una tarde de lluvia ocasional, se trata de una poesía fundamentalmente irrelevante. Es ilegible porque no tiene nada que ver con la vida real de nadie; porque, en definitiva, no viene a cuento. La poesía ha quedado reducida, en la imaginación popular, a los cuatro irrisorios tópicos de turno, reservados para bodas, bautizos, funerales y demás funciones sociales de mayor o menor solemnidad.

Nadie, excepto los poetas que la escriben y ciertos sectores del gremio académico, lee hoy poesía. Esto es un hecho irrefutable. Y nadie lo hace porque ni siquiera se le pasa por la cabeza que la poesía está literalmente en todas partes. El ciudadano corriente, lo que llamamos el ser humano «de a pie», vive momentos de poesía cada día de su vida; lo que ocurre es que no se da cuenta de ello, porque si en alguna improbable ocasión se detiene a pensar en la poesía es para considerarla poco menos que como una absurda cursilada para afeminados, débiles mentales y

---

[171] No ha sido Wolfe el único que ha echado mano de este adjetivo para explicar cuál es la tara principal de las literatura actual; Germán Gullón (*Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 33) ha escrito recientemente: «el libro literario resulta cada vez más irrelevante, como opinamos los que creemos en el valor de la literatura entendida a modo de testimonio del existir humano».

ociosas gentes de mal vivir. Los poetas, a lo largo de los siglos, se han encargado de confirmar precisamente esa opinión.

El ser humano «de a pie» no sospecha que necesita la poesía para vivir; que de hecho consigue seguir adelante con esta interminable batalla de la vida gracias al espíritu de la poesía, que es lo que hace soportable en último término su existencia (¿qué son esos «buenos momentos nescafé» de los famosos anuncios televisivos, más que poesía?).

Lo que hace falta es una poesía relevante. Una poesía íntimamente relacionada con la vida real de cada ser humano; una poesía que «críe mono»; una poesía tan necesaria como ese cigarrillo, como ese primer café, como ese periódico de cada mañana. La gente no quiere paternalismos, ni pajas mentales, ni pedantería barata; quiere ver su propia vida reflejada en lo que lee. Si se le ofreciera una poesía que cumpliera ese sencillo requisito, no sólo conseguiríamos que se formaran colas delante de las librerías, sino quizá algo más, algo que tantos escritores afirman desear: la «humanización» de nuestros semejantes a través de la literatura. (OG: 36-37)

Para terminar, a esta larga cita habría que añadir esta otra, no tan extensa pero igual de clara:

La poesía es hallazgo. Es enseñarle al lector lo que ya sabía, pero que había olvidado que sabía, o que no era consciente de saber. Eso los más sesudos lo llaman «epifanía», que viene a ser algo así como descubrimiento, revelación. Pero esa revelación de la poesía no se produce, en mi opinión, a través de lo misterioso, lo esotérico o lo oscuro; se produce sencillamente como resultado de mirar las mismas cosas de siempre de una forma un poco diferente. Un buen poema puede y debe producir muchas reacciones en un lector, pero está muy bien que una de esas reacciones sea la de quien de pronto se dice: «Pues mira tú que nunca me lo había planteado, pero lo que dice este hombre es verdad.». También cabe otra reacción, que me parece igualmente positiva; la de quien se dice: «¡Pero si eso es precisamente lo que siempre he pensado yo!». Tanto en el primer caso como en el segundo, hay una complicidad en la revelación compartida que produce o desvela el texto, que genera un vínculo fortísimo entre el autor y el lector, y que contribuye, por decirlo de algún modo, a la humanización de ambos. Eso es muy bonito, me parece a mí. La poesía –el arte en general– es una forma superior de entretenimiento, basada fundamentalmente en la empatía.[172]

---

[172] Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, n° 4, otoño de 2002, p. 34.

Comentario del poema «La eternidad»

LA ETERNIDAD

La luz exhala
un último suspiro
por el cielo.
Luego se amansa,
se aplasta,
se derrumba
y enmudece.

Enciendo
un cigarrillo
y me detengo
muy cerca
del cristal.

Un rostro
en la ventana
al otro lado
de la calle
me contempla.

Es un momento.

El tiempo suficiente
para abarcar
la eternidad.

Comenzamos a leer el poema, pronunciamos el primer verso y sentimos un reflejo en plena cara, una «luz» acentuada en el horizonte de la línea, un sol que destella en la lejanía. Y luego ese «exhala», esa «x» que parece lanzar los últimos rayos de luz y extenderlos mansamente por las dos últimas vocales de la palabra: «exhala».

Llegamos entonces a la última vocal y notamos que algo tira de nosotros, que algo nos empuja hacia abajo sin exigirnos la pausa versal, obligándonos en cambio a llevar a cabo una sinafía entre la última vocal del verso en el que estamos perdiendo el equilibrio y entre la primera sílaba –que empieza por vocal– del verso siguiente.

Esto se debe a que los dos versos no son sino un endecasílabo heroico partido cuyos dos acentos de mayor intensidad (2ª y 6ª sílabas), recaen, curiosamente, en vocal *u*: «La—l*uz*—ex—ha—laun—*ú*l—ti—mo—sus—pi—ro». Llegamos así frente a «último suspiro» *casi* sin pausa, sin interrupciones; nos situamos ante un campo de vocales dispuestas paralelamente de mayor a menor cerrazón (u—i—o, u—i—o) que nos dan de veras la sensación de ese último suspiro que no tarda en expandirse por el cielo del siguiente verso.

> La luz exhala
> un último suspiro
> por el cielo.

Luego, tras la pausa versal (reforzada al coincidir con el final de la oración), que nos obliga a tomarnos el tiempo suficiente para visualizar mentalmente el ocaso, comienza el descenso del astro. «Luego se amansa» el último suspiro de luz; «se aplasta» bajo el peso de esas enormes seis vocales abiertas y bajo el de las abundantes nasales de los siguientes versos («a*m*a*n*sa», «derru*m*ba», «e*nm*udece»); y «se derrumba», finalmente, y «enmudece», resonando el eco de la caída en el silencio de la pausa estrófica.

> Luego se amansa,
> se aplasta,
> se derrumba
> y enmudece.

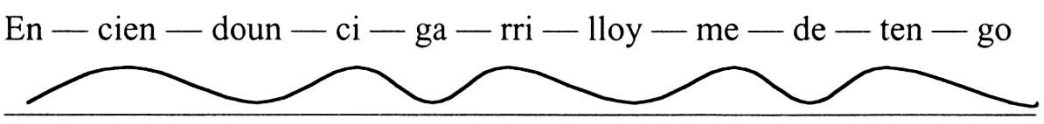
Cuatro verbos que agilizan la caída pero que a la vez son refrenados por la brevedad de los versos y por esas comas que parecen peldaños de la escalera a la noche. También estos últimos versos son un endecasílabo, esta vez partido en tres: «sea—pl*a*s—ta—se—de—rr*u*m—ba—yen—mu—de—ce»; y también en este caso uno de los acentos de mayor intensidad (6ª) cae en vocal *u*. Esta concentración de vocales cerradas, acentuadas o no («l*u*z», «*u*n *ú*ltimo s*u*spiro», «l*u*ego», «derr*u*mba» y «enm*u*dece»), parece querer retratar la incipiente penumbra del crepúsculo.

He aquí la crónica breve y pormenorizada, sobria y realista de una puesta de sol. Con esto ya hay poema, pero Wolfe va más allá de la mera contemplación y testificación de lo que ocurre y pasa a dejar

constancia también de lo que el yo poemático hace durante los exactos momentos en que acontece el ocaso. Con esto –entre otras cosas– el ocaso arriba descrito deja de ser El Ocaso en abstracto y se concretiza en un ocaso.

> Enciendo
> un cigarrillo
> y me detengo
> muy cerca
> del cristal.

Esta estrofa hace las veces de transición entre la anterior y la siguiente. A simple vista parece que nada en ella llama la atención, pero si nos fijamos bien vemos que no tiene nada de arbitraria. «Enciendo / un cigarrillo / y me detengo» son una vez más tres versos muy breves que en realidad conforman un nuevo endecasílabo, dispuesto de manera que cause un efecto rítmico y visual más acorde con la intención del autor. En parte, el especial efecto rítmico transmitido se debe a que el endecasílabo es escindido exactamente allí donde se da sinalefa, tal y como ocurría en el caso de «la luz exhala / un último suspiro»; de manera que, al pasar a formar parte de distintos versos los componentes de las sinalefas, lo que aparece es una nueva sinafía que hace que las pausas versales pierdan fuerza. La lectura se convierte en un juego de constantes tensiones y distensiones, en un ágil vaivén de aceleraciones y ralentíes, en una suerte de elástico jadeo que no llega nunca a perder del todo el aliento. La ralentización de la cadencia conseguida mediante la sucesión de versos muy cortos que se leen sin llegar a hacer las pausas versales propiamente dichas, pero al mismo tiempo sin perder su autonomía, les da a estas dos estrofas un *tempo* pausado y a la vez fluido, entrecortado pero regular, como si se tratase de la inhalación y exhalación de la respiración del hombre que protagoniza el poema.



¿Dónde se detiene? «muy cerca / del cristal» (versos que forman un heptasílabo que continúa con la cadencia anterior), desde donde contempla el edificio de enfrente. Estamos en el ecuador del poema, e intuimos que es así por el final en sílaba aguda, la cual parece hacer un pequeño alto en el camino antes de continuar y la cual a la vez nos deja en suspenso, a la expectativa, como si se tratara de dos puntos y nos exigiera tomar una intensa bocanada de aire antes de continuar con la respiración pausada. Enciende un cigarrillo –en contraposición al sol, que acaba de apagarse– y entonces ve a un semejante que le mira desde una ventana al otro lado de la calle, como si se tratara de sí mismo, como si fuese su reflejo.

Un rostro
en la ventana
al otro lado
de la calle
me contempla.

Estrofa que vamos a disponer aquí de este otro modo con el fin de intentar averiguar de dónde procede su cadencia:

Un rostro en la ventana
al otro lado de la calle
me contempla.

Dispuesta así resulta que tenemos un heptasílabo, un eneasílabo –que hace las veces de inciso explicativo de «la ventana» y que por lo tanto se lee sostenido– y finalmente un verso de cuatro sílabas que en realidad es la continuación del primero, con el que conforma un nuevo endecasílabo partido con el fin de mantener el sonsonete respiratorio de las estrofas precedentes.

Entonces acontece el milagro: el tiempo se detiene.

Es un momento.

Y el silencio. Frenazo en seco que nos pone el corazón en la boca. Y el silencio. «Es un momento». Nada más. «El tiempo suficiente». Aún no sabemos para qué pero podemos intuirlo. Tal vez el equilibrio del verso nos predisponga a ello. Se trata de un perfecto heptasílabo trocaico con los dos acentos de mayor intensidad sobre

sendos *ie*: el-*tie*m-po-s*u*-fi-c*ie*n-te. Nos sosiega, nos serena este verso. Sólo así podemos encajar los dos últimos trallazos:

> El tiempo suficiente
> para abarcar
> la eternidad.

El único tipo de eternidad: la temporal, la fugaz. «Para abarcar», ta-ta-ta-ta, «la eternidad», ta-ta-ta-ta. Dos series idénticas de cuatro sílabas (o cinco, si añadimos una porque acaban en aguda; tal y como ocurría en el caso de «cristal», que marcaba la mitad del poema) con la misma intensidad, sostenidas en lo alto y agarrándonos del cuello con su abundancia de vocales abiertas (a, e), sus dos acentos en final de verso y su contenido: «abarcar / la eternidad». Y otra vez el silencio que recorre, que rodea a todo el poema, los enormes espacios en blanco entre estrofa y estrofa, entre verso y verso.

### III.1.1. La prehistoria (1982-1986): *Diecisiete poemas*

Wolfe publicó por primera vez poesía en 1985, en la revista alicantina *Alagaria-0* (los poemas allí aparecidos eran, en este orden, «Edenbridge», «El Sur» y «Cuerpos»); y al año siguiente, en la antología *Escrito en Alicante-Muestra de poesía joven*[173], fueron publicados «Noviembre», «A Orson Welles», «Dylan Thomas» e «Inventario». Todos estos poemas fueron incluidos poco después en su primer poemario[174].

---

[173] *Escrito en Alicante-Muestra de poesía joven*, Diputación Provincial de Alicante, 1986, pp. 185-189.

[174] «Noviembre» tiene una única variante: en el verso dos, donde decía «paupérrimos», luego diría «inmóviles». La nota biográfica allí incluida, aunque breve y sobria, no carece de interés ya que probablemente fuera escrita por el propio Wolfe, lo que la convertiría en su primera prosa publicada:

«Nace en 1962 en Westerham, condado de Kent, Inglaterra. Se traslada con su familia a Alicante cuando contaba con cuatro años. Desde entonces reside en esta ciudad, excepto largos intervalos en Inglaterra y

*Diecisiete poemas* –desde hace años imposible de encontrar– es publicado en Málaga en 1986 (el pie de imprenta es del 31 de diciembre) por «Angel Caffarena, en las ediciones de su imprenta Dardo, la antigua y famosa imprenta Sur, fundada por Prados y Altolaguirre en los años 20» (QF: 181). «El formato –señaló la crítica– es de una sobriedad meritoria[175]». La edición constaba de 200 ejemplares numerados y apareció en «Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce», número 97 de la colección «Cuadernos del Sur». La presentación del poemario corrió a cargo de José Luis García Martín en la librería Ojanguren, de Oviedo, el 12 de febrero de 1987.

El libro, escrito en Inglaterra y España entre 1982 y 1985, originalmente se tituló *El Sur*, igual que uno de sus poemas, referencia tópica en la cultura inglesa de la que autores españoles como Cernuda también han hecho uso. El volumen inicialmente contaba con cuarenta poemas, pero a la hora de su publicación había quedado reducido a los diecisiete que le dan título. Se distribuyó con un encarte (una hoja A4 doblada) que contenía un poema de propina junto con unas consideraciones de José Luis García Martín sobre el libro.

Ya desde el título salta a la vista que el poemario es un homenaje a la figura de Dylan Thomas (el primer poemario de este galés se titula *Dieciocho poemas*), a su visión de mundo lúcidamente pesimista y alcoholizada, en ningún caso a su estilo[176]. La obra, que

---

una temporada en Asturias, donde impartió clases de inglés en una academia de idiomas.

»Estudia la Educación Básica y el Bachiller con los jesuitas en Alicante, completándolos en el West Kent College of Further Education, en Tonbridge, Kent.

»No ha cursado estudios universitarios.

»En la actualidad reside en Campello dedicado a la enseñanza del inglés.»

[175] Antonio Álvarez, «17 poemas. Roger Wolfe», en *El Correo de Asturias* el 17-II-1987.

[176] «Fue en cierto modo un "homenaje" a Dylan Thomas, pero no formal, porque formalmente no tengo nada que ver con sus galimatías.» Entrevista de Miguel Munárriz, «Roger Wolfe: "Ahí fuera hay muchos

tiene una dedicatoria inicial a sus padres y otra final a Ramón Seva-Montiel[177] («poeta amigo y mentor perfecto»), se abre con una extensa cita de Louis-Ferdinand Céline, sacada del *Carnet du cuirassier Destouches*, en la que se viene a declarar «que si escribe es por echar fuera la profunda melancolía que, poética o no, le trastorna»[178].

En sus páginas conviven dos tendencias bastante diferenciadas[179]: sobre todo en su primer tercio, una línea ensimismada, arraigada, contemplativa[180], descriptiva y con reminiscencias rurales; y más hacia la mitad y el final, una línea decididamente desarraigada y más urbana. En ocasiones los tonos llegan a ser opuestos: «contrasta el tono complaciente de los primeros poemas del libro ("Edenbrigde" o "El Sur") con la virulenta desolación de textos como "Carne de botella" u "Hospital"»[181].

Pero esta característica no es única de *Diecisiete poemas*, como se verá al estudiar los restantes poemarios y sus libros de prosa no ficcional. «Todo escritor tiene dos discursos (como mínimo) –dice el propio Wolfe–: el de guerra y el de paz» (HG: 26).

---

ciegos deseando hablar de pintura"», *La Nueva España*, 4-IX-1993, p. 36.

177 Poeta afincado en San Juan de Alicante, ciudad en la que Wolfe pasó gran parte de su infancia y adolescencia. Autor de los libros de poesía *Febrero 99* (1974), *Furiosos y ovalados* (1982) y *Antología poética* (1996).

178 Víctor García de la Concha, «Hablando de pintura con un ciego», *ABC literario*, 9-VII-1993, p. 8.

179 «Dos son las vertientes que pueden apreciarse en esta entrega: por un lado un tipo de poesía mucho más preciosista con la que se abre el libro –recuerdo ahora poemas como "Edenbridge", "El Sur", "A Orson Welles", etc.– y por otro lado una poesía mucho más vital, una poesía de la existencia en la que se nota más la influencia de los grandes poetas americanos y franceses.» Eduardo Errasti, «Sobre el amor y el tiempo», *La Nueva España*, 5-IV-1987.

180 «La contemplación estética del ambiente es una de sus mayores riquezas», Antonio Álvarez, *op. cit.*

181 José Luis Piquero, «Roger Wolfe y Aurelio G. Ovies», *La Voz de Asturias*, 27-X-1994, p. 42.

En las entregas inmediatamente posteriores desaparecerá casi por completo cualquier atisbo de arraigo a la vez que se hará cada vez más presente el tono que inauguraría en las letras españolas *Días perdidos en los transportes públicos*. A partir de ese momento –y hasta la publicación de *Enredado en el fango*, momento a partir del cual se aprecia un comienzo de posible equilibrio entre ambos discursos–, la primera línea («de paz») se atenuará –aunque sin desaparecer nunca del todo– a la vez que la segunda («de guerra») se acentuará.

El propio Wolfe ha reflexionado sobre este asunto:

> Ese tono entre introspectivo y contemplativo, de sorda melancolía desgarrada, que subyace en mis primeros poemas, o esa obsesión por la muerte que yo mismo reconozco en lo que escribo, hunden sus raíces más profundas en Verlaine, en Eliot, en Shakespeare, en Donne y en los metafísicos ingleses, autores de los que me empapé en mi adolescencia, y que siguen ahí, por mucho que luego hayan podido oscilar en mi escala de valores. (OG: 13)

Tal y como luego será habitual en casi todos sus poemarios, *Diecisiete poemas* es «un libro formado por poemas independientes, en el que cada uno de ellos, lejos de pertenecer a un conjunto armónicamente entendido, responde a una experiencia diferente; en cada uno de los poemas Wolfe parte de temas aparentemente distintos»[182]. Pero aunque la existencia de las dos tendencias mencionadas parezca escindir el poemario, el conjunto resulta muy unitario debido al tono autobiográfico[183] que se respira en todas las piezas y también a que, aunque «aparentemente distintos», los temas que subyacen en el fondo de todas las composiciones (el paso del tiempo, el desamor, la soledad, el alcohol, la muerte) son fundamentalmente los mismos[184]. Gran parte de los poemas son

---

[182] Eduardo Errasti, *op. cit.*

[183] «Los poemas [...] poseen continuas referencias a la vivencia personal de su autor.» *Ibíd.*

[184] «Todo el libro [...] gira en torno a unas obsesiones únicas, como son el amor (siempre al amor), el tiempo, sus recuerdos empañados por el alcohol (es precisamente esta concepción del poema como "maldito" lo

monólogos de un personaje poético que a menudo contempla o rememora lugares («Edenbridge», «El Sur», «Westerham», «Westerham 2», u «Hospital») o que –menos a menudo– recuerda o convoca a escritores («Dylan Thomas»[185]) o a cineastas («Orson Welles»); pero siempre de un modo *estático*, más reflexivo que narrativo, quedando así el conjunto inserto «dentro de la gran tradición inglesa de la poesía meditativa, del monólogo dramático. La estela que florece en Robert Browning, Wordsworth, Eliot, Auden, etc. y entre nosotros culmina en Luis Cernuda (un poeta inglés nacido en Sevilla) y más recientemente en Jaime Gil de Biedma»[186].

En otro sentido de cosas, la obra cuenta con otra notable dicotomía (y tal y como se verá al estudiar el resto de publicaciones y la visión de mundo del autor, la multiplicidad de registros y la simultaneidad de elementos opuestos son una constante a lo largo de toda su obra). Como ha dicho José Luis Piquero, este libro es una «simbiosis de la mejor poesía inglesa y española»[187]. Y quizás habría que añadir también de la poesía francesa simbolista: de hecho el propio Piquero en otra ocasión ha afirmado que el libro «ostenta una poética simbolista, fuertemente literaturizada, que deriva en algunos momentos hacia un convulso expresionismo»[188]. Ese expresionismo, perteneciente a su línea desarraigada, recuerda en ocasiones a una mezcla de Quevedo con Baudelaire («Cubierto el corazón de sabañones / y perpetuo en sus gestos el desprecio»), a veces a Blas de Otero («arrebatadoramente estentóreo») y otras a Vallejo («Aquí vejez te custodia, su senil / pezuña inquieta ráspate la boca. / Días fríos que la lluvia envuelve / lacerando aullidos alma adentro»),

---

que conecta más directamente a éste con la poesía Beat americana y los de aquella generación).» *Ibíd.*

185 «El poema a D. Thomas, uno de los mejores del libro, es una lograda repentización del mundo moral del poeta galés realizada con una economía de medios admirable: el fulgor de lo breve.» Antonio Álvarez, *op. cit.*

186 *Ibíd.*

187 José Luis Piquero, «Hablando de poesía con Roger Wolfe», *Fin de Siglo*, mayo/junio 1993, p. 32.

188 *Id.*, «Roger Wolfe y Aurelio G. Ovies», *La Voz de Asturias*, 27-X-1994, p. 42.

todos ellos autores abiertamente admirados por Wolfe. Pero si afinamos la vista podemos llegar a entrever que estas dos dicotomías están estrechamente relacionadas entre sí: la línea arraigada, contemplativa y de tintes rurales estaría emparentada con la vertiente inglesa[189] (y, como ya se ha dicho, con autores españoles afines a ella como Cernuda y Biedma), en tanto que la línea convulsa, desarraigada y urbana lo estaría con el expresionismo hispano. El elemento restante, el simbolismo francés (y por derivación de él ciertos retazos de nuestro modernismo, como demuestra el poema «Ennui»[190], homenaje formal *sui generis* a Rubén Darío) está presente en todas las composiciones, independientemente de su afiliación a una u otra de las mencionadas líneas.

Siguiendo de algún modo con este tema cabe citar las siguientes palabras de Enrique Bueres:

> Roger Wolfe renuncia a la lengua, pero no a la tradición poética inglesa. De allí su tono, tan distinto y tan distante de lo que se hace entre nosotros; y de ahí que, de entre los poetas españoles, sólo Luis Cernuda, el Cernuda del exilio que tanto debía a autores como Browning o Eliot, encuentre algún eco en algún poema. Por eso, como ha apuntado García Martín, lo más innovador es que las influencias que se aprecian en su obra sean distintas de las de otros poetas jóvenes contemporáneos suyos como Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero o Blanca Andreu. Su estilo es menos barroco, más seco, más emparentado con la literatura inglesa. «No hay aquí las lentejuelas y disfraces de un culturalismo de guardarropía, ni tampoco la asepsia de cierta poesía neopurista, sino únicamente la desnuda tragedia de quien bebe o escribe para olvidar que lleva –como llevamos todos– la muerte en el alma.[191]

Las muchas diferencias existentes entre este primer poemario y todos los que vendrían después del autor, no se deben tanto a los

---

189 «El paisaje (la campiña inglesa, ciudades pequeñas y grises...) se erige en correlato de un estado de ánimo y a la vez se relaciona con un contexto literario y artístico (Shakespeare, Dylan Thomas)». José Luis Piquero, *op. cit.*, p. 42.

190 El título de este poema viene a significar algo así como «aburrimiento metafísico», elemento después omnipresente en toda la obra de Wolfe.

191 Enrique Bueres, «Roger Wolfe: un inglés en la corte de la poesía asturiana», en *Hojas Universitarias*, Oviedo, marzo de 1987, p. 23.

temas tratados –«lo que cuenta un escritor es siempre lo mismo» (QF: 86)– como a la forma de tratarlos. Ya se ha comentado que el tono de estos poemas es más descriptivo que narrativo, al contrario de lo que ocurrirá a partir de *Días perdidos en los transportes públicos*. Pero eso no es todo: si aquí se respira –ante todo– una atmósfera de tristeza (más de dos tercios de los poemas contienen la palabra *triste* o alguno de sus derivados) y de pérdida, en libros posteriores esa tristeza casi desaparecerá por completo (sobre todo en libros como *Arde Babilonia*, quizás el máximo exponente de esta tendencia «opuesta» a *Diecisiete poemas*) solapada o sofocada por un elemento como la rabia; y la sensación de *pérdida* –y el consiguiente tono más o menos elegíaco que eso suele conferir a los poemas (aunque *Diecisiete poemas* no es exactamente elegíaco, como se comentará después)– es sustituida por un elemento muy distinto: el tono crítico. Ambos cambios son fácilmente explicables, desenlace lógico en un autor como Wolfe: la tristeza, la decepción, en lugar de derivar en resignación se torna en rebeldía, en odio; y la sensación de *pérdida* no desencadenará un perpetuo y frustrado volver la vista atrás queriendo recuperar con palabras la magia de lo perdido, sino un audaz –y muchas veces enfurecido– mirar al presente para inquirir por las causas de esa pérdida continua que es toda vida humana. En resumidas cuentas, el cambio entre esta primera obra y todas las demás publicadas hasta la fecha por Wolfe, se podría formular así: una desesperada y humorística reacción[192] contra la pena. Se trata de un intento de conferir valor a aquello que ya no lo tiene precisamente mediante la arremetida contra ello; un seguir en movimiento cuando ya se han perdido todos los móviles; un ir de dentro hacia fuera, de la pena a la carcajada, de la pesadez a la agilidad, de la melancolía a la

---

[192] Las siguientes declaraciones, recogidas en una entrevista realizada exactamente durante el periodo de transición de una poética a otra, son bastante esclarecedoras a este respecto: «"Yo quiero hablar sobre una serie de cosas que están pasando ahora mismo a mi alrededor. El mundo está en un auténtico desvarío. Me preocupa el hambre, el control que los poderes estatales ejercen sobre el ciudadano. Pienso que la poesía debe ser un arma y, últimamente, noto que en la creación literaria me estoy volviendo bastante violento."» (Pilar Rubiera, «Roger Wolfe: "Me siento orgulloso de la tradición literaria de mi país"», *La Nueva España*, 4-III-1987.)

violencia, del lamento al exabrupto y a la risa, de la oración a la blasfemia, del adjetivo al sustantivo, de la oda al insulto. Este recuento, por supuesto, perfila sólo una tendencia, y no una realización completa en cada poemario o poema posteriores. Pocos poemas de los más extremados del segundo Wolfe contienen todos los elementos o virajes mencionados, y en cambio muchos de los menos *duros* conservan el tono fundamentalmente ensimismado y triste del primer Wolfe.

Salvando las distancias, cabe comparar el viraje de la lírica wolfiana con el cambio que hubo en la obra de Blas de Otero: un ir de dentro hacia fuera provocado por lo que podríamos llamar *la muerte en alma*. En ambos autores el componente desequilibrante fue el pensamiento existencialista. Ya habrá tiempo de hablar de este rasgo wolfiano en otros capítulos; baste ahora con señalar que el poema «La morte dans l'ame», uno de los últimos poemas de este libro, se titula igual que uno de los volúmenes de la trilogía *Los caminos de la libertad* de Jean Paul Sartre.

Es más, *Diecisiete poemas*, aunque aparentemente tan alejado de toda la producción posterior de su autor, en realidad contiene el germen de los elementos más característicos de la voz que se desarrollaría después. En sus páginas se encuentran plantadas las semillas (y precisamente por el hecho de ser todavía semillas, no siempre detectables a primera vista) de todo lo que irá creciendo a partir de *Días perdidos en los transportes públicos*. Aunque muy someramente, Víctor García de la Concha ya ha señalado este hecho: «Aunque no faltaban atisbos de la expresión realista actual, el tono general se mantenía en una tesitura cercana [...] a la del Cernuda de posguerra»[193]. Tal vez el único elemento –de lo que luego caracterizará a Wolfe– no presente en este libro sea el humor. En cambio sí encontramos claros ejemplos de agilidad discursiva, próxima ya a la rotunda narratividad posterior, en poemas como «A Orson Wells» y «Dylan Thomas», no por casualidad los dos poemas del libro más alejados de la métrica tradicional y también los únicos formados por una sola oración. Y encontramos también indicios de la posterior violencia –o «demencia controlada», como se dice en uno de los poemas–, a veces abiertamente declarada («el odio obsesivo de tu alma») y otras latente en ciertas imágenes ampulosas («sangrante

[193] Víctor García de la Concha, *ABC literario*, 9-VII-1993.

ojo», «por la noche botellas demenciales / irrumpen resollando lengüetazos», «noche febril de búsqueda sin norte / donde bulle la fiebre de los sexos») o en el uso del hipérbaton y de construcciones sintácticas convulsas:

> Allá estás seguro (no obstante al principio
> ser siempre lo peor) todo habrá de comenzar
> de nuevo, otra aurora [...]

Aunque la atmósfera predominante del libro esté cargada de la ya mencionada sensación de *pérdida*, el conjunto no es exactamente elegíaco. Así lo demuestran la práctica inexistencia de poemas en pretérito y el predominio del presente de indicativo. Salvo algún atisbo de vuelta atrás en el tiempo en poemas como «Westerham», «Westerham 2» o «Batiendo carne» (pero incluso en estos casos no encontramos nostalgia propiamente dicha, ya que en ellos el recuerdo no idealiza acontecimientos pasados sino que los lamenta), el libro está afincado en la inmanencia, no sale del aquí y del ahora. La atmósfera resultante es de pérdida desmemoriada o de nostalgia sin pasado.

Por otra parte, el predominio de la segunda persona del singular tan característico del libro es un elemento que no volverá a hacer acto de presencia en la poesía de Wolfe, salvo en algún caso aislado (sobre todo en *Hablando de pintura con un ciego*) alejado ya del modelo cernudiano y, en cambio, próximo al uso que de este recurso hizo Raymond Carver.

La selección léxica juega un papel importante en el libro. Hay una serie de palabras recurrentes que a fuerza de ser repetidas cobran un especial significado que por sí solas no tienen y el cual se expande por versos y poemas enteros tiñéndolos de un color uniforme. Éste es el elemento simbolista. Algunos de esos vocablos son: *triste* y sus derivados, *lluvia*, *cuerpo* (clara influencia de Cernuda), *umbral*, *carne*, *noche*, *botella*, *calendario* o *tropel* (tomada directamente de Rubén Darío). A este respecto resultan muy interesantes las siguientes palabras de Wolfe leídas durante la presentación del libro:

> Cada creador tiene una serie de palabras o giros a los que profesa un especial cariño, y que de alguna manera se repiten con mayor o menor frecuencia a lo largo de su obra. Yo también soy un poco fetichista del lenguaje, y entre esas palabras-fetiche a que he aludido está precisamente la

que da título a los poemas que acabo de mencionar y que ahora leeré [se refiere a «Umbrales» y a «Umbrales 2»]. Umbrales. Bien. Hablo de «umbrales». Son los umbrales de la realidad o de la irrealidad, los umbrales de la percepción, los umbrales –algo más prosaicos tal vez– de una borrachera, los umbrales del sueño o el insomnio, los umbrales del misterio, de la fábula, del inconsciente, de los días, del tiempo. Se trata de pasillos, de penumbras, de las ruinas, el odio o el olvido.[194]

En el libro, sobre todo en su primera mitad, se respira cierto aire culturalista –propio de gran parte de la poesía española de los años ochenta–, siempre moderado y, curiosamente, nunca referente a lo hispano sino a lo anglosajón (Shakespeare, Orson Welles, «el Sur», la campiña inglesa o la propia Inglaterra, Dylan Thomas, Lawrence Durrell) y a lo francés (Céline, Verlaine, Sartre). Los poemarios inmediatamente posteriores conservarán esta característica pero con un cambio importante (del que se hablará con más detalle al ocuparnos de ellos): lo que aquí es un culturalismo más o menos al uso, más o menos común a un grupo de poetas coetáneos, en las siguientes entregas será algo completamente personal.

Los poemas de este libro son, casi siempre, quevedescamente densos, están muy adjetivados y tienen ritmos en ocasiones tal vez demasiado cadenciosos, por lo general uniformes y casi siempre secos, cortantes, rotundos. La abundancia de palabras especialmente sonoras y de cuatro o más sílabas es notoria. Este elemento salta a la vista sobre todo en el obsesivo uso de adjetivos largos, muy expresivos y en casi todos los casos epatantes[195], y además en ocasiones acompañados por adverbios de longitud considerable («arrebatadoramente estentóreo» «perfectamente erguidas», «pueril eternamente»). Las siguientes palabras de Wolfe, seguramente escritas pensando no precisamente en este poemario, resultan muy explicativas a este respecto:

---

[194] Del texto leído por Wolfe el 12-II-1987 en la librería Ojanguren de Oviedo con motivo de la presentación de *Diecisiete poemas*.

[195] He aquí algunos de ellos: amoratado, amedrentado, prematuro, sempiterno, shakespereano, monótono, impertérrito, fabuloso, tristísimo, anárquico, atestado, enmaromado, enigmático, boquirroto, inanimado, tumefacto, amortajado, entumecido y decapitado.

Adverbios y adjetivos cumplen muchas veces un papel meramente prosódico. Puede que apenas nos fijemos en su significado, pero notamos su ausencia si faltan. Son los contrafuertes del ritmo. (OG: 50)

En lo que a la métrica se refiere, este primer poemario también está más cerca de la «tradición poética» de lo que luego lo estará ninguna de sus siguientes entregas[196]. Seis de sus poemas –es decir, más de un tercio– son sonetos blancos (cierto que en casi todos los casos con uno o más versos que rompen con el esquema endecasílabo y/o con su acentuación más canónica) y de los restantes la mayoría de ellos están plagados de endecasílabos y, en menor medida, de eneasílabos y alejandrinos. Este aspecto –entre otros– resultará bastante esclarecedor a la hora de explicar por qué la métrica propiamente wolfiana –esto es, la posterior a este debut–, aunque alejada de cualquier patrón rítmico conocido en nuestras letras, cuenta con una *musicalidad* que no pasa desapercibida.

---

196 «Yo hice en gran medida mi "aprendizaje poético" sobre la base del endecasílabo; de hecho, los escribo, aún hoy, "de oído". Mi primer libro [...] contiene bastantes "sonetos blancos". Trabajé mucho la forma, en esa 1ª época, y el soneto sin rima y el endecasílabo. Luego progresé definitivamente hacia el verso libre –que es el verso más difícil que hay, aunque muchos opinen lo contrario; hacerlo bien, quiero decir, es jodidísimo– y no miré atrás. Lo que ocurre es que hay que tener cuidado porque si te haces mucho a esa forma luego ya te digo que los endecasílabos te acaban saliendo, aun años después, de oído y sin querer, y eso es jodido porque luego tienes que andar quebrando versos semi artificialmente y a veces el ritmo se puede hacer demasiado cabrón y machacón, demasiado poco suelto, y ése es un fallo que si miras bien mis poemas verás que a veces tengo yo: un sonsonete rítmico, una especie de cadencia cacofónica chunga con la que hay que tener cuidado. Si te despista la *música* se te convierte en *musiquilla* y vas jodido. Yo tengo el ritmo metido en la chola y el esqueleto desde que empecé a escribir, sobre todo por sobredosis de Rubén Darío y por ejemplo los sonetos de Blas de Otero –que junto con los de Quevedo y los de Miguel Hernández son los mejores de la historia de la literatura española– y a veces me jode un poco tanto ritmo, tanta caña; si te pasas, te enrancia un poema cagando leches cortadas.» (Roger Wolfe, Carta inédita, 7-VI-1996)

Para terminar, un poema inédito del autor hablando del modo y ritmo de composición de este libro primero, tan distintos a los adquiridos años después:

SIÉNTATE Y ESPERA

Volver a los inicios.
Volver a escribir algún poema
cuando algún poema venga,
y nada más.
Leer, quizás, un poco.
Pasear.
Mirar por la ventana.
Fumar.
Ensimismarse.
Volver a los inicios.
Sentarse. Sentarse
y esperar.

### III.1.2. La fundación y la plenitud (1987-1992): *Días perdidos en los transportes públicos* y *Hablando de pintura con un ciego*

#### Historia de los textos

Remontémonos a los últimos años ochenta y a los primeros noventa con el fin de acercarnos a la gestación y redacción primero de *Días perdidos en los transportes públicos* y después de *Hablando de pintura con un ciego*.

Wolfe empieza a redactar los primeros poemas de *Días perdidos en los transportes públicos* en 1988.

En Oviedo, en un apartamento de la calle Martínez Marino, escribí los primeros poemas de Días perdidos en el 88. Recuerdo que yo mismo me di cuenta de que algo nuevo estaba pasando, que eran poemas completamente diferentes a lo que yo hasta entonces había escrito, que es lo que está recogido en Diecisiete poemas. Ese primer libro lo escribí entre el 82 y el 85. Yo por aquel entonces no escribía tanto como ahora, no tenía la grafomanía que tengo ahora. [...] No me había «profesionalizado», todavía no existía esa necesidad de escribir a todas horas. Y, por supuesto, no había empezado con la prosa. Pero con Días perdidos la cosa ya cambió, porque me di cuenta de que aquello era distinto y entonces me vino una racha.

Recuerdo cuando escribí el primer poema de ese libro, que yo lo llamo «El poema de Elvira y la farmacia», y que finalmente no se incluyó en el libro. Empezaba hablando de una tal Elvira a la que me había encontrado en la puerta de una farmacia en estado un poco sospechoso, como si estuviera «de mono», una tipa a la que conocía de otro barrio en el que yo había vivido en Oviedo. Entonces escribí un poema que empezaba diciendo eso: «Me he encontrado a Elvira en la puerta de la farmacia». Y cuando escribí eso me di cuenta de que aquello era diferente. Sí, recuerdo que con ese poema y con el que luego finalmente aparece el primero, el de Manolo [«Te levantas de la cama y es la guerra»], me di cuenta de que me había topado con algo, que había tropezado con una veta inesperada.[197]

Por aquellas misma fechas Wolfe también empieza a leer a Charles Bukowski, aunque no su poesía. La influencia de este autor en parte de la obra de Wolfe es patente –y así lo ha señalado él mismo con todo detalle en alguna ocasión (QF: 24-25)–, pero en *Días perdidos en los transportes públicos* y en *Hablando de pintura de pintura con un ciego* –y por supuesto en *Diecisiete poemas*– esa influencia no es visible todavía en las proporciones en que se encuentra en poemarios posteriores (sobre todo en *Arde Babilonia*, en *Mensajes en botellas rotas* y en *Cinco años de cama*, no así ya en *El arte en la era del consumo*). Aunque la crítica, al encarar estos dos libros, se apresurara a emparentar a Wolfe con Charles Bukowski, lo cierto es que en ellos no existe todavía una influencia directa y en cambio sí unas fuentes comunes a los dos escritores: Blaise Cendrars, Williams Carlos Williams y William Saroyan. A estos nombres habría que añadir otra vía de influencia bukowskiana indirecta, la poesía de Raymond Carver, al que Wolfe sí había leído ya.

La influencia de Williams Carlos Williams, más visible en estos primeros libros, es evidente en la capacidad para hacer que –mediante una radical claridad y desnudez de imágenes– lo ordinario parezca extraordinario, tal y como puede comprobarse en numerosos poemas de aire estático –como de bodegón o naturaleza muerta– y de tono ensimismado[198]. A este respecto resulta significativo señalar que

---

[197] Entrevista inédita a Wolfe del autor.

[198] El ejemplo más claro es «Nada de particular» (*Días perdidos en los transportes públicos*, p. 42), en el que se hace referencia expresa a uno de los poemas de Williams y cuyos versos «no hay ideas / sino en las

una de las primeras reseñas de este poemario se titulara, curiosamente, «El vértigo de lo cotidiano»[199].

Y Blaise Cendrars es considerado por Wolfe «uno de los grandes» (QF: 30). En *Arde Babilonia* Wolfe incluye un poema titulado precisamente «Blaise Cendrars» en el que dice de su poesía: «Versos que saltan / como pedruscos de oro puro / de las páginas / iluminando con su veta / de fiera luz / estas tinieblas». La poesía de Cendrars –en palabras de Octavio Paz– «se sirve de un método de composición que no es otro que el del relato. Un relato entrecortado, con idas y venidas, anticipaciones, interrupciones, digresiones y enlaces imprevistos. Los poemas de Cendrars están más cerca del cine que de la pintura, más del montaje que del *collage*. Pero Cendrars no hubiera podido utilizar esta técnica cinematográfica si no se hubiese servido del *lenguaje hablado* como instrumento de convocación de rimas, imágenes, episodios, sucedidos y sensaciones. Cendrars no canta: cuenta.»[200] Salvo Josu Montero en una temprana reseña de este libro, la crítica no ha sabido ver la importancia de este autor en la obra de Wolfe: «Wolfe apunta a un Cendrars más sedentario y nocturno pero socarrón, vital, optimista y enemigo declarado de la literatura demasiado literaria»[201].

El propio Wolfe ha escrito lo siguiente sobre él:

> Ese estilo rápido, nervioso, eléctrico y un poco dislocado que caracteriza muchas de las páginas que prefiero de mi propia obra en prosa se lo debo a Blaise Cendrars, al que devoré casi por completo entre los dieciocho y los veinte años y del que puedo decir, sin exagerar, que en buena media me enseñó a escribir. (OG: 13)

Es una pena que parezca estar tan olvidado. Abrió caminos, además. Tanto en prosa como en poesía rompió moldes, creó todo un estilo nuevo de escritura. Luego llegó gente como Apollinaire y se colgó las medallas. Cendrars estaba demasiado ocupado viviendo, viajando y dándole a la tecla como para perder el tiempo inscribiendo su nombre en el libro de la

---

cosas» reproducen la famosa frase "no ideas but in things", síntesis de lo que fue uno de los puntales del credo poético del primer Williams.

199 José Alberto Santiago, *El Sol,* suplemento «Los Libros del Sol», 21-II-1992, p. 7.

200 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 173.

201 Josu Montero, «Poesía poco poética», *Egin*, 22-XI-1992, p. 28.

Inmortalidad. Su influencia en los Estados Unidos ha sido mucho mayor, curiosamente, que en Europa (los beat, sin ir más lejos, le deben mucho a Cendrars). (QF: 31)

También lee entonces Wolfe *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca. Si hay algún poeta español contemporáneo cuya obra tuvo bastante que ver en el viraje que existe entre el primer y el segundo poemarios de Wolfe, ese poeta es el segundo Luis Alberto: «recuerdo la idea que yo tenía de Cuenca entonces, de lo que en realidad había sido antes, y cuando leí "La malcasada" me quedé petrificado[202]».

En 1989 es incluido en la antología *Tres poetas*[203], que recoge once poemas suyos: tres pertenecientes a *Diecisiete poemas*[204], uno que no está incluido en ningún poemario («Hasting»[205], escrito en Inglaterra a finales de febrero de 1988) y siete que después formarán parte de *Días perdidos en los transportes públicos*[206]. Esos siete poemas aparecen allí sin título –luego les fue añadido– y son

---

202 Entrevista inédita a Wolfe del autor.

203 *Tres poetas*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1989, pp. 17-29.

204 «Edenbridge», «Dylan Thomas» y «A Orson Welles».

205 Tal vez su exclusión se deba a que, aunque estilísticamente cercano a los demás poemas escritos a lo largo de ese año, todavía mantiene el tono entre declamatorio y elegíaco que había en gran parte de *Diecisiete poemas*. El poema dice así:

HASTINGS

*In memoriam Delmore Schwartz (1913-1966)*

Sórdidos hoteles
de los que –te gusta imaginar–
leerás en cualquier parte un día
que en ellos murió olvidado algún poeta
–sin duda de ésos que prefieres–
sublime y desahuciado.

206 «Te levantas de la cama y es la guerra», «Phoenix, Asturias, 1988», «Llámame», «Algo arde, pero no soy yo», «Debate sobre el estado de la cuestión», «En blanco y negro» y «La tortura, viejo y literario género».

prácticamente los primeros del libro. Por aquel entonces el sistema de escritura era otro. Después, en muchos casos, el título llegó a convertirse en una parte fundamental del poema[207].

Desde octubre de 1989 y hasta marzo de 1990, Wolfe reside en Inglaterra, donde prácticamente termina *Días perdidos en los transportes públicos*[208]. De vuelta en Asturias, presenta el libro al premio Anthropos y –siguiendo la misma línea– comienza a escribir los primeros poemas de lo que luego sería su siguiente libro. En noviembre de ese año, mucho antes de que *Días perdidos en los transportes públicos* fuese editado, publica en *La Voz de Asturias* «Seguro que a Eliot no le pasaban estas cosas», poema perteneciente a *Hablando de pintura con un ciego*; y en 1991, en el Ateneo Obrero de Gijón, la *plaquette* titulada *Máquina de sueños*, adelanto de ese mismo libro[209].

A principios de 1992 *Días perdidos en los transportes públicos* gana, *ex aequo* con *La tumba etrusca* de José Carlos Llop, el premio de poesía de la editorial Anthropos de 1991. «El jurado destacó como mérito de la obra [...] "la viveza coloquial y el riesgo asumido por el autor en la construcción de un lenguaje tan personal

---

[207] Cuando el poema wolfiano parte del título se convierte de algún modo en artefacto y se aproxima al aforismo en forma de poema. En esos casos lo que *viene* es una idea sugerida en forma de título, a modo de semilla de la cual brota el resto. El título y el poema como dos espejos que se reflejan entre sí. Hay poemas que sólo cobran todo su sentido con el título, poemas de los que cuando se lee primeramente el título no se les encuentra demasiado sentido hasta que se llega al final y uno se da cuenta de que vuelve a engancharse con el principio y a explicarlo. En otras ocasiones el primer verso es el título. La influencia de Saroyan y de Bukowski en este modo de titular los poemas –y también libros enteros– es bastante clara.

[208] «Empecé *Días perdidos* en el 88 y para el 90 ya lo cerré», en la entrevista de Jaime Priede «Roger Wolfe: "En este país hay demasiados escritores"», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

[209] *Máquina de sueños* incluía los poemas «Levante», «Arqueología emocional», «Algo de lo más extraño», «Poesía», «Si alguien te pregunta alguna vez, puedes responder por mí», «Amparo», «El peso», «El hombre de acción», «A ver», «Enfermo», «La pura verdad» y «El vaso».

como atrevido".»[210] El premio se falla en enero de 1992 y el libro es publicado casi a la par –«me pasé las primeras semanas del año corrigiendo pruebas de *Días perdidos*» (TM: 69)–, en total unos dos años después de terminado. A todo esto tiene lugar en Barcelona la presentación del libro, a la que Wolfe no puede asistir.

En una entrevista de aquellos días Wolfe dice: «Tengo [...] un libro de poemas, que no es que esté acabado, porque yo no escribo libros cíclicos, de ésos que empiezan y acaban, sino que me limito a ir echando cosas dentro hasta que hay suficiente papel para justificar la publicación de un libro más o menos estándar, un libro de poemas que se llama *Fasbinda se ha ido*»[211]. Ese título provisional de *Hablando de pintura con un ciego* también lo sería del último poema del libro en su edición *princeps*. «Fasbinda» es una castellanización del apellido del actor y director de cine alemán Rainer Werner Fassbinder, por el cual Wolfe siente auténtica devoción y al que después dedicará el poema «Los ojos de Fassbinder» en *Arde Babilonia*.

En mayo de 1992 publica en la revista *Archione* cuatro poemas[212] incluidos luego todos ellos hacia el final de *Hablando de pintura con un ciego*, por lo que cabe suponer –si tenemos en cuenta que Wolfe no ordena los poemas de sus libros, sino que los reproduce en orden cronológico de escritura– que para entonces el libro ya estaba listo. Además, a finales de ese mismo año, Wolfe escribe refiriéndose a este tercer poemario: «empaqueté [hacia la mitad de año] otro libro de poemas, y lo envié por ahí [...], me lo aceptaron en seguida, y debe de estar a punto ya» (TM: 72).

Finalmente el poemario se publica en la primavera de 1993, algo más de un año después de estar acabado. Aunque por motivos editoriales figure el año 1992 en el registro del ISBN y en el pie de imprenta, de hecho Wolfe no corrigió las pruebas del libro hasta 1993 y ésa es también la fecha que figura en su correspondiente código de inscripción en el Depósito Legal.

---

[210] «Roger Wolfe, poeta inglés residente en Gijón, premio "Anthropos"», en *La Nueva España*, 27-I- 1991, p. 44.

[211] Entrevista de Jaime Priede, «Roger Wolfe: "En este país hay demasiados escritores", *La Voz de Asturias*, 16-1-1992, p. 34.

[212] «Vuelta», «Ida», «Fasbinda se ha ido» y «A ninguna parte».

Diferencias y similitudes

Lucien Ghariani[213] ha señalado tres de los elementos que caracterizarán a la poética de Wolfe a partir de estos dos libros: el escepticismo, la desacralización de la poesía y el humor. El escepticismo deriva en la pérdida de toda ideología, de todo mito y de cualquier tipo de utopía. Esta poesía «porte la marque de son époque» y «son apparent désintérêt pour la chose publique et pour les spéculations métaphysiques est symptomatique d'une génération désenchantée». Deducir de este escepticismo la desacralización de la labor lírica no resulta difícil; tampoco lo es deducir de esta desacralización ciertos rasgos formales:

> La descente du Parnasse conduit à l'utilisation d'une langue courante et d'une versification peu ou pas réglée, à une désacralisation de la poésie qui va de pair avec le désenchantement du monde. Ni fou, ni maudit, ni prophète, ni voyant, le poète évite de s'enfermer dans un ordre préétabli et griser par le pouvoir orphique des mots. Ni Dieu ni. mètre: en composant des vers qui épousent de préférence le rythme de la conversation ou de la pensée, en renonçant à torturer la syntaxe et à obscurcir son propos, il ne se distingue pas ostensiblement du commun des mortels.

Y el tercer elemento, el humor, siempre va de la mano de toda desmitificación:

> En troisième lieu et corollairement, il se trouve ici que l'humour accompagne la démystification, sous des formes et à des degrés divers, car, en tan qu'il refuse de nier la platitude de l'existence, qu'il récuse l'héroïsme et la transcendance, l'humour ramène à la grandeur et à la misère ordinaires de la condition humaine.

Los títulos de estos dos libros –y el de otros como *Mensajes en botellas rotas*, *Quién no necesita algo en que apoyarse* o *¡Que te follen, Nostradamus!*–, por su longitud, tono coloquial y falta de

---

[213] Lucien Ghariani, «Mettons qu'ils parlent de la cite (Lecture de 3 poèmes de D. Alonso, Á. González et R. Wolfe)», ponencia inédita leída en la Universidad de París IV, en noviembre de 1999.

solemnidad, parecen seguir el modo de titular que escritores norteamericanos como William Saroyan, Charles Bukowski o Raymond Carver utilizaron en muchas de sus obras. Valgan como ejemplo *Toca borracho el piano como un instrumento de percusión hasta que los dedos te empiecen a sangrar un poco* de Bukowski, *No vayas, pero si tienes que hacerlo, diles hola a todos de mi parte* de Saroyan o *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* de Carver.

El título de *Hablando de pintura con un ciego*[214] está inspirado en el elepé del cantautor londinense Billy Bragg *Talking with the Taxman about Poetry* [«Hablando de poesía con el inspector de Hacienda»], de 1986.

En cuanto al caso de *Días perdidos en los transportes públicos*[215], resultan interesantes estas declaraciones del propio Wolfe: «Es un juego, una broma, y a la vez una metáfora. Es como si dijera, de alguna manera, que las cosas que no parecen importantes son las que realmente merecen la pena. Lo que creemos que es una pérdida de tiempo es la vida misma. Es decir, lo más evidente, lo que

---

214 «*Hablando de poesía con el inspector de Hacienda*. Con ese título siempre tuve la sensación de que Billy Bragg me lo había robado. Entonces pensé cómo podría encontrar un título tan bueno como ése para mi libro y recordé una anécdota. Estaba en un bar en Oviedo, hablando con un curiosísimo personaje ciego [...] un tío cultísimo, radioaficionado, que sabía varios idiomas. Como los ciegos tienen un sexto sentido debió de notar algo en mí que le interesaba. Yo estaba borracho pero simpático. Hablamos del claroscuro en Zurbarán. Me comuniqué. Metafóricamente, es difícil llegar a la gente con tus poemas, pero a pesar de todo, ahí fuera, además de mucho hijo de puta, como dijo W. C. Williams, hay ciegos con los que se puede hablar de pintura.» Entrevista de Miguel Munárriz, «Roger Wolfe: "Ahí fuera hay muchos ciegos deseando hablar de pintura"», *La Nueva España*, 4-IX- 1993, p. 36.)

215 Entre sus citas iniciales encontramos una de Howard Bloxham, que es un pseudónimo del propio Wolfe. Cuando nació, su abuela materna quería que de segundo nombre le pusieran Howard –que era el nombre del padre de ella–, pero finalmente se quedó con Roger a secas. En cuanto a Bloxham, era el apellido de soltera de su madre. Wolfe ha hecho uso de este pseudónimo en otras citas, como en el texto «Jorge Martínez: un poeta al margen de la ley» incluido en *Hay una guerra*.

tenemos delante todos los días, es lo que más importa y es lo que yo reafirmo con mis poemas»[216].

Como ya se ha señalado en la aproximación biográfica, Wolfe estuvo muy interesado durante su adolescencia por la ornitología. Las abundantes referencias que hace a las aves en su poesía –sobre todo en estos dos poemarios, aunque no falten ni en el primero ni en los siguientes[217]– no parecen ser casuales; tal vez se pueda considerar «el ave» como símbolo de *la permanencia* en su obra. El comienzo del poema «La última noche de la Tierra», incluido en *Arde Babilonia*, expresa esta idea:

> El mirlo de todos los años ha vuelto a visitar mi casa
> y todavía sigo aquí.
> Su música no cambia y eso ya lo he escrito.
> Pero mi trabajo es constatar lo obvio
> y eso es lo que el mirlo me viene a recordar.

Entre *Días perdidos en los transportes públicos* y *Hablando de pintura con un ciego* las semejanzas son mucho más numerosas que las diferencias (no por otro motivo se los estudia conjuntamente). De hecho, los dos primeros tercios de *Hablando de pintura con un ciego* parecen la continuación de *Días perdidos en los transportes públicos*; y hacia el final, en cambio, los poemas empiezan a ser más largos y más narrativos, ya más cercanos a los poemas que luego formarían el siguiente libro, *Arde Babilonia*. Si –como ya hemos dicho– se tiene en cuenta que Wolfe no escribe poemarios

---

[216] Entrevista de Paché Merayo, «Roger Wolfe: "La poesía debe descubrir cosas, pero no con grandes palabras, sino con las que están cansadas por el uso"», *El Comercio*, 13-IV-1993, p. 28).

[217] En *Diecisiete poemas*: «tristes palomas» (p. 15); en *Días perdidos en los transportes públicos*: «el proverbial canario» (p. 23), «un débil aleteo de pájaro vencido» (p. 34), «frágiles como un canario» (p. 57); en *Hablando de pintura con un ciego*: «acabo de ver follar a dos palomas» (p. 14), «un pájaro, un pájaro pequeño» (p. 27), «los trinos de ese mirlo» (p. 32); en *Arde Babilonia*: «había un petirrojo en el alféizar» (p. 11), «el mirlo de todos los años» (p. 17); en *Mensajes en botellas rotas*: «palomas disecadas» (p. 44); en *El invento*: «La música. / Los pájaros» (p. 74).

propiamente dichos, es decir, conjuntos de poemas planeados y unitarios, sino que por el contrario prefiere escribir tan sólo poemas y después reunirlos en orden cronológico de escritura bajo un título, es lógico que *Hablando de pintura con un ciego*, a partir de cierto momento (o sea, de ciertos poemas) empiece lentamente a virar, alejándose gradualmente de *Días perdidos en los transportes públicos* y poco a poco aproximándose a *Arde Babilonia*. A esto hay que añadir el que estos poemarios fueran escritos uno inmediatamente después del otro, sin pausa alguna.

En cuanto a la estructura de estos dos poemarios y de casi todos los siguientes, cabe reproducir las siguientes palabras, escritas hablando de Karmelo C. Iribarren –sin duda el poeta español más cercano a Wolfe– e igualmente aplicables a él:

> Son yuxtaposiciones de poemas en un orden más o menos aleatorio. Pero si la disposición de los poemas no responde a ningún esquema premeditado u organizado, la relación entre ellos es estrecha, ya que tienen en común numerosas semejanzas de todo tipo, desde los escasos marcos espacio-temporales, los temas y los personajes, hasta los puntos de vista, el tono y el protagonista. Estos elementos hacen que todos los poemas sean equidistantes entre sí y que sus libros ofrezcan una estructura sin bordado o detalle alguno, una estructura «de red» en la que los nudos e hilos repiten un solo dibujo desde principio a fin.[218]

En cambio, la paulatina transformación arriba comentada, la interconexión entre distintos libros, apenas es visible entre *Diecisiete poemas* y *Días perdidos en los transportes públicos*, más separados en el tiempo, y entre la redacción de los cuales hay una serie de poemas no incluidos en libro[219], de tentativas y búsquedas que hacen

---

[218] Juan Miguel López Merino, «Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren», *Versants*, n° 42, 2003, p. 65.

[219] En diciembre de 1987, Wolfe publica «Cinco poemas» en las «Hojas Universitarias» del *Periódico de la Universidad de Oviedo*. Estos poemas son algo así como el eslabón perdido entre *Diecisiete poemas* y *Días perdidos en los transportes públicos*. Consideramos oportuno transcribirlos aquí, ejemplares únicos de la prehistoria de los dos poemarios que nos ocupan, tal y como fueron publicados por primera vez, aunque el propio Wolfe tenga intención de incluirlos ligeramente

que sus respectivos tonos y voces no compartan un hilo conductor visible.

Hablemos, pues, de las diferencias entre estos dos poemarios teniendo en cuenta que no existe escisión entre ellos y que por tanto lo que a continuación se apunte no son cortes tajantes entre un libro y otro sino elementos diluidos en mayor o menor media en sus respectivos poemas. No voy a enumerar leyes sino tendencias.

Aunque ya alejado de la llamada poesía de la experiencia al uso que por aquellos días era la voz dominante en la nueva poesía española, *Días perdidos en los transportes públicos* todavía mantiene –es cierto que en mínimas dosis, en pocos poemas y en ocasiones con

---

cambiados en la edición de su poesía completa. Los poemas son cinco y no tienen título. Dicen así:

1) van encendiéndose / las primeras farolas / de la tarde // canta un mirlo / tétricas cadencias / desde lo alto de un anuncio / de neón // marco una fecha en el calendario: / ha empezado / –según dicen– / otra vez / la primavera

2) en el eco cotidiano / de su llanto / doy fe del mundo en el que habito // trabajador insomne / de la tinta y el papel // minuciosamente / examino en los diarios / suicidios, nacimientos, defunciones: // este extraño tren fantasma que nos lleva / de una diminuta muerte / a otra

3) llueve, // una somnolienta / y dócil lluvia / de ligeras alas tibias / que agonizan / reblandece toscamente / los suburbios, // una endeble y mansa lluvia / más antigua que la historia / sesga las mal iluminadas / innumerables ventanas de la urbe / y su exhausta trama / de calles / y arrabales / y avenidas; // y a través de todas / las auroras / y de todas las edades y del odio / implacable y sordo / de las dispares geografías y los hombres, / en el palpitante y desquiciado / inmenso corazón del orbe // llueve

4) ha entrado ya la luz al cuarto // busco las sombras de mi cuerpo / entre las sábanas sudadas donde yazgo // he decidido / abolir el tiempo en los relojes / cansado de rastrearme la lengua ante el espejo // afuera escucho / la inexorable máquina del mundo / que pone en marcha su engranaje: // funcionarios del caos se hacen con la calle / en la gran ciudad del odio y el silencio.

5) zarandeando el mapa / como un chiquillo estúpido / me pregunto a cuántos / sorprenderá mañana el día / agazapados tras la sórdida miseria / de puertas y ventanas alquiladas / preguntándose / cómo llegar hasta la noche

clara intención paródica– cierto tono elegíaco característico de esta tendencia, así como algún resto de respeto por ciertas formas que en *Hablando de pintura con un ciego* ya no aparecen. Por ejemplo, la puntuación en *Días perdidos en los transportes públicos* es mucho más rigurosa o «correcta» que en *Hablando de pintura con un ciego*, donde nos encontramos con algunos poemas que omiten comas «necesarias». También se aprecia que en *Días perdidos en los transportes públicos* los ritmos, aunque ya originales, están más cercanos a la cadencia clasicista que los de *Hablando de pintura con un ciego*. Y aunque la narratividad es patente en ambos libros, la de algunos de los poemas finales de *Hablando de pintura con un ciego* supera a todos los de *Días perdidos en los transportes públicos*.

Aunque se pueden detectar endecasílabos –partidos[220] o no–, eneasílabos y heptasílabos en todos los poemarios posteriores a *Diecisiete poemas*, en *Días perdidos en los transportes públicos* la proporción es muchísimo mayor que en el resto. Sin ir más lejos, en

---

[220] Se trata de esquemas casi completamente regulares en lo que a la medida se refiere, pero camuflados por la tipografía. Bajo la apariencia del verso libre, el poeta desmiembra versos tradicionales y los reparte en distintas líneas poéticas. Un ejemplo perfecto de este fenómeno es el poema «Qué más da saberlo» (*Días perdidos en los transportes públicos*, p 36), que en sus once versos contiene cinco endecasílabos y dos eneasílabos. Sólo en los dos versos finales se abandona este recurso con el fin de crear un anticlímax:

[Dejo de teclear
por un momento.] [Me asomo
a la ventana: luce el sol,] [dos perros
se pelean, las vecinas]
[inundan de incesantes cacareos]
[las calles húmedas del barrio.]

Pasa un coche. [El humo
de la fábrica se enrosca]
[en el nítido azul del cielo.]

Tópicos, lo sé.
Pero qué más da saberlo.

su primer poema («Te levantas de la cama y es la guerra») hay siete perfectamente acentuados, de los cuales tres están partidos:

> Podría al menos
> conocer New York [11], coger el metro, disparar
> la Browning [11], romper todos los dedos de las manos [11]
> a aquellos que más odio [7].

*Días perdidos en los transportes públicos*[221] es algo más culturalista que *Hablando de pintura con un ciego*[222]. Y se trata, por supuesto, de un culturalismo vivo y *sui generis* que no tiene nada que ver con el cultivado por los novísimos o por las promociones de poetas posteriores; es un culturalismo vivido, no impostado, de referentes muy personales, muchas veces irreverente y en el que el mundo del rock tiene tanta importancia como el de cualquier otra manifestación artística. En suma, es un culturalismo que refleja la época en que fueron escritos:

> Son la crónica de unos años de mi vida y de la vida del país, con el oído puesto en la realidad. Como todos mis libros. Ahí está el cine del momento –Almodóvar–, la música –Burning o Leño–, junto a las referencias que he ido recogiendo por el camino, de Sam Peckinpah a Carver, de Leonard Cohen a Céline (en estos días estoy disfrutando mucho con Galdós). Me gusta pensar que la vida palpita en la página. Otros prefieren un mayor distanciamiento. Y los poemas son muy legibles en una primera lectura, si bien se da una gran intertextualidad y hay varios niveles en el discurso.[223]

---

[221] A escritores como Saroyan, Cummings, Galdós, Pessoa, Stevenson, Lorca, Breton, W. C. Williams, Cendrars, Ángel González, Félix Grande, Jorge Guillén; a músicos o a bandas de rock como Leonard Cohen, Willie Nelson, Iggy Pop, Lou Reed, Burning, Leño, Bach o Mahler; a actores y directores de cine como Carmen Maura, James Mason, Tippi Hedren, Buñuel o Hitchcock; y a marcas de productos como Frascati, Marlboro, Winston, San Miguel, Támpax, Browning o Magnum.

[222] Billy Bragg, Seat *124*, Eliot, Los Rolling Stones, *Apocalipsis Now!*, Jim Thompson, Sam Peckinpah, Carver, Bob Marley, Malraux, Camus y nuevamente Pessoa.

[223] Entrevista de Alberto Piquero, «La literatura es mi propia vida, una forma de respirar», *El Comercio*, 7-VIII-2004,

Respecto a las abundantes referencias al mundo del rock, José Ángel Mañas ha señalado acertadamente que «tal vez no haya en su generación literaria nadie que haya plasmado tan bien el espíritu del rock como Wolfe en *Días perdidos en los transportes públicos*»[224].

Si *Días perdidos en los transportes públicos* tiene cierto tono de novela negra sin trama, una voz que puede recordar a la de dichas obras –y que probablemente sea influencia tanto de la lectura de ellas como de cierto Luis Alberto de Cuenca–, en *Hablando de pintura con un ciego* el tono, además de ser más unitario y también algo más pesimista, es más «de diario», más carveriano.

Por último, señalar que mientras que en la mayoría de los poemas de *Días perdidos en los transportes públicos* el presente es el tiempo desde el que se escribe y también sobre el que se escribe, dando la sensación de estar redactados exactamente a la vez que *vividos* –tal y como ya se ha señalado que ocurre en muchos poemas del primer W. C. Williams–; en cambio en *Hablando de pintura con un ciego*, aunque el presente de indicativo siga siendo el tiempo predominante, se habla menos de *lo que acaece en el poema* y más en un tono aforístico.

## La crítica

He aquí un repaso no exhaustivo de lo que la crítica más rigurosa dijo en la prensa de estos dos poemarios.

La primera reseña propiamente dicha de *Días perdidos en los transportes públicos* apareció a mediados de febrero de 1992 firmada por José Luis García Martín[225]. Este crítico escribe, entre otras cosas, que «los poemas de *Días perdidos en los transportes públicos* sorprenderán a todos, irritarán a muchos, entusiasmarán a algunos: a nadie dejarán indiferente». También habla de un «narrador-

---

http://www.elcomerciodigital.com/pg040807/prensa/noticias/Sociedad/200408/07/GIJ-SOC 130.html

[224] José Ángel Mañas, «La guerra de Roger Wolfe», *Lateral*, n° 50, febrero de 1999, p. 11.

[225] José Luis García Martín, «Al carajo con la literatura», *La Nueva España*, 14-II-1992, p. 43.

protagonista», de «un lirismo sobrio» y de la «huella de un poeta que consigue el máximo de intensidad con los mínimos elementos».

Ese mismo mes aparece también un reseña de José Alberto Santiago[226] en la que se afirma que «Wolfe percibe la cotidianidad como un despiadado hecho límite», que «en su libro se percibe el vértigo que subyace en lo cotidiano, mezcla de extrañeza nauseabunda y desgarramiento inmisericorde, aunque aparentemente mínimo», y todo ello con «un lenguaje expresivo muy personal basado en la novela negra anglosajona antes que la retórica poética convencional, que lo inclina a huir de las grandes palabras rimbombantes y lo tiñe de un suave humor agrio de vuelta de todo como si fuese un detective privado que cuenta sus casos por cicatrices». Según este crítico estamos ante «una poesía original y rigurosa, cuya elaborada espontaneidad es todo un exigente manifiesto estético joven, que ignora con despreciativa deliberación toda proclama posmoderna». Afirma también que «la cultura que lo impregna no es erudita» y que sus poemas representan «una auténtica poesía popular urbana, de pueblo ya sin impregnaciones rurales ni fe en la industria pesada».

Ramón Buenaventura[227], en su crítica de marzo, destaca que el poemario es, en primer lugar, «legible», lo cual a su juicio es digno de atención ya que «casi ningún poeta escribe nada que pueda leer un ser humano sin mortal aburrición», y a continuación esboza un intento de descripción del mecanismo de este tipo de poemas:

> Sensación no trivial experimentada en situación trivial. Un 98% del poema describe la situación, con sencillez, sin imágenes, en lengua prosaica; el 2% restante expresa la sensación en uno o, como máximo, dos versos (casi siempre al final). Para que la obra funcione tiene que haber un clic, un traslado, una magia metafórica por la cual la rutina diaria que el poeta nos describe se convierta en sensación personal y contagiable al lector.

Y más adelante añade que Wolfe «da la impresión de poseer un talento literario quizá no específicamente poético, sino general, pero con

---

[226] José Alberto Santiago, «El vértigo de lo cotidiano», *El Sol*, suplemento *Los Libros del Sol*, 21-II- 1992, p. 7.

[227] Ramón Buenaventura, «El buen ir del verso a la cerveza», *El Mundo*, 7-III-1992.

muy buena musculatura. Mide bien, se extiende lo justo, atina en el sentimiento o la pequeña reflexión, aporta con economía y eficacia los datos "cotidianos" (siempre vistos con ojos intensos). La voz resultante es caliente y simpática.»

Algunos meses más tarde, ya en junio, Miguel García-Posada[228] escribe que estamos «ante un poeta auténtico, que se ha lanzado con audacia por un camino que, al paso de los años, era de reaparición inevitable», y echa mano del poemario para afirmar que, aunque sin estridencias, resulta elocuente respecto a una ya comenzada ruptura o radicalización de nuevos autores respecto a ciertas tendencias más o menos en boga, todo lo cual se resume bien en el título de su reseña: «El realismo, de nuevo». Más adelante se dedica a describir el tratamiento formal que estos poemas hacen de los materiales, afirmando que «se caracteriza por la utilización de registros vulgares y de signo coloquial [...] que se engastan en los moldes del versolibrismo estricto. Si a ello se añade la renuncia absoluta, salvo por vía irónica, a los valores musicales y preciosistas de la palabra, tendremos el resultado de un discurso que se sitúa ya en los antípodas del esteticismo». Y añade que «no es fácil de hacer una poesía como ésta, que se engendra con recursos tan parcos, métricos y retóricos»; y que, aunque «desigual», el libro «contiene aciertos innegables». Para este crítico «lo mejor de Wolfe está en la combinación de humor, concisión y desgarro».

En noviembre Josu Montero[229] destaca del poemario «lo poco "poético" que resulta; dicho sea como loable virtud dados los vientos tan codificados que soplan en la lírica actual». Montero también señala muy acertadamente que «Wolfe apunta a un Cendrars más sedentario y nocturno pero socarrón, vital, optimista y enemigo declarado de la literatura demasiado literaria» y que «sus poemas parecen –sólo lo parecen [...]– escritos a vuela pluma»; que «están impregnados ante todo de un gozo inmediato y sensual de vivir» y que en ellos asoma «en ocasiones un punto melancólico pero siempre con su ración de humor».

Rafael Conte[230] no escribirá sobre el poemario hasta mayo de 1993.

---

[228] Miguel García-Posada, «El realismo, de nuevo», *El País*, junio de 1992.

[229] Josu Montero, «Poesía poco poética», *Egin*, 22-XI-1992, p. 28.

[230] Rafael Conte, «Días perdidos...», *ABC literario*, 7-V-1993.

Frente a un entorno que suele reiterar las reglas del juego literario, Roger Wolfe es una especie de francotirador aislado, que opta por un minimalismo «a la norteamericana» (piénsese en Raymond Carver como poeta), y, con sencillez engañosa, humor y autosarcasmo, se sale de esa especie de cajón de sastre en el que a veces se convierte la poesía de la experiencia, y parece querer decir que nada está a salvo de la poesía. Estas páginas tienen la peculiar virtud de desinflar la realidad para devolverle sus verdaderas dimensiones de patética tragedia cotidiana.

Casi a la par, García-Posada[231] vuelve hablar de Wolfe para afirmar que «sorprende [...] que una obra como *Días perdidos en los transportes públicos* [...], sin duda el libro más original de 1992 por su enérgica postulación de una poética realista de nuevo cuño, no haya estado presente al menos en las deliberaciones finales» del Premio Nacional de Poesía, que recibió José Ángel Valente.

Ese mismo mes aparece la primera reseña dedicada no ya a *Días perdidos en los transportes públicos* sino a *Hablando de pintura con un ciego*, que acababa de ser publicado por Renacimiento, firmada por Jaime Priede[232].

En junio Luis Antonio de Villena[233], en su reseña de *Hablando de pintura con un ciego*, afirma que la obra de Wolfe «es una demostración de la existencia de la poesía –buena poesía– en el orbe o territorio de la no-poesía, del mundo híspido de lo inmediato plano». Su reseña también habla de *Días perdidos en los transportes públicos*:

Cuando hace un año Roger Wolfe publicó Días perdidos en los transportes públicos, la mirada crítica del lector de poesía se fijó atentamente en él. [...] Wolfe aparecía como el último paso, uno de los más extremados, de la llamada poesía de la experiencia. Se trataba de poemas cotidianizantes, prosaicos, donde la sordidez de la vida en las ciudades deshumanizadas y el individuo convertido en lobo estepario se hacían

---

231 Miguel García-Posada, «Una obra conmovedora», *El País*, 26-V-1993, p. 40.

232 Jaime Priede, «Poemas de ordinaria locura», *La Voz de Asturias*, 27-V-1993, p. 41.

233 Luis Antonio de Villena, «Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-VI-1993, p. 10.

centro de un texto en verso asordinado, que no desdeñaba la vulgaridad ni los términos malsonantes y se complacía en la insignificancia y el vacío. A unos nos agradó [...] y otros aullaron ofendidos. [...] Hablando de pintura con un ciego sigue ese mismo camino, afilando, me parece, vicios y virtudes.

En junio García-Posada[234] reseña Hablando de pintura con un ciego, no sin antes volver a hablar de Días perdidos en los transportes públicos:

La revelación poética de 1992 fue, sin duda, Roger Wolfe por su libro Días perdidos, la primera obra madura del autor. El poemario estuvo a punto de recibir el premio de la crítica, que merecía por la radicalidad y audacia de sus planteamientos [...] Lejos de la retórica obrerista, hoy anacrónica, Wolfe hacía desfilar por esos poemas a un sujeto melancólicamente residual a fuerza de lucidez, problemático habitante de la problemática ciudad de este fin de siglo, y se valía a tal fin de un lenguaje deliberadamente átono, prosaico, en la estela de la poesía de Carver.

También García-Posada dice que *Hablando de pintura con un ciego* prosigue la misma línea que el anterior poemario. Más interesantes resultan sus apreciaciones sobre el «difícil verso libre» wolfiano, que «depende [...] más de la propia ilación de los conceptos, muy calculada en los mejores momentos, cautelosamente calculada, que de la música canónica de la tradición», por todo lo cual se trata de «una apuesta arriesgada, como la de toda lírica que se hace en el vacío, huérfana de módulos rítmicos previos a los que recurrir». Y añade que Wolfe «transfigura la mediocre materia urbana en un discurso líricamente eficaz» y que «consigue extraer potencialidades estéticas inusitadas de un vocabulario antipoético». La reseña termina así: «En el debate sobre el realismo al que asistiremos en los próximos tiempos, su obra ha de constituir una referencia ineludible».

En julio es Víctor García de la Concha[235] quien reseña el poemario. Entre otras cosas afirma que estamos ante «un poeta de

---

[234] Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: la confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

[235] Víctor García de la Concha, «Hablando de pintura con un ciego», *ABC literario*, 9-VII-1993, p. 8.

verdad». Tiene cierto interés su esbozo de explicación del mecanismo de esta poética:

> La mayor parte de los poemas de R. Wolfe presentan la misma estructura: la desnuda descripción de una serie de elementos banales –«no hay ideas sino en las cosas»– o la narración muy escueta de sucesos de la misma índole abocan al lector a un punto en que el hastío se hace palpable o percibe que en esa atmósfera agobiante puede producirse la revelación de no se sabe qué.

Y hacia el final de la reseña apunta que «cuando Wolfe abomina de "ese fraude" que es la literatura, se está rebelando frente a "una literatura" concreta», ya que «él tiene su poética, que comienza por abrir los ojos –no engañarse: desde los libros de Carver, Bukowski, etc.– a la vida real, y los oídos al habla de la calle».

De la reseña de José Luis Morante[236] aparecida a finales de ese año son interesantes las siguientes dos apreciaciones:

> Resulta sorprendente la cantidad de cifras, de números cardinales que hay en Hablando de pintura con un ciego. Se anotan las horas: las cuatro, las tres, las siete treinta; los objetos cotidianos: la cassette de 90, el 124, el Lexatín 3; los años, el peso. Este vocabulario matemático –hay también algunos porcentajes.–, sinónimo de orden, exactitud, minuciosidad y control, contradice con rotundidad los hábitos del sujeto poético protagonista, que naufraga en un profundo desorden interior y doméstico.
>
> Es el mismo autor quien fusiona escritor y personaje literario. El sujeto poético no es una máscara, un disfraz apariencial para encarar la vida, tiene las mismas señas de identidad y se responsabiliza de los mismos actos, convirtiendo así buena parte del libro en una biografía.

Finalmente, en octubre de 1994, José Luis Piquero[237] señala acertadamente que «*Hablando de pintura con un ciego* es casi una continuación del libro anterior» y compara someramente ambos libros con *Diecisiete poemas*:

---

[236] José Luis Morante, «Roger Wolfe: una poesía de la impertinencia», *Los Cuadernos del Matemático*, n° 11, diciembre de 1993, pp. 81-82.

[237] José Luis Piquero, «Roger Wolfe y Aurelio G. Ovies», *La Voz de Asturias*, 27-X-1994, p. 42.

La voz poética más propia de Wolfe, la que le ha valido en los últimos tiempos un considerable éxito, no aparece hasta su segundo libro [...] Casi todo ha cambiado: a las complejas metáforas las sucede un coloquialismo extremo, las atmósferas oníricas y los paisajes campestres se convierten en atmósferas cotidianas y paisajes de suburbios y bares.

### III.1.3. El desarrollo (1993-1998): *Arde Babilonia, Mensajes en botellas rotas* y *Cinco años de cama*

La cita de W. H. Auden que abre *Arde Babilonia* es toda una declaración de intenciones respecto a su contenido: «Recuerda cuando / Tu clima parezca un hogar permanente / Para criaturas maravillosas y grandes hombres, / Las desdichas y convulsiones que sacudieron Roma, / Ecbatana, Babilonia». Es decir, en lugar de alzar la vista y dedicarse a la contemplación de lo excelso, el poeta se propone no pasar por alto «las desdichas y convulsiones» de que es presa nuestra actual civilización.

Pero como ya ha quedado apuntando al ocuparnos de *Días perdidos en los transportes públicos* y de *Hablando de pintura con un ciego*, Wolfe no escribe poemarios con una intención definitiva, previa y delimitada de principio a fin –aunque como se verá al estudiar los siguientes dos libros existe la excepción que confirma esta regla–, sino que se dedica simplemente a escribir poemas sueltos hasta que acumula la cantidad suficiente para justificar la edición de un volumen. La unidad de sus libros les viene conferida por otros elementos: fundamentalmente por la visión de mundo del sujeto poético y de la voz que de él se deriva, pero también por sus temas recurrentes[238], su personalísima versificación y su eficaz uso de un lenguaje coloquial en el que caben lo soez y lo culto. Al acercarnos a esta obra poética en su conjunto, cabe hablar de un chorro continuo de agua –y no de un grifo que se abre y se cierra– que va siendo

---

238 «[¿Existe alguna conexión interna entre sus diferentes poemarios?] Las obsesiones literarias establecen la conexión, la muerte, la soledad, el sexo, el amor, Dios... a las que cada cual incorpora su visión personal.» Entrevista de Alberto Piquero, «Roger Wolfe en Babilonia», *La Voz de Asturias*, 8-XI-1994.

recogido en cubos: tal vez el agua contenida en el primero de ellos sea mucho más turbia que la del sexto, pero no mucho más que la del segundo; tal vez el agua del tercer cubo esté mucho más salada y fría que la del noveno, pero la diferencia de temperatura y de salinidad respecto al agua del segundo y el cuarto cubos resulta mínima. En resumen, los cambios –las adiciones y supresiones de sustancias– son lentos y progresivos, y en muchos casos recorren varios volúmenes. Debido a esta carencia de barreras definidas y de variaciones tajantes, resulta violento tanto separar unos poemarios de otros como agruparlos en períodos. Aquí nos hemos decidido por la segunda opción porque creemos que así, además de ilustrar con mayor amplitud los posibles cambios o tendencias comunes a un grupo de obras, también quedará reflejado el fluir sin interrupciones del que manan todas ellas. También por eso consideramos necesario encarar cada poemario relacionándolo con todos los demás, de manera que nos veamos obligados a continuas vueltas atrás y a repetir ideas ya desarrolladas o a esbozar otras que sólo más tarde serán desarrolladas del todo.

El crítico y escritor norteamericano Mark J. Ostrowski se ha ocupado –en su breve pero enjundioso estudio «Tres tendencias emergentes en la poesía de Roger Wolfe»– de apuntar entre otras cosas algunos de los elementos clave que diferencian a los poemarios de este período de los del anterior. Tal y como el propio Ostrowski declara en el título, se trata de «tendencias emergentes», lo cual viene a querer decir que son elementos que de algún modo ya se encontraban subyacentes en la obra anterior y que, al mismo tiempo, puede que todavía no hayan terminado de salir del todo a la superficie. (Aunque este estudio de Ostrowski –escrito antes de que *Cinco años de cama* hubiera sido publicado– fue pensado atendiendo a *Arde Babilonia* y, sobre todo, a *Mensajes en botellas rotas*, creemos que sus ideas son válidas también para el otro componente de este período, así como, quizás en menor medida, para todos los períodos posteriores.) La primera diferencia que Ostrowski detecta está relacionada con el humor:

> Como se ha observado en el prólogo de Días perdidos en los transportes públicos, el protagonista de estos poemas es muchas veces alguien que está «diciendo las cosas con socarronería». Sin embargo, para cuando llegamos a Mensajes en botellas rotas, el humor es menos un fin en

sí mismo que una manera de sacudir al lector y despertar su conciencia. Se trata de un humor desasosegante que obliga al lector a examinar las causas de su hilaridad.[239]

De ahí que para Aurora Luque y Emilio Carrasco el humor wolfiano y la ética estén íntimamente relacionados: «El sarcasmo burlón y el lenguaje directo son el vehículo que sustenta unos poemas cuya raíz es la más profunda indignación moral ante el mundo»[240].

Otra diferencia importante es lo que podríamos denominar *la retracción de la voz autorial*; esto es, que «el autor se oculta más»[241], tal y como lo dice Ostrowski.

> En aquellos poemas en los que habla con su propia voz, tiende a excluirse más de sus propias lucubraciones, sin ser tan frecuentemente el objeto de su propio desdén. (pp. 17-18.)

Según Ostrowski, «el tono empleado en *Mensajes en botellas rotas* es a ratos condescendiente y descuidado, irrecusable y compungido, beligerante y remoto» (p. 18), de lo que es natural derivar que el protagonista de los poemas «no esconde sus inconsecuencias» (p. 18). Esta falta de coherencia lo único que en realidad hace es otorgar credibilidad y verosimilitud a un discurso que refleja *el movimiento vital*:

> Estas inconsecuencias son el resultado de la tremenda vitalidad del protagonista; y a pesar de que nosotros, como lectores, no podamos situarle con facilidad, no hay motivos para sospechar que esté intentando engañarnos. Tras indagar incesante e inexorablemente en sus pensamientos más íntimos, el protagonista los presenta con toda su desnudez. Y es precisamente esta cualidad –la persistencia con que la obra de Wolfe nos remueve las entrañas– la que hace retorcerse a algunos lectores y libera a otros. Ésta es una poesía «viva», que surge directamente del alma. (p. 18.)

---

[239] Mark J. Ostrowski, «Tres tendencias emergentes en la poesía de Roger Wolfe», *Roger Wolfe, Poesía en el Campus,* n° 40, Universidad de Zaragoza 1998, p. 17.

[240] Aurora Luque y Emilio Carrasco, pról. a *El invento*, pp. 8-9.

[241] Mark J. Ostrowski, *op. cit.*, p. 17.

Otra característica también señalada por el norteamericano es lo que él llama la «desmitificación del poeta» (p. 18): «Wolfe, en lugar de intentar restaurar la dignidad de la labor poética, ofrece [...] un vislumbre de lo que su actividad realmente comporta» (pp. 18-19).

Otro elemento más es la crítica social, pero con una aclaración de suma importancia: a Wolfe no «le interesa mostrarnos como nos gustaría vernos, sino más bien como somos» (p. 19); es decir, no imaginar *lo posible* sino describir *lo real*; es decir, «constatar lo obvio» –tal y como él mismo dice en el poema de *Arde Babilonia* «La última noche de la Tierra»–, pero todo ello hablando siempre por sí mismo, nunca por otros; es una crítica social *involuntaria*, desde el individuo y sus propias circunstancias, nunca desde el sentimiento de clase.

Por último, Ostrowski nos habla de la fuerte impregnación que hay en estos libros de las obligaciones reales del escritor, especialmente del «omnipresente imperativo económico» (p. 18). Es lo que él denomina la tendencia de «supervivencia y reclusión» (p. 20), que está en relación directa con las dos anteriores. En lo que a la «supervivencia» se refiere, salta a la vista –especialmente en la poesía de este período– la atención prestada a «los numerosos factores que obstaculizan la tarea del escritor. Wolfe es brutalmente sincero cuando afirma que la falta de tiempo y dinero afectan la vida y el trabajo del artista.» (p. 18) Y en cuanto al otro aspecto («la reclusión»), para Wolfe la mejor defensa contra las adversidades, el bombardeo mediático y la enajenación circundantes, «reside cada vez más en la insularidad física y mental» (p. 20). Para Aurora Luque y Emilio Carrasco esta «ética de la resistencia [...] anima el vitalismo del individuo ante el mundo feroz y corruptible»[242].

Después de todo lo dicho, señalar que *Arde Babilonia* es el poemario de Wolfe que más lejos va en su línea desgarrada y virulenta («de guerra») y, en consecuencia, también en el que menos visos encontramos de ensimismamiento, significa que –tal y como ya se comentó– la parte final del libro anterior ya «sabe a» *Arde Babilonia* y también que los dos siguientes –*Mensajes en botellas rotas* y *Cinco años de cama*– siguen esta estela. En este sentido los tres poemarios que en este apartado nos ocupan conforman un

---

[242] Aurora Luque y Emilio Carrasco, pról. a *El invento*, p 8.

periodo delimitable que iría desde 1993 a 1998. Pero si en *Arde Babilonia* se alcanza el cenit del odio (es ilustrativo que dos de sus poemas se titulen precisamente así, «Odio»), todo caminar posterior, en este sentido, no puede ser más que descenso. Y así es. En *Mensajes en botellas rotas* el tanto por ciento de inclinación de la pendiente descendiente todavía no es muy pronunciado, pero poemas como los titulados «Los tontos» (impensable en *Arde Babilonia*), «Una bandera blanca no tiene por qué ser necesariamente una toalla» (amago de declaración de un «alto el fuego») o «La eternidad» (recuperación del tono ensimismado del periodo anterior) son indicios de este decaimiento de la furia. Y ya en *Cinco años de cama*, sobre todo en su parte final –donde curiosamente encontramos un poema titulado «Proyecto de una tregua»–, el cambio es más notable. No es que desaparezca por completo la ira, sino que se da una definitiva toma de conciencia de la impotencia de esa ira, lo cual de algún modo la empieza a disolver. El arranque del poema «La agonía» resume bien el cambio: «El mundo está cayéndose / a pedazos / alrededor de mí / y no puedo hacer nada».

Pero todo esto quedará más claro al ocuparnos de cada uno de estos libros. Volvamos, pues, a *Arde Babilonia* sin olvidar que todo lo que digamos de este volumen afecta en mayor o menor medida a los inmediatamente posteriores, así como a los anteriores.

### III.1.3.1. *Arde Babilonia*

*Arde Babilonia*, publicado en diciembre de 1994, fue contratado por la editorial Visor antes de estar terminado, lo cual es un claro indicio del «caché» que Wolfe llegó a alcanzar por aquellos días; de hecho algún crítico[243] llegó incluso a escribir sobre el libro antes de tenerlo en las manos. Como dato curioso cabe destacar que, según declaraciones del propio autor[244], durante la corrección de pruebas, el editor Jesús García Sánchez le propuso suprimir los «8 poemas en forma de artefacto», a lo que Wolfe se negó.

---

[243] «Esperando el próximo tremendo libro de Roger Wolfe, *Arde Babilonia*.» Luis Antonio de Villena en «Llamas, remansos y pasiones», *El Mundo* suplemento «La Esfera», 17-XII-1994. p. 5.

[244] Entrevista inédita, Juan Miguel López, septiembre de 2002.

Aunque tanto Ramón Irigoyen[245] como Enrique Baena[246] interpretaron su título –en el caso de Baena también su contenido– como una antítesis de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, lo cierto es que su procedencia o explicación es mucho menos metaliteraria; según declaraciones del propio autor[247] procede del título de una canción del grupo punk inglés The Ruts: "Babilon Is Burning" (1979).

El volumen está dedicado al poeta Luis Alberto de Cuenca con una cita del «Responso a Verlaine» (en *Prosas profanas*) de Rubén Darío: «padre y maestro mágico».

La obra, nihilista e inmersa en una atmósfera de Apocalipsis sin Dios, nace de una reacción violenta, de un intento de expresar el odio que genera en el autor el mundo circundante[248]. En palabras de Luis Antonio de Villena se trata de «un libro profundamente pesimista que trata de levantar las máscaras y reflejar la mísera desnudez del hombre, el estupor de una sociedad destructiva y mal

---

245 «Parece bastante evidente que Roger Wolfe, al titular su tercer [*sic*] libro de poemas *Arde Babilonia*, está dejando claro que precisamente él sitúa su estética en los antípodas de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, el libro emblemático del venecianismo y escrito con el lenguaje más canónicamente bello.» Ramón Irigoyen en «La salvaje crudeza de la vida», *Letra*, n° 39, julio-agosto 1995, p. 77.

246 «Las claves antitéticas que frente a *Arde el mar* propone no sólo el título de Wolfe [...]» Enrique Baena en «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, n° 593, mayo de 1996, p. 24.

247 Entrevista inédita, Juan Miguel López, septiembre de 2002.

248 «La ira es una fuerza creativa. La ira que produjo libros como *Monos*, *Guerra* o *Babilonia* (cuyo título, por cierto, está tomado de una canción del grupo punk The Ruts: "Babylon Is Burning") sigue dentro de mí. No son mis mejores libros, quizá. Pero son los más míos, en cierto sentido. Capturan de algún modo lo que dice Fonseca a través del Cobrador en ese fragmento genial de su famoso relato: «Me lo deben todo... Me siento ante el televisor para alimentar mi odio». Claro que mañana igual me ves aquí callado, fumando en la penumbra y escuchando a Leonard Cohen mientras los ojos se me arrasan en lágrimas. Otra faceta, otro yo. No menos real. Soy una contradicción ambulante, pero quiero creer que eso también alimenta y da vida a mis libros.» Roger Wolfe, Carta inédita, 4-V-2002.

hecha»[249]. Pero aunque a primera vista esta virulencia pueda parecer solamente provocada por circunstancias exteriores, lo cierto es que sus raíces son mucho más profundas: se trata de un desquiciamiento absoluto perfectamente expresado en la cita de Charles Bukowski que encabeza el poema «10 años antes o después»: "the impossibility of being human.". O como ha dicho Villena: «El protagonista poemático es un ser atormentado, agónico, al borde del espanto y el terror ante la vida» y «[el libro] está habitado por gente que no encuentra sentido al vivir y que se desespera, entre una vida apetecible y rechazable»[250].

En este sentido las palabras de Enrique Baena al definir el libro resultan exactas: «una epopeya moderna del yo degradado y trágico[251]». El único elemento esencial que esta definición no contiene es el humor; por eso, tal vez, sería más justo hablar de *parodia de una epopeya*[252]. Efectivamente, el poemario es una «epopeya» por lo que tiene de narrativo y de épica cotidiana, por su desviación respecto al carácter esencialmente lírico que se presupone –desde el Romanticismo– a toda forma de poesía; y es a la vez su parodia porque no encara esa epopeya desde la convicción de la grandeza de los móviles propia de toda épica, sino que por el contrario desconfía de toda sublimidad y de todo sentido, confiriendo así a cada palabra el sabor del desengaño. El poemario, en este aspecto, tiene bastante de cervantino: lo épico convertido en comedia; el héroe, en pobre hombre. Pero la comicidad aplicada a lo trágico no es comicidad sin más; reír del llanto no tiene nada de inocente, sino que más bien supone una desesperada y violenta reacción contra la pena, contra la desesperanza misma.

---

[249] Luis Antonio de Villena, «Hogueras desesperadas, lúcidas», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 18-II-1995, p. 10.

[250] *Ibíd.*, p. 10.

[251] Enrique Baena, «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, mayo de 1996, p. 23.

[252] Según Aurora Luque y Emilio Carrasco (pról. a *El invento*, p. 9.) «sobre todo los poemas narrativos más extensos, podrían definirse como antifábulas, como contrafábulas». De hecho, esos poemas narrativos y extensos hacen pensar en una versión actual de los tradicionales romances.

Y es éste precisamente –tal y como apuntábamos al ocuparnos de *Diecisiete poemas*– el elemento clave en el radical viraje entre el primer y los restantes poemarios; viraje cuyo máximo exponente es, como ya se ha dicho, *Arde Babilonia* (junto con la ya mencionada estela que de él queda en los otros dos poemarios de este periodo). Si la ausencia de fe ya existente en *Diecisiete poema*s era tan sólo un ámbito purulento en el que tenía lugar el ensimismamiento del primer Wolfe, después esa ausencia de fe formará parte de *lo que ocurre*, es decir, será el primer plano de toda su poesía posterior. Ramón Irigoyen[253] y Luis Antonio de Villena, al referirse a esta absoluta carencia de perspectivas, han llegado a hablar de existencialismo[254].

Este extremismo de fondo conlleva un extremismo de forma. Tal y como ha dicho Antonio Ortega[255], el libro, desde «la original perfección del lenguaje coloquial alcanzada desde un trabajo lingüístico constatable», «transita con desparpajo por los límites de lo poético» en un intento de llevar «el poema al extremo de su discurso» y de exhibir «los límites y falacias del propio discurso (véase "Llega, toca, lárgate")». Como resultado de esto la obra recuerda «a sus lectores buena parte del mundo en el que viven».

Por otra parte, Enrique Baena[256] ha calificado el libro como «un poema metafísico».

La destrucción alegórica que acarrea el tiempo transcurrido en Arde Babilonia (un título paradigmático en este sentido), convierte en metáforas unitarias todos sus elementos, hace uniformes sus poemas, sus fragmentos y versos, atrayendo hacia el presente el sentimiento de una sinrazón última, la idea de una muerte universal que convierte en coherente lo contradictorio. Esa es la objeción trágica que el poeta interpone al narrador, a sus yos poéticos y a su propia empresa literaria y, entre otras razones, ahí estriba el valor de su poética: el retrato patético, diríamos soez y vehemente, de la

---

253 Ramón Irigoyen, «La salvaje crudeza de la vida», *Letra*, nº 39, julio-agosto 1995, p. 77.

254 Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 10: «quizás la clave esencial sea el existencialismo».

255 Antonio Ortega, «Las imperfecciones del realismo», *El Urogallo*, octubre de 1995, pp. 50-52.

256 Enrique Baena, *op. cit.*, pp. 23-24.

indiferencia ante la que permanecen los seres y objetos que en sí llevan la destrucción.

Y también ha sido este mismo crítico el que mejor ha sabido ver la subversión en el modo de encarar la creación poética que este tipo de poesía enarbola:

> El movimiento de su poética [...] altera las normas canónicas de la invención lírica: la esencia estética, su singularidad y originalidad, no se presenta en primer plano para sucesivamente engastarse de claves secundarias agrupadas en vivencia, sufrimientos o placeres sin realidad artística en sí mismas. Por el contrario, se ha producido la inversión: desde los signos de destrucción y catástrofe, desde el envejecimiento, la enfermedad o la muerte, se van a objetar otras esferas de creación, las consideradas esenciales o primariamente líricas.

No es difícil derivar de este significativo y lógico cambio de punto de vista la brusca experimentación formal, iniciada en *Días perdidos en los transportes públicos* y extremada después progresivamente en los siguientes poemarios. Por eso –dice el propio Wolfe– *Arde Babilonia* «es un libro duro, quizás más que los otros»[257]; un libro «más ambicioso y más abierto, con más variaciones»[258]; un libro que contiene «poemas más largos, no tan conceptuales como los anteriores y con un carácter más narrativo»[259]; un libro con «aspectos de crítica de la realidad, pero con ironía, alejándome de cierta moda por la poesía social que nos está invadiendo»[260]; un libro con «un humor más amargo que en los

---

257 Entrevista de Santiago Martínez, «El vértigo de lo cotidiano. Roger Wolfe», *Ajoblanco*, diciembre de 1994, p. 62.

258 *Ibíd.*

259 Entrevista de Gustavo Martínez Pañeda, «No soy un profeta del Apocalipsis», *El Comercio*, 21-II-1995, p. 32.

260 Entrevista de Santiago Martínez, *op. cit.*, p. 62.
Cuando Wolfe hablaba de «cierta moda por la poesía social que nos está invadiendo» se estaba refiriendo a autores tan dispares como Jorge Reichman, Antonio Orihuela y a los del colectivo *Alicia Bajo Cero*. Lo que en 1994 parecía un comienzo, años después sería un movimiento bien definido, tal y como demuestra el monográfico de *Ínsula* dedicado

anteriores»[261]. Miguel García-Posada constató también muchos de estos aspectos formales en una temprana reseña del poemario:

> Arde Babilonia es un paso más en esta línea [de escritura realista, de materias suburbiales y marginales –este es el universo de nuestro tiempo– y de expresión prosaica y coloquial a ultranza], un paso, si se quiere, cualitativo en la medida en que se tocan más registros (poemas narrativos extensos, poemas intimistas, textos sentenciosos), donde la visión de lo real se hace más variada.[262]

La cantidad de registros y de tanteos (y logros) formales es, efectivamente, considerable. Encontramos una acentuación del versolibrismo estricto anterior, se extreman las posibilidades tanto del verso corto como del largo: el corto es usado casi exclusivamente en poemas que relatan con agilidad y sin demasiada extensión algún tipo de anécdota (como «La periferia va por dentro») y también en poemas aforísticos o sentenciosos (como los «8 poemas en forma de artefacto»); en tanto que el verso largo es propio de los poemas más extensos, ya sean reflexivos e intimistas («La última noche de la Tierra») ya los que podríamos llamar poemas-relato o relatos en columna (tal es el caso de «La muerte es la única vergüenza», que además es, como escribe Enrique Baena, «un sincretismo con personaje de la reciente historia de Inglaterra»[263]). En libros anteriores estos elementos existen, pero todavía no están tan desarrollados; de hecho, en ellos no hay ningún poema tan extenso como los que encontramos aquí, y tampoco versos tan largos o tan cortos.

Aunque aumenta también el número de perspectivas, el punto de vista más usado sigue siendo la primera persona del singular. Su modalidad es la del «yo poemático», esto es, la primera persona propia, en donde el «yo» explícito se identifica con el autor. Parece la más adecuada para el tono de diario que tiene toda la poesía de

---

al fenómeno a finales de 2002 (*Ínsula*, «Los compromisos de la poesía», número 617-672).

261 Entrevista de Gustavo Martínez Pañeda, *op. cit.*, p. 32.

262 Miguel García-Posada, «Poetas recordados y en guerra», en *El País*, suplemento «Babelia», 25-II-1995, p. 11.

263 Enrique Baena, *op. cit.*, p. 23.

Wolfe. Los ejemplos son numerosos: «Ya», «Imbécil», «Pruebas», «L'étranger», etc. En ocasiones este «yo» es más testigo que protagonista del poema y se limita a contar algo que está ocurriendo o que ocurrió, como es el caso de «Italiano», «La muerte es la única vergüenza» o «Días perdidos en los transportes públicos». Ya que esta poesía es –digámoslo así– tan autobiográfica, modalidades como el «yo-personaje» (o monólogo dramático) o el «yo irónico» (donde las fronteras entre el yo propio y el ajeno no quedan claras) son desechadas.

Pero el uso de la segunda persona es ahora más frecuente. Encontramos dos tipos de «tú»: uno autocomunicativo, que se identifica con el yo (el poeta se dirige a sí mismo como a un tú), como ocurre en «Ya sé que mañana será otro día», «Retorno al pasado», «Odio» o «Solo»; y otro determinado o propio (el hablante se dirige a alguien que podemos identificar con algún destinatario real, por muy indefinido que sea), como es el caso de «El protocolo del rubor», «Derecho» o «Periodismo».

Los poemas sólo en tercera persona son pocos («Laguna»), e incluso en estos casos lo normal es que, aunque la atención se centre en la tercera persona, aparezca explícito el punto de vista del poeta. Estamos cerca, con ello, del poema del tipo «yo-testigo». En estos poemas el «yo» hace las veces de narrador, aunque no por eso deje de hacerlas también de personaje, ya sea secundario («La muerte es la única vergüenza») o principal («El pasado es un país lejano»), y como tal narrador introduce las intervenciones en estilo directo. Aunque encontramos poemas con diálogos indirectos («Llega, toca, lárgate», «Imbécil», «La periferia va por dentro», «Estrellas invitadas» o «El pasado es un país lejano») este recurso –como veremos– será explotado con mayor ahínco en *Mensajes en botellas rotas*, donde también hay poemas completamente dialogados en estilo directo.

Por todo esto, *Arde Babilonia* resulta ser un libro muy variado en registros, con muchos tipos de poema, a la vez que unitario en tono. Hay largos poemas narrativos que son relatos en columna («La muerte es la única vergüenza» o «Estrellas invitadas»); poemas también largos con estructura anafórica («Odio» y «Ya sé que mañana será otro día»); epigramas («Solo», «Revolución»); sátiras sociales («Democracia», «Un día estás, al otro no» y «8 poemas en forma de artefacto»); odas y homenajes («Los ojos de Fassbinder»,

«Blaise Cendrars» y «Atahualpa Yupanqui»); parodias de la «poesía de la experiencia» («El protocolo del rubor»); o poemas sin clasificación posible en la línea de los libros anteriores («El pasado es un país lejano», «La última noche de la Tierra», «10 años antes o después», «Mañana será otro día», «L'étranger» o «Ríete de esto»).

Miguel García-Posada ha reflexionado sobre la efectividad y el mecanismo de los distintos registros en lo que a la extensión y estructura de los poemas se refiere:

> La composición muchas veces abierta, acumulativa, por yuxtaposición, de sus textos somete el discurso poético a la amenaza de la inestabilidad. Este riesgo se suele salvar cuando el poema es muy breve o bien cuando es pautado según módulos muy rigurosos (véase el primero de los poemas titulado «Odio»). La construcción abierta determina la subordinación, hasta el exceso, de los cierres poemáticos.[264]

Como ocurre desde *Días perdidos en los transportes públicos* –que no casualmente se abre con una cita de William Saroyan que dice: «es sencillamente imposible insultar a la raza humana si no se sonríe al mismo tiempo»– y como ocurrirá en el resto de su obra, la permanente impregnación humorística que recorre todo el libro no es un añadido al conjunto sino que es parte consustancial de él. Es imposible leer –leer bien– estos poemas si no se tiene en cuenta la importante clave humorística que los recorre; olvidarnos de ese elemento produciría una lectura sesgada e incompleta que sólo podría llevarnos a tildarlos de tremendistas y obscenos. El crítico que mejor atención ha prestado a este rasgo wolfiano es Gustav Siebenmann:

> Doch obwohl seine ungeschminkten Bilder düster, provokativ oder gar abstoßend wirken, wird die unangenehme Realität durch Wolfes Sprachrhytmus, durch das abrupte Kippen zwischen Ernsthaftigkeit und Ironie und durch den präzisen Einsatz kühner Metaphern lesbar wie ein bitterer Witz. Das Oxymoron tut seine Wirkung.[265]

---

[264] Miguel García-Posada, *op. cit.*, p. 11.

[265] Gustav Siebenmann, *Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts* (5ª reedición revisada y aumentada; selección, comentarios y edición de Gustav Siebenmann y de José Manuel López de Abiada), Stuttgart, Philipp Reclam, 2003, p. 542.

[Aunque sus imágenes crudas resulten tétricas, provocadoras e incluso repugnantes, la incómoda realidad queda retratada como una broma amarga mediante el ritmo verbal de Wolfe, mediante su abrupto oscilar entre la seriedad y la ironía, y mediante la precisa acción de sus audaces metáforas. El oxímoron cumple su función.]

El humor de este libro es un humor casi siempre soterrado. «Muchas veces –dice el propio Wolfe–, los temas que trato pueden parecer terribles y por eso, quizá, no se capte el sentido del humor [...] A veces se toma demasiado a la tremenda que hable de cosas que hasta ahora no se han tratado en poesía. Yo no intento escandalizar a nadie.» [266]

También se acentúa en este volumen el especial tipo de culturalismo ya señalado al hablar de los dos anteriores, un culturalismo claramente alejado del ejercido por los novísimos (y en este sentido Enrique Baena[267] está en lo cierto al afirmar que sus contenidos son una suerte de antítesis de los de *Arde el mar*, libro fundacional de la estética novísima) y por los poetas de la experiencia. Apabulla la abundancia de nombres propios contenidos en sus cuarenta poemas: nombres de escritores o filósofos[268], nombres propios de lugar[269], de cineastas[270], de músicos[271] o de personajes históricos de distinta condición[272]. Y al igual que en *Días perdidos en los transportes públicos* y en *Hablando de pintura con un ciego*, en ocasiones estas referencias en lugar de invocar a

---

266 Entrevista de Gustavo Martínez Pañeda, *op. cit.*, p. 32.

267 Enrique Baena, *op. cit.*, p. 24.

268 Auden, Balzac, Céline, Góngora, Carlos Marx, Bukowski, Baroja, Villon, Dostoyevski, Baudelaire, Schopenhauer, Blaise Cendrars, San Juan de la Cruz, D. H. Lawrence, Faulkner, Nelson Algren, Juan Madrid, Cernuda, Onetti, Delmore Schwartz, Ezra Pound, Ernesto Cardenal, Antonio Gala, Nietzsche, Shakespeare, Darwin, Hemingway, Rilke.

269 Galicia, Granada, Barcelona, Glasgow, Venecia, Londres, París, Pernambuco, Sarajevo, Somalia, Nicaragua, Mongolia, el monte Gólgota.

270 Fassbinder.

271 Atahualpa Yupanqui, Lou Reed, Freddie Green.

272 Lola Flores, la Pasionaria, Chamberlain, Hitler.

personas o lugares en un tono de admiración y respecto, traen por el contrario nombres y citas a colación con una obvia intención crítica o humorística, o –como ha señalado José María Barrera– «con un claro sentido desmitificador»[273]. También ha apuntado Barrera que «el libro juega con la "literatización" y la inversión de los modelos»; como ejemplo señala la evocación, en la parte final del más largo de los poemas titulados «Odio», del soneto a Líster de Machado, en donde «el escritor enumera su "contrafactum": "El odio son las cosas / que te gustaría hacer / con este poema / si tu pluma / valiera / su pistola"»[274].

En general la presencia de voces ajenas en el texto puede considerarse siempre como una parodia, es decir, como una contra-voz. Al introducir en un contexto nuevo un fragmento, éste arrastra significados que en el nuevo contexto se matizan o cobran una vida distinta.

Hay otros muchos ejemplos de intertextualidad: el título del poema «Días perdidos en los transportes públicos», que lo es a su vez de su segundo poemario, con lo que la parodia es aplicada sobre sí mismo; «los ríos que van a dar a la mar» de Manrique y «la intrahistoria» de Unamuno en «La última noche de la Tierra», que a su vez es un título que recuerda al del libro de Bukowski *Last Night of the Earth Poems*; «el eterno retorno» de Nietzsche, el "struggle for survival" de Darwin y el "To die, to sleep – / To sleep, perchance to dream." de Shakespeare, en «Eterno retorno»; versos de Blaise Cendrars en el poema que lleva por título el nombre de dicho autor; *El extranjero* de Albert Camus y «aquellas maravillosas nubes que pasan» de Baudelaire en «L'étranger»; el guiño que hay en «Vendrá la muerte y te abrirá los ojos» a las palabras de Cesar Pavese «vendrá la muerte y tendrá tus ojos»; *El árbol de la ciencia* de Baroja en «10 años antes o después», etc. Pero la procedencia de estas referencias no se limita a la propia tradición literaria. Muchas de ellas proceden de canciones: el título mismo del libro, como ya se ha señalado, está tomado de una canción; hay citas de Lou Reed (en «Un día estás, al otro no» y en «Compromiso» de «8 poemas en forma de artefacto») y de Freddie Green («Llega, toca, lárgate»); y se menciona «El cara

---

[273] José María Barrera, «Arde Babilonia», *ABC*, suplemento «ABC literario», 10-II-1995, p.8.

[274] José María Barrera, *op. cit.*, p.8.

al sol» («Leyendo»). Y también hay referencias a los *mass media*, como el título mismo –pero sobre todo el contenido– de «Días tranquilos ante el televisor», que dicho sea de paso parodia también el famoso título de Henry Miller, *Días tranquilos en Clichy*.

Todo en este libro –y, repito una vez más, los libros cercanos en el tiempo comparten en gran medida lo que éste contiene– está al servicio de una desmitificación de la poesía, pero sorprendentemente manteniéndose dentro de sus límites o –mejor dicho– ensanchando esos límites. Se trata de poetizar lo *impoetizable*. «El aparente descuido formal [...] es premeditado: me interesa que el poema parezca banal y que al conectarlo con una imagen se altere y surja la poesía»[275]. Este modo de escribir –según Villena– hace de Wolfe «un poeta no de perfecciones sino de fuerza, de energía, de combustión»[276], a lo que habría que objetar que si estos poemas son efectivos –es decir, fuertes y enérgicos– es porque también son perfectos a su manera. El resultado final es un tipo de poesía que no estaría tanto en el poema como en lo que queda después de su lectura:

> Hay una palabra inglesa que puede definirlo: afterthought. Lo que queda después del pensamiento, una especie de eco que arroja una luz diferente. Eso es para mí muchas veces la poesía, algo aparentemente trivial pero que deja una sensación de desasosiego sin causa aparente.[277]

### III.1.3.2. *Mensajes en botellas rotas*

Si desde la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos* la crítica había prestado gran atención a la obra de Wolfe, éste poemario apenas tuvo reseñas significativas. Los posibles motivos para este repentino silencio son varios. Lo más burdo tal vez sea achacarlo al posible cansancio provocado en la crítica por la grafomanía del autor, que en menos de cinco años había publicado siete libros: tres poemarios, dos colecciones de relatos, una novela y un volumen de «ensayo-ficción». Otro motivo, mucho más verosímil,

---

[275] Entrevista de Santiago Martínez, *op. cit.*, pp. 64.

[276] Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 10.

[277] Entrevista de Santiago Martínez, *op. cit.*, pp. 64.

parece ser lo mal que los críticos encajaron la acentuación del talante libre e independiente de Wolfe, que rehusó pasar por el aro, arrimarse o adscribirse a grupo alguno[278]; además de la progresiva radicalización de su discurso poético y de su prosa *non grata*, sobre todo sus nada halagüeñas declaraciones sobre el *modus operandi* de la propia crítica en el libro de «ensayo-ficción» *Todos los monos del mundo* (véanse pp. 120-21).

Aunque publicado a finales de 1996, cinco poemas de este poemario habían aparecido en la revista *Lúnula*[279] más de dos años antes; y en julio de 1995, en la *plaquette Poemas desde un 5º sin ascensor*[280], habían sido publicados otros tres.

El título del poemario se explica solo, pero no están de más las siguientes declaraciones de su autor:

> Este libro se parece mucho a una carta. Yo considero la poesía como cartas a destinatarios desconocidos, con la esperanza de que algunos de ellos las reciban con interés. Que vayan esta vez en botellas rotas es porque

---

[278] Las siguientes palabras de Germán Gullón (*Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 58), aunque escritas pensando en los novelistas, creo que se pueden aplicar a los escritores de cualquier género: «Hoy, un novelista tiene que vivir –aunque haya algunas excepciones– proyectándose, estableciendo conexiones y alimentándose del circuito o de los circuitos. Hay circuitos editoriales, de mujeres, de los que participan en las escuelas de literatura, regionales, de novelistas andaluces, de novelistas de León, de los que representan la narrativa española en el extranjero, reuniones de escritores, institutos Cervantes. El que se queda al margen de esos circuitos se queda fuera de la literatura, no existe.»

[279] *Lúnula*, nº 9, junio de 1994,. Los poemas eran los siguientes: «¿Estás dormido?», «Déjame soñar contigo», «La cosa», «Explica esto», «Tú, yo, usted y el mundo entero». En «Explica esto» encontramos una mínima variante: si en *Lúnula* se lee «[...] de Jesús. / Aseguraba [...]», en el libro se lee: «[...] de Jesús. // Aseguraba [...]».

[280] *Poemas desde un 5º sin ascensor*, Asociación Cultural «El Sornabique», Béjar, 1995. Los poemas son «Todas las noches del mundo», «Teatro» y «Como a todo el mundo».

creo que la comunicación se hace cada vez más difícil, aunque siempre cabe esperar que a algún náufrago le sirvan estos mensajes.[281]

Salvo éste, todos los poemarios de Wolfe hasta la fecha están ordenados por orden cronológico. Aunque finalmente sus poemas fueron publicados juntos y revueltos, lo cierto es que originariamente habían sido concebidos como integrantes de dos libros distintos: uno titulado igualmente «Mensajes en botellas rotas», compuesto por los poemas dialogados[282] y por otro grupo de poemas largos[283] que tienen en común la ausencia de «yo» narrativo y un marcado tono de «crónica de sucesos»; y otro libro –con todos los poemas restantes– titulado «Vamos ahora al fondo de las cosas», que es la cita de Schopenhauer con la que finalmente se abre la versión final y conjunta de *Mensajes en botellas rotas*.

Wolfe en este libro amplía aún más si cabe sus fondos, formas y motivos poéticos[284], hasta lograr poetizar lo nunca poetizado. Tal y como escribió Luis Antonio de Villena, «la poesía de Roger Wolfe –en sus últimos libros– ha extendido el territorio sobre el que puede (y debe) hablar la poesía, que no ha de estar condenada al gueto de los tópicos ilustres»[285].

El volumen es incluso más variado que el anterior, a la vez que más unitario en tono. Su gama de registros es exhaustiva. Salvo los poemas más epigramáticos o «en forma de artefacto», se encuentran

---

281 Miguel Munárriz, «Gracias a Dios, se puede vivir sin haber leído a Proust», *El Mundo*, 16-IV-1997, p. 46.

282 «¿Estás dormido?», «Déjame soñar contigo», «Diálogo interior», «Los grandes», «Como a todo el mundo».

283 «Nada nuevo», «La cosa», «Explica esto», «Tú, yo, usted y el mundo entero», «Premio novel».

284 «Es un libro muy abierto, con muchos registros, no sólo desde el punto del contenido sino también registros técnicos y formales. En él hay desde poemas mínimos, líricos, intensos, apretados, hasta poemas largos, narrativos, en primera y en tercera persona. Hay mucho más de lo que pueda parecer tras una lectura superficial.» (Entrevista de Miguel Munárriz, «Gracias a Dios, se puede vivir sin haber leído a Proust», *El Mundo*, 16-IV-1997, p. 46.)

285 Luis Antonio de Villena, «Incendios cotidianos, aire sombrío», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera». 22-III-1997, p. 13.

en él todos los restantes tipos de poema existentes en *Arde Babilonia* (relatos en columna, poemas con estructura anafórica, sátiras sociales, parodias de la «poesía de la experiencia» o poemas sin clasificación posible, más intimistas, en la línea de los libros del periodo anterior), además de otros nuevos: los ya mencionados poemas dialogados, los poemas sin «yo» y en clave de crónica de sucesos, o la epístola «Carta desde el norte».

El trabajo invertido en este poemario fue tal que Wolfe llegó a pensar poco después de publicarlo que ya había dado su do de pecho: «Es muy posible que me haya quedado vacío, o que haya fustigado la cuestión hasta el extremo de habérseme quitado, como de hecho se me han quitado, las ganas de escribir»[286].

En opinión de Luis Antonio de Villena –único crítico que se ocupó del libro con cierta seriedad–, esta entrega «no cambia el estilo ni el tono de Wolfe. Digamos que amplía un libro grande, al que añade algunos poemas estupendos.» [287] Cuando más agudo resulta Villena es al hablar del tono un tanto onírico que parecen adquirir algunas de las nuevas composiciones: «La escritura poética de Roger Wolfe –necesaria, importante– entra en el rótulo, mejor que de *realismo sucio*, de *realismo alucinante*»[288]. Para este crítico lo mejor del libro «está en los poemas largos, donde la salmodia y una ligera, bien aprendida narratividad, se dan la mano: "Todas las noches del mundo" (quizás el mejor del libro) pasando del realismo al sueño, imbricando años y geografías; o "Gente", texto seco, escueto, firme, eficaz.»[289]

El libro, por supuesto, cuenta con mucho humor[290], quizás con algo más que cualquiera de los anteriores, aunque esté más soterrado. Y por otra parte, aunque todavía cuenta con la dureza de *Arde*

---

[286] Roger Wolfe, Carta inédita, 22-III-1997.

[287] Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 13.

[288] *Ibíd.*

[289] *Ibíd.*

[290] «Me permite», «Convendría que tomaras precauciones», «Metafísico estáis», «Los presupuestos del poder», «Noche en blanco».

*Babilonia*, también contiene más poemas intimistas[291] que aquél. También se observa un ligero aumento en la proporción de poemas metaliterarios[292] y una continuación del ya definido culturalismo de cosecha propia, junto con el uso de referentes culturales con intención paródica, elemento éste último que el autor ya no abandonará.

Aunque en *Arde Babilonia* ya hubiera algún caso, en este poemario el uso de las estructuras anafóricas es recurrente[293]. Parece como si el poeta hubiera tenido en cuenta las palabras que Miguel García-Posada le dedicó entre la publicación de este poemario y el anterior:

> La composición muchas veces abierta, acumulativa, por yuxtaposición, de sus textos somete el discurso poético a la amenaza de la inestabilidad. Este riesgo se suele salvar cuando el poema es muy breve o bien cuando es pautado según módulos muy rigurosos (véase el primero de los poemas titulado «Odio»). La construcción abierta determina la subordinación, hasta el exceso, de los cierres poemáticos.[294]

### III.1.3.3. *Cinco años de cama*

Al igual que ocurriera con el poemario anterior, la crítica –una vez más salvo Luis Antonio de Villena– no prestó ninguna atención a este libro. Pero esta vez el vacío también provino del mundo editorial, viéndose Wolfe obligado a publicar, por primera vez desde

---

[291] «Es tarde ya en la noche», «La eternidad», «Ética del cavernícola contemporáneo», «La música», «Noche de blanco papel», «Algo más épico sin duda», «Relatividad».

[292] «Un pie en la tumba», «Los grandes», «El poema», «La poesía».

[293] He aquí los casos más claros, todos ellos poemas estructurados casi únicamente mediante la repetición de algún elemento: «Gente», «Todas las noches del mundo», «Teatro», «La poesía», «Hay gente», «Me pregunto», «Una bandera blanca no tiene por qué ser necesariamente una toalla» y «Esto».

[294] Miguel García-Posada, *op. cit.*, p. 11.

*Días perdidos en los transportes públicos*, en una colección desconocida.

> Ya no encuentro editores ni para mis poemas. Cinco años de cama, sin ir más lejos, estuvo a punto de quedarse en el maldito cajón. Rechazado por Visor, por Hiperión, por Dios sabe cuántas editoriales más. Al final surgió lo de Prames. Una editorial que se dedica realmente a los libros de senderismo y montaña. La ironía no podía ajustarse mejor a mi situación. (QF: 132)

Este volumen fue escrito mientras Wolfe intentaba dejar el alcohol. «Durante 15 años estuve muy jodido porque bebía a base de bien –confesará años después, en 1999–. Hace dos años que no he probado ni una gota.» [295] Este hecho es más importante de lo que pueda parecer: en primer lugar, porque una adicción tan seria y prolongada, y su superación, marcan la vida de cualquiera; y, en segundo lugar, porque casi toda la literatura de Wolfe –y sus poemas sobre todo– es esencialmente «autobiográfica», o –como dicen Aurora Luque y Emilio Carrasco– de un «acentuado biografismo aparente»[296]. En el poema «Aviso para navegantes», perteneciente a la primera parte del libro, vemos que el escritor todavía no las tenía todas consigo en su lucha –que ya duraba casi un lustro– contra el alcoholismo: «Quince años / de alcoholismo activo / tres o cuatro / de precaria sobriedad / y una bomba de relojería / en los mismos tuétanos». Según avanza el libro, el problema parece ir diluyéndose lentamente, hasta llegar a la sección final, más sosegada. Por este motivo –aunque no solamente– el libro denota el comienzo de una transición.

Es la primera vez que Wolfe divide en distintas secciones un poemario. *Cinco años de cama* es un libro largo: setenta y siete poemas, más uno a modo de prólogo y otro a modo de epílogo, distribuidos en tres secciones: «Cinco años de cama», «perogrullo dixit» y «Turismo & Solidaridad». En septiembre de 1997 el conjunto estaba prácticamente terminado:

---

[295] Entrevista de Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53.

[296] Aurora Luque y Emilio Carrasco, *op. cit.*, p 8.

Cinco años de cama nació con mal pie y para colmo deseché sin posibilidad de recuperación unos 20 poemas de ese libro, en un típico arranque de enajenación transitoria, y ahora la ironía [...] es que hay poemas en ese libro que son peores que muchos de los que tiré a la basura. Ay la puuuuucha. En cualquier caso anda ya, el libro, por los 70 poemas, y ahora está dividido en tres partes. Voy a dejarlo crecer y que se consolide como un hueso quebrado, él solito.[297]

La primera parte es la más larga y continúa con el tono del libro anterior; de hecho fue concebida como un libro en sí: «Tengo un libro de la etapa antigua que despachar todavía –escribe Wolfe en julio de 1997–, creo que se lo voy a enviar a Munárriz, de Hiperión, a ver qué dice. Se llama *Cinco años de cama*»[298]. Finalmente, la negativa de éste (y de otros editores) y la llegada de nuevos poemas terminaron integrando ese posible libro en el conjunto al que ahora pertenece.

En esta primera sección abundan los poemas muy cortos, muchos de los cuales[299] recuerdan a los «8 poemas en forma de artefacto» de *Arde Babilonia*. No hay demasiadas diferencias formales respecto al libro anterior. Con todo, encontramos por primera vez varios ejemplares[300] de un tipo de poema más bien largo, estructurado básicamente mediante la enumeración (y a veces también algún elemento anafórico), de verso muy corto y tajante, poco fluyente y de gran aplomo, y con un cierre climático de enorme eficacia.

Entre la redacción de esta sección y la segunda transcurrió más de medio año.

Estoy en curva ascendente estos días, devorando cuatro libros a la semana y escribiendo poemas hasta que me salen por las orejas. Hubo, no sé, nueve meses de sequía poética absoluta, la más larga yo creo que de mi carrera hasta la fecha, y ahora esta diarrea. Ya veremos en qué queda esta

---

297 Roger Wolfe, Carta inédita, 9-IX-1997.

298 *Id.*, Carta inédita, 1-VII-1997.

299 «Que Dios y Walt Whitman me perdonen», «El matrimonio es un premio de consolación», «Glosa a Celaya», «Tanto monta», «Con que lleguemos a mañana me conformo» y «Buena nueva, vieja nueva».

300 «El peso del mundo», «La poesía es un revólver apuntando al corazón» y «La agonía».

espiral de euforia. Luego habrá que bajar. Bajar y subir, ésa es la vida y eso es lo que hay. Subir y bajar. Pero bueno, estoy escribiendo unos poemas realmente extraños, dando rienda suelta a una voz que llevo conmigo desde hace años pero que siempre he silenciado, la voz que aprendí en su día en gente como Vallejo o Cummings (véase al respecto versión libre poema Cummings en Días perdidos p. ej.), una vena cuasi experimental, por llamarla de alguna manera, que está dando un súbito giro a mis númenes poéticos y reconduciéndolos por una senda llena de sorpresas y peligros. No sé en qué quedará.[301]

Finalmente esos «poemas realmente extraños» se convertirían en «Perogrullo dixit». Nos ocuparemos detalladamente de ellos en el siguiente capítulo. Su redacción tuvo lugar durante el verano de 1997 e inmediatamente después comenzó la de la sección final del libro, «Turismo & Solidaridad».

Esta tercera parte es más calmada y precisamente por eso contrasta ostensiblemente con el tono de guerra que la sección «Cinco años de cama» continúa y con la causticidad explosiva y distorsionante de «perogrullo dixit».

Mi último libro es brutal porque registra los altibajos biológicos de la vida cotidiana y, a medida que avanza, se va remansando. Sigo pensando lo mismo, pero estoy cansado de darme con la cabeza contra la pared. Llega un momento en que te das cuenta de que no tiene sentido acabar como un loco pegando gritos en una habitación acolchada con una camisa de fuerza, porque al final es contraproducente. No es que yo haya cambiado la forma de pensar, sino que me he cansado un poco. He perdido la capacidad de hacer esfuerzos. Y, además, veo más claro lo que ya sabía: que todo es inútil, que nada tiene sentido, que la vida son cuatro días y que somos cadáveres de vacaciones, como dijo aquél. Y que el cabreo y enfrentamiento permanentes, aunque estén justificados, cansan. Voy a seguir diciendo lo mismo que he dicho siempre, pero sin darme cabezazos.[302]

El título de uno de los poemas de esta última sección es precisamente «Proyecto de una tregua». Salvo algún caso aislado, especialmente «Operación limpieza», estos poemas han perdido el odio que caracterizaba a gran parte de los anteriores y en su lugar

---

[301] Roger Wolfe, Carta inédita, 1-VII-1997.

[302] Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53.

cuentan con mucha más compasión, en el sentido etimológico del término («sufrimiento compartido»). Hay en ellos una patente apertura hacia el dolor ajeno. *El otro* deja –sólo en cierta media– de ser el infierno (como decía Sartre) y ahora es un simple condenado más, como el protagonista de los poemas.

El libro y la sección terminan con el poema «Aniversario», redactado el 17 de octubre de 1997, el día que Wolfe cumplió treinta y cinco años.

Como dato curioso, pero a la vez sumamente significativo, merece la pena dejar aquí constancia de ciertos problemas habidos en la editorial Prames –que finalmente publicó el libro– por causa del poema «La erótica del poder», que en palabras de Aurora Luque y Emilio Carrasco es «una sátira de la triunfal noche electoral de Aznar en 1996» y recuerda «los escarceos sexuales y/o políticos de César que Catulo pregona sin recato»[303].

> Manuel Vilas [el director de la colección] me llamó pa decirme que poema «La erótica del poder» había levantao ampollas, los de la editorial preocupados porque al parecer 25% subvención de Diputación General de Aragón, en manos del PP, y que a ver si podía quitar poema, yo digo que no quito poema y él dice que si con poema no se publica el libro él dimite, al final parece que sangre no llega al río, libro sale con poema.[304]

En su reseña del poemario, Luis Antonio de Villena dice –y dice bien– que «el camino de Wolfe –empezado algo más suave en *Días perdidos en los transportes públicos* (1992)– no ha hecho, desde entonces, sino extremarse. *Arde Babilonia* (1994) y *Mensajes en botellas rotas* (1996) [...] son un camino, sin rupturas, en el que los textos, por regla general, se vuelven más nihilistas, aún más

---

303 Aurora Luque y Emilio Carrasco, *op. cit.*, p. 8.

304 Roger Wolfe, Carta inédita, 3-VI-1998.
En una entrevista realizada unos días después de la redacción de este poema (Pepe Ramos y Juan Miguel López, «Un ciego con una linterna en una mano y una pistola en la otra», en *El Pájaro de Papel*, abril de 1997, p. 22), Wolfe se refiere a cómo le surgió la idea de escribirlo: «El otro día vi una foto en un suplemento dominical, de un político y su hembra subidos a una plataforma saludando a la multitud, y convertí esa foto en un poema. Lo titulé "La erótica del poder".»

coloquiales, más desesperanzados y más directos. En esa senda –un poco más lejos– está *Cinco años de cama.*»[305] Lo que este crítico no menciona es el atisbo de remanso o la pérdida de virulencia que hay en la parte final del libro. Señala también Villena, una vez más, que «su mejor cualidad es su fuerza, su casi siempre innegable intensidad»[306] y también el hecho de que «un mayor tremendismo –un desdén mayor– y un coloquialismo, un lenguaje directo, [...] tenían que llevarle, en buena lógica, al uso del argot y hasta de la grafía que recoge la pronunciación marginal [...] que aparece, en especial, en la segunda parte del libro: "perogrullo dixit"»[307]. Finalmente, Villena nos da una muy buena explicación del título del libro (tomado de una cita de Bukowski, «Quisiera irme a la cama cinco años pero el mundo no me deja»):

> La idea de meterse en la cama para huir del mundo, para rechazar lo existente, ha aparecido a menudo en la vida española. La utiliza un personaje de Jardiel Poncela, en la comedia Eloisa está debajo de un almendro. Caballero Bonald ha hablado también de los tumbaos –frecuentes en Andalucía–, gente que se mete en la cama, sin motivo aparente (y desde luego sin enfermedad) para huir de una vida frustrante o cansada. El título de Roger Wolfe debe ser entendido en esa línea. Cinco años de cama es un modo de rechazo. Una manera de querer bajarse –descolgarse– de este tinglado que gira. Onetti pasó, voluntariamente, sus últimos 10 años en la cama. Y Camus cuenta, en sus Carnets, que un funcionario que conocía en Argelia se acostó a los 50 y murió –sin salir de la cama– a los 84. Quedarse en la cama, porque sí, es una radical y pacífica protesta.[308]

### III.1.4. Los excursos (1997- 1998): «*Perogrullo dixit*» y *Enredado en el fango*

Estos dos conjuntos de poemas fueron escritos durante el período comprendido entre el verano de 1997 y febrero de 1998. Ambos suponen una desviación –sólo en el ámbito formal– respecto

---

[305] Luis Antonio de Villena, «Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento *El Mundo de los Libros*, 16-I-1999.

[306] *Ibíd.*

[307] *Ibíd.*

[308] *Ibíd.*

al resto de la obra poética del autor: «perogrullo dixit», por su extremada experimentación; y *Enredado en el fango*, por haber sido redactado originariamente en inglés. Si además tenemos en cuenta el ya mencionado atisbo de remanso que se aprecia en la sección final de *Cinco años de cama* (curiosamente escrita entre la redacción de estos dos conjuntos de poemas), cae por su propio peso que por aquellos meses Wolfe empezó a plantearse nuevos modos de encarar la escritura poética.

A posteriori comprobamos que lo que en realidad ocurrió no fue un cambio drástico, sino una paulatina acumulación de distintos registros. Wolfe ha integrado a su poética los elementos usados en «perogrullo dixit» (así como ya había hecho uso esporádico de algunos de ellos en libros anteriores) y también ha seguido escribiendo poemas en inglés que luego vierte libremente al español, como veremos al ocuparnos del siguiente poemario.

Aunque muy distintos, estos dos títulos tienen en común, en primer lugar, ese afán experimental que en cierto modo los desvía del resto de la producción wolfiana y que los convierte en ejemplares únicos de la poesía escrita en español; y en segundo lugar, la ya mencionada proximidad en el tiempo. Por estos motivos son agrupados bajo un mismo rótulo: excursos.

### III.1.4.1. «Perogrullo dixit»

Mis verdades son de Perogrullo. ¿Qué otro tipo de verdades va uno a escribir en un mundo regido por la oligofrenia?[309]

Una verdad de Perogrullo, según el diccionario, es algo tan evidente o conocido que resulta tonto o simple decirlo. Y ésa es precisamente la tarea que Wolfe se propone cuando afirma pretender «constatar lo obvio»[310]: de ahí la declaración de intenciones y el humor del título de estos poemas.

El poema a modo de prólogo de esta sección, «con el permiso de e. e. cummings», pertenece a *Días perdidos en los transportes*

---

[309] Roger Wolfe, Carta inédita, 2-XI-2002.

[310] En el poema «La última noche de la Tierra», *Arde Babilonia*, p. 17.

*públicos* y es una traducción libre de "let's start a magazine"[311] del norteamericano Edward Estlin Cummings (1894-1962), tal vez el poeta que más influyó en Wolfe a la hora de acometer este modo de escritura. Wolfe ha escrito en numerosas ocasiones sobre Cummings. Algunas de sus palabras hablando del norteamericano resultan aclaratorias respecto a los propios poemas de «perogrullo dixit». En cuanto a la experimentación con el idioma de aquél, Wolfe dice que «no estamos ante un apologista del todo vale ni ante un experimentalista de cartón piedra»[312] y que «su descuartizamiento del lenguaje no renuncia al sentido, sino que lo potencia»[313].

---

[311] Ese poema pertenece al libro *No Thanks* (1935) y se puede encontrar en *Complete Poems of E. E. Cummings* (edición de Katherine Winters McBride, Cornell University Press, 1989), pero en cualquier caso es significativo que Wolfe lo tomara de la antología *The Penguin Book of Unrespectable Verse* (1980), que –tal y como él dice (Roger Wolfe, Carta inédita, octubre de 2003)– «recoge diatribas contra lo divino y lo humano de los más variados autores de la literatura universal, y no tiene desperdicio». El original dice así:

"let's start a magazine
to hell with literature
we want something redblooded
lousy with pure
reeking with stark
and fearlessly obscene
but really clean
get what I mean
let's not spoil it
let's make it serious
something authentic and delirious
you know something genuine like a mark
in a toilet
graced with guts and gutted
with grace"
squeeze your nuts and open your face.

[312] Roger Wolfe, «Sabor americano. Libertad y experimentación», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 7-IX-1996, p. 55.

[313] *Ibíd.*

La diferencia entre un e. e. cummings y un Louis Zukofsky es que el primero violentaba el lenguaje precisamente porque tenía algo que decir, mientras que el segundo no tenía nada que decir, y lo sabía, y violentaba el lenguaje para ocultarlo.

Ésa es también la diferencia entre un César Vallejo y los abanderados del esencialismo lírico que propugnan algunas escuelas poeticointegristas españolas de los últimos años. No hay color. Ni hay madera, ni hay vida, ni hay nada. (OG: 34)

Gran parte de estos diecisiete poemas son una diatriba en forma de vomitona verbal contra el mundo actual, y contra la propia especie humana y lo que ha hecho de sí misma y de su entorno. «crecez y multipliCAOS» es uno de los poemas que recogen uno de los picos climáticos de esta angustia, que finalmente no es posible transmitir más que a través de un vehículo tan roto y descalabrado como la dialéctica del espanto descoyuntado con que la realidad que el autor pretende reflejar se le presenta a él en su percepción cotidiana.

En estos poemas la fragmentación anfetamínico-adrenalínica es clave; así, en esos brutales fogonazos de pesadilla, es como imagina el autor que deben de llegarle los estímulos externos a un hombre que esté siendo víctima de la tortura: gritos de espanto que se acercan y se alejan; *flashes*; alucinaciones visuales y auditivas; chapoteos de bestia degollada en el barro. Puede que estos textos reflejen también parcialmente las experiencias alcohólicas y –en menor grado– psicotrópicas del autor.

«perogrullo dixit» está recorrido de cabo a rabo por una profunda pulsión de muerte, que se acaba revelando como *única forma posible de alivio*, como en gran medida sucede con las víctimas de la tortura. Muerte, pues, como liberación. (En realidad este elemento se encuentra en buena medida en toda o casi toda la obra del autor[314], y no sólo en estos poemas; aunque en ellos es más evidente, por lo convulso.)

---

[314] Las menciones explícitas a la muerte como única posible liberación se encuentran ya incluso en las primeras composiciones poéticas del autor. En *Diecisiete poemas*, en el poema «La mort dans l'âme», leemos: «Y deseas que termine / de una vez esta comedia ingrata. / Y que el olvido te abrace para siempre.»

El ambiente que el autor recrea en estas composiciones no está lejos de los escalofriantes pasajes sobre la tortura de *Abaddón el exterminador*; de Ernesto Sábato; de ciertos pasajes de delirio etílico de los primeros libros de Bukowski (*Notes of a Dirty Old Man*; *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*); o de *The Bird of Paradise*, por ejemplo, de R. D. Laing. El propio Wolfe, sobre todo en sus novelas, ha alcanzado cotas similares a este tipo de prosa, digamos, *desquiciada*.

Casi todos estos poemas juegan con –o, mejor dicho, se sirven de– la fonética coloquial para intentar encontrar hallazgos en el punto de intersección de esa misma fonética y la ortografía. Valga como ejemplo el primer verso de «crecez y multipliCAOS», «castas alturas» (por «que a estas alturas»), es decir, alturas que son castas, como se supone que corresponde a las alturas.

Este modo insólito –en las letras hispanas– de abordar la escritura del poema, en lo que a la forma se refiere bebe pequeños sorbos de fuentes bastante variadas: el argot y el registro coloquial de la lengua viva; la distorsión del lenguaje del ya mencionado E. E. Cummings; los poemas más satíricos y procaces de Quevedo; la sintaxis dislocada de Vallejo; tal vez la sonoridad del Nicolás Guillén de *Songoro cosongo*; puede que la corrupción del lenguaje de ciertos poemas del Félix Grande de *Blanco Spirituals*; la narratividad deslavazada del Antonio Martínez Sarrión de algunos poemas de *Teatro de operaciones*; y en lo que se refiere al ya mencionado jugar con la fonética coloquial, del escritor contemporáneo inglés Billy Childish, de quien Wolfe ha traducido poemas. Este último autor es disléxico y publica sus poemas tal y como los escribe, sin hacer corrección alguna; así, por ejemplo, en lugar de "hearts", "through" o "typewriter", escribe "harts", "thru" y "typeriter". En el caso de Wolfe, el uso de este recurso responde –además de a los motivos ya mencionados– a una cierta intención paródica y de «prosaización» del discurso, que de algún modo pretende reflejar el abismo que siempre media entre la realidad de las cosas y su idealización, y cómo la vida rebaja nuestras más sublimes aspiraciones a su justo y más bien pedestre lugar. Wolfe ha hecho un uso esporádico de esta herramienta antes y después de la redacción de «perogrullo dixit» (el ejemplo más claro es «mala hostia», también en *Cinco años de cama*).

### III.1.4.1.1. Anotaciones y paráfrasis sugeridas

Dejémonos de dengues y de «buen gusto» y admitamos todo lo que nos proyecte este brutal espoleador de la realidad.[315]

A continuación se hace una repaso de los términos y expresiones de cada poema que pueden plantear problemas de comprensión a lectores no familiarizados con el argot, así como la explicación o paráfrasis de algunos de los más «crípticos». Creemos que este ejercicio, además de cumplir con ese objetivo, sirve para dar una idea exacta del dominio que el autor muestra aquí del idioma en todos sus registros.

Las acepciones que se dan de los términos y expresiones no son las únicas, sino las que éstos tienen en los textos. Todos ellos, salvo cuando se indica que se trata de un neologismo del autor, se encuentran en un buen diccionario del español actual.

«Perogrullo dixit»

– v. 6. «y dos mofletes glúteos (adj.)»: «las dos mejillas de las nalgas». En inglés, se habla a veces humorísticamente de las "cheeks of the arse" (las «mejillas» del culo). El autor añade aquí «adj.» tras la palabra «glúteos» para dar a entender precisamente que se trata de «glúteo» en su acepción de adjetivo.

– vv. 7-11. «carnigallináceos / del susto / –porque estamos en agosto / y no podía ser térmico / el fenómeno–»: Con la piel del

---

[315] Palabras de Dámaso Alonso hablando de Quevedo, *Poesía española*, Madrid, Gredos, reed. 1993, p. 529. Y he aquí también algunas líneas del propio Wolfe sobre Quevedo (Carta inédita, 23-V-1996): «En el Siglo de Oro hay sinvergüenzas que valen la pena. Lo que ocurre es que cuando escribes cosas como las que a veces escribía esa gente –Quevedo por ejemplo– los críticos sufren una repentina falta de memoria que se alía con su mala leche habitual y te llaman "escatológico", "impresentable" y demás. Luego se corren por el culo leyendo a escondidas a Catulo y a Propercio.»

trasero en «carne de gallina», supuestamente de un «susto», porque estando en agosto es evidente que no puede ser a causa del frío.

«Polisía es puta»

– v. 1. «Somantar»: Neologismo del autor derivado de «somanta», utilizado coloquialmente por «zurra» o «paliza».

– v. 1. «Badulaque» (*coloquial*): Tonto, necio.

– v. 2. «Jetoncio»: Neologismo del autor derivado de «jeta», usado coloquialmente por «cara» o «rostro».

– v. 2. «Bodoque» (*coloquial*): Referido a una persona, sin inteligencia o sin sensibilidad.

– v. 3. «Córcholis» y «Cáspita»: Interjecciones que se usan para indicar extrañeza, sorpresa, admiración o disgusto. Aquí el autor sustantiviza ambos términos.

– v. 7. «Zamba»: Onomatopeya que reproduce el sonido de determinado tipo de golpe.

– v. 7. «Cunda». Aunque aquí este término viene a funcionar igual que «Zamba» –es decir, a modo de onomatopeya–, es probable que conserve su significado como sustantivo: (*argot*) automóvil conducido por un toxicómano que traslada, a cambio de dinero, a otros drogadictos hasta los lugares donde se vende droga.

– v. 7. «Chunga». Al igual que «Cunda», cobra un valor onomatopéyico a la vez que conserva su significado como adjetivo: «chungo» (*coloquial*): 1) De mal aspecto o en mal estado; 2) broma o burla festivas.

– v. 9. «Zarabanda»: Ruido fuerte, jaleo o alboroto.

– v. 10. «Golpisssa»: Corrupción de «golpiza», que en zonas del español meridional significa paliza.

– v. 12. «Poulisaía»: Corrupción de «policía» que refleja las dificultades del hombre que está recibiendo la paliza para pronunciar correctamente las palabras.

– v. 13. «Mare deu»: Forma coloquial de decir «la madre de Dios» en valenciano, dialecto del catalán que presumiblemente Wolfe conoce debido a su permanencia en Alicante durante gran parte de su infancia y juventud.

«La muerte hace daquí»

– Título: «hacer de aquí» (*argot callejero; cheli*): Expresión con que se da a entender que cierta persona hizo algo. Ejemplo: «Hizo de aquí, sacó una navaja y lo pinchó». (El interlocutor, al decir «hizo de aquí», suele imitar con gestos fingidos la acción descrita; es decir, se lleva la mano a un bolsillo, se la introduce en el interior de la cazadora, etc.)

– v. 1. «Jama»: de «Jamar» (*coloquial*): Comer. (Aunque en este contexto la idea que más o menos se quiere expresar es que la vieja –que es la muerte– está en un rincón y está mascando o masticando algo). «Jama» también es «comida», tal y como vemos en el verso 7.

– v. 1. «la tuerta» es la vieja; es decir, la muerte también.

– v. 8. «piño» (*argot; cheli*): Diente.

– v. 8. «bisuta» (*argot; cheli*): Bisutería; quincalla barata de adorno personal.

– v. 9. «colorao» (*caló*): Oro; por extensión, joyas.

– v. 9. «de pega» (*coloquial*): De mentira, falso o no auténtico.

– v. 10. «jeta» (*coloquial*): Cara, rostro.

– v.14. «vas pallá que ni cantao»: Juega con la frase hecha coloquial «que ni pintado».

– v. 15. «julalondra»: Julandra (de juláí/julandrón, que en caló/cheli significa «pringao» o «bobo» y también «homosexual »; el pringao o juláí es por ejemplo la víctima inocente de un robo o estafa; también, quien carga con una culpa que no le corresponde) + alondra.

Paráfrasis sugerida[316]:

«La tuerta mastica/masca en su rincón, contando sus monedas o dinero. (La tuerta es la muerte.)

»Mírala cómo come/mastica, en el rincón, la tuerta. Se traga y masca la comida con sus dientes como trozos de bisutería barata, adornada con oro y joyas falsos.

---

[316] Ésta y las demás explicaciones y paráfrasis no deben tomarse al pie de la letra; permítasele un margen al «numen» y a las vagas percepciones sobreentendidas de las que –como en todo buen poema– no es a veces consciente ni el propio autor.

»Mastica y masca como si fuera a comerse su propia cara, en el rincón, la tuerta.

»Y tú vas a ir para allá antes que canta un gallo, a que la muerte te haga las cuentas, bobo que andas cantando/perdiendo el tiempo tontamente por la vida como un pajarillo en los campos sembrados.»

«Rácano llega»

– v. 1. «Rácano»: (*coloquial*): Miserable o mezquino. «los madriles» son por supuesto la capital; lo mismo «el foro» (v. 8). Rácano es el advenedizo o trepador procedente de provincias que llega recomendado a la capital con la intención de hacer carrera en el mundillo sociocultural.

– v. 3. «Papar» o «Papear» (*coloquial*): Comer.

– v. 5. «y mete la pajita con fugas en un vaso»: Referencia a la conocida escena del jarro y la paja del *Lazarillo* en la que el pícaro engaña al ciego.

– v. 6. «Garimba» (*caló*): Cerveza.

– v. 10. «Machaca» (*argot*): Ayudante segundón, secuaz.

– v. 11. «y el plastazo da madera»: «y el pesado da la tabarra».

– v. 12. «Culilaxo» (neologismo del autor): Podría decirse que «con el culo suelto» (o hecho agua) de verse –Rácano– por fin en la Corte, que es un monipodio (acepción acuñada por Cervantes en su conocida novela ejemplar) de canallas.

– v. 13. «el coro se rajaba los gaznates»: El coro –la camarilla– de aduladores se desgañitaba entusiásticamente aprobando los magnos planes de Rácano.

– vv. 14-15. «fermenta el himno / de pises purulentos mal fervidos»: Los coros de la banda de sabandijas aulladoras, Rácano incluido, alcanzan la apoteosis.

– v. 16. «LAS ROTATIVAS AL PODER»: Los medios de comunicación, ejemplificados por los periódicos, se hacen estentóreo eco de su poderío.

«Atraco»

– v. 5. «Pastuza»: Neologismo del autor derivado de «pasta», usado coloquialmente por «dinero».

– vv. 5-6. «te cosemos / un ocho en la pirula»: «te rajamos el glande».

– v. 7. «Mejunje» (en esta acepción, neologismo del autor): Dinero, cosas de valor. «quelillo»: Diminutivo del caló «queli» o «quelo» (casa).

–vv. 8-12. Antes de marcharse («abrirse» [*coloquial*]: irse), los atracadores le hacen una siniestra oferta al viejo que regenta el negocio atracado («el canas»; neologismo del autor, de significado evidente) que escoja entre pincho («pinchazo»: navajazo) o pellizco. Lo de «pellizco» no se lo explica nadie claramente, y es posible que el anciano piense que se trata de una simple broma macabra, y que le están tomando el pelo; que si dice «pellizco» le darán eso, un simple pellizco en el sentido corriente del término. Pide pellizco y el cabecilla («el ganso» (*coloquial*): el «grande») de los atracadores coge unos alicates y le arranca literalmente un trozo de mejilla.

«Crecez y multipliCAOS»

– Título. «Crecez»: creced + hez.

– «palabra de Boss»: Eco de la fórmula eclesiástico-litúrgica «palabra de Dios», «palabra del Señor». «Boss» hace referencia al jefe supremo, que podría ser por ejemplo el presidente de Estados Unidos. El cantante y compositor norteamericano Bruce Springsteen es conocido también como el Boss, y de hecho fue por él por lo que se introdujo el término en la percepción colectiva española; aunque por supuesto Springsteen no tiene absolutamente nada que ver con este poema.

– v. 1. «Hetaquí castas alturas»: «hete aquí que a estas alturas».

– v. 2. «Rular» (*coloquial*): Funcionar. «boliche»: aquí, diminutivo de «bola».

– v. 3. «6 millardos»: 6 mil millones; población del planeta cuando se escribió el poema.

– v. 5. «Taxón»: Grupo taxonómico; es decir, especie o variedad; por extensión, en el contexto de este poema, cualquier planta o animal.

– v. 6. «Anal»: Registro escrito.

– v. 7. «Concordancias»: Índice alfabético de todas las palabras de un libro, con todas las citas de los lugares en que se hallan.

– v. 10. «Jalandria» (*argot callejero; caló; cheli*): Comida.

– v. 11. «Dije»: Joya pequeña que suele llevarse colgada de una cadena o de una pulsera. «chuchería» ha de entenderse en su dos acepciones: 1) alimento ligero, generalmente dulce, que se suele comer sin necesidad y sólo para dar gusto al paladar; y 2) objeto de poco valor, aunque gracioso y delicado.

– v. 12. «Hacer agua»: Referido a una embarcación, tener grietas o roturas por las que el agua empieza a penetrar; referido a un asunto, empezar a ir mal.

– v. 14. «Pito» (*coloquial*): Cigarrillo.

– v. 17. «Mando»: Funciona en dos sentidos: 1) autoridad y poder para mandar que tiene un superior sobre sus subordinados y 2) el mando a distancia del televisor.

– v. 18. «Viaje» (*coloquial*): Golpe, ataque o agresión inesperados.

– El final del poema es una especie de metáfora en la cual el Boss o Jefe Supremo (¿Dios?), que está divirtiéndose ante el televisor viendo la película de terror que se sacó de la manga cuando decidió crear el mundo, se aburre por momentos y no sabe qué hacer; tras encender ya medio hastiado un cigarrillo y pensárselo un momento, decide subir todavía más el volumen, que por otra parte y como todo el mundo sabe sube solo cuando entra la publicidad; la publicidad, que a su vez es película de horror elevada al cubo.

«Más media»

El título juega con la expresión inglesa "mass media", que son los medios de comunicación de masas. Se supone que un reportero gráfico está haciendo un reportaje en zona de guerra. Es sabido que estos «profesionales» no se detienen ante nada para conseguir un material lo más «impactante» posible. A menudo pagan a gente para

hacer «montajes» cuasi teatrales que intensifiquen el dramatismo de las imágenes. (Véanse en este sentido los comentarios de uno de los personajes del cuento dialogado «El fantasma de Kerouac», del primer libro de relatos del autor, cuyo asunto tiene mucho que ver con algunas de las cuestiones planteadas en estos poemas.) Así pues, el reportero en cuestión está dando instrucciones a sus figurantes. A uno le dice que no saque el pene todavía, y a otro le da orden de separarle las piernas (v. 4, «las barras»; caló) al cadáver (v. 5, «al fiambre») y escupirle en la vulva (v. 6, «la raja»); la idea es dar a entender que estos dos individuos van a violar el cadáver de una mujer; mientras tanto, él prepara la cámara (v. 7, «voy a amartillar la nikon»; obsérvese la metáfora pistoleril, puesto que lo que se suele «amartillar» es un arma, y que juega además con «disparar» en el sentido de sacar fotos) antes de «abrir fuego» y ponerse a sacar imágenes.

«Es usté la última???»

Este poema hace referencia, muy genéricamente, al tópico literario de la malmaridada, o malcasada; y más concretamente al drama de tantas mujeres que después del matrimonio y sin saber muy bien cómo ni por qué se ven poco a poco rebajadas a la condición de esposas dedicadas únicamente a «sus labores».

– v. 1. «Pillada» (*coloquial*): Atrapada.

– vv. 8-11. «el maratón diario del carrito / y las viandas» y «codazos en la cola / por el mejor pedazo [...]» se refieren a la diaria lucha en las colas de las tiendas de alimentación, por ejemplo, para comprar el mejor «género».

– v. 11. «Maruja» (*coloquial*): Mujer dedicada exclusivamente a las tareas domésticas y al cuidado de la casa.

– v. 16. «enuna dellas»: «en una de ellas».

«HSJr.»

– Título. «HSJr.» son las iniciales del novelista norteamericano Hubert Selby, Jr., a quien este poema pretende rendir homenaje.

– v. 1. «tú y tu Demonio»: Las diferentes referencias internas que se suceden a lo largo del texto se refieren a los títulos de las obras del autor; en este caso a la novela *The Demon*.

– vv. 3-4. «Última / Salida para Brooklyn»: La novela del mismo título; se trata de la única obra de este autor traducida al castellano.

– vv. 6-7. «Réquiem / por todo Sueño»: La novela *Requiem for a Dream*.

– vv. 11-12. «Canción / de Callada Nieve»: el libro de relatos *Song of the Silent Snow*.

– v. 16. «Celda»: La novela *The Room*.

– «Tralalá»: Este término que recorre el poema como *leitmotiv* musical hace referencia al apodo de la prostituta protagonista de la tercera parte de *Última salida para Brooklyn*. También juega con el conocido estribillo de ciertas canciones infantiles españolas; por ejemplo, aquella que dice «Vamos a contar mentiras. *tralalá*».

«Nota nel susuelo»

Este poema habla de un individuo que va leyendo en el metro. Con esta breve aclaración todo el texto cobra su sentido.

– Título. «Nota» (*coloquial despectivo*): Individuo, especialmente el que llama mucho la atención. «nel susuelo»: En el subsuelo, es decir bajo tierra, es decir en el metro. Por otra parte, el poema podría ser también una especie de «nota» o apunte que el autor ha encontrado en el subsuelo de su propia mente. Por último, el título nos recuerda al relato largo *Apuntes del subsuelo* de Dostoyevski.

– v. 8. «Capullo» (*vulgar*): Persona que hace una mala pasada a otra.

«Hagiografía»

Quizás éste sea uno de los poemas más logrados de la serie. En él se consigue un equilibrio casi perfecto entre el humor, las referencias culturales y la carga de iconoclasia crítica.

He aquí un texto –amablemente cedido para la ocasión por el autor– a modo de paráfrasis y explicación:

Como es sabido, san Francisco de Asís llevó una vida de joven decadente y mundano hasta que vio la luz y volvió al redil de la Santa Madre Iglesia.

El padre de san Francisco era un acaudalado fabricante de géneros textiles. Tras su conversión, san Francisco le reprochó a su progenitor la dudosa moral que regía su vida, instándole a que se deshiciera de sus riquezas. Para subrayar su mensaje y alentar a su padre a enderezar sus pasos por el recto sendero de la virtud, acudió un día a los talleres del viejo y empezó a arrojar alegremente por las ventanas los costosísimos y finos trapos que allí se fabricaban y almacenaban, al tiempo que con idéntica alegría animaba a todos los empleados a abandonar el lugar y seguir el camino de Jesucristo.

Puede que al padre de san Francisco, como buen protoburgués y probo ciudadano, no le pareciera mal la retórica cristiana, siempre y cuando se ciñera al ámbito estrictamente parroquial. Ya se sabe que la religión está muy bien, pero con las cosas de comer no se juega, y no es conveniente confundir el tocino con la velocidad ni las témporas con el culo, que es lo que por lo visto estaba empeñado en hacer san Francisco, porque no contento con el follón organizado en la fábrica decidió rematar la faena despelotándose en la plaza mayor del pueblo.

Al viejo casi le da un ataque. Esto lo refleja, en su mejor y más inimitable estilo sacropoético, el cineasta italiano Franco Zeffirelli en su película Hermano sol, hermana luna (1972), que yo tuve ocasión de ver a eso de los 12 años –aunque en el poema aquí comentado, y por motivos técnicos de ritmo versal, afirme que fue a los 14–, cuando nos la pasaron en el colegio de jesuitas en el que estudiaba.

El día en que nos proyectaron el filme, el ideador y responsable de la sesión cinematográfica, un sacerdote con cara de pájaro y gruesas lentes de concha conocido como el Pespi –abreviatura coloquial de «padre espiritual»–, cuya máxima obsesión en esta vida era la defensa y salvaguardia de la «pureza de un muchacho», vino a darnos una charlita.

(Una digresión sobre el Pespi: este curioso y en el fondo inofensivo personaje era un alma de Dios cuyo exceso de celo en el combate de todo tipo de poluciones diurnas y nocturnas le llevaba con frecuencia a ver espectros del Maligno donde no había sino perplejos pudores pubescentes. Cada cierto tiempo nos llamaba de uno en uno a su despacho para hablarnos «de hombre a hombre» de la pureza y entresacarnos confesiones sobre los supuestos tocamientos y actos nefandos que para él constituían la principal y más compulsiva actividad secreta de todos nosotros, sin que por lo visto se le hubiera ocurrido en ningún momento reparar en la gran variedad de grados de desarrollo sexual que se da entre los varones a esas edades. En mi caso, yo no tenía todavía ni pelo en los cojones, y mucho menos esperma, y aunque es verdad que el poste ya se me empinaba, lo más probable era que

pensara que el cacharro se me ponía así para colgar en él los gayumbos y los calcetines mientras me ponía, por las mañanas al vestirme, la camisa. O sea: que cuando el Pespi me hablaba –y para colmo lo hacía mediante aparatosos y complejos circunloquios y eufemismos– de todas aquellas delirantes e imaginarias guarradas, yo sinceramente no tenía ni puñetera idea de lo que me estaba queriendo decir. A mí me parecía que era él quien necesitaba no sé si un guía espiritual, pero desde luego algún tipo de terapeuta profesional, y con mucha más urgencia que yo. Pero claro, por timidez, por vergüenza y por simple y llana confusión, nunca me atreví a decirle directamente al Pespi que por favor me aclarara de qué demonios estaba hablando, porque no entendía una palabra.

Esta situación, que vista en perspectiva no deja de ser cómica, daba lugar a auténticos diálogos de besugos entre el Pespi y yo.

–De modo que, dime, ¿has estado haciéndolo últimamente?

–¿Hacer.? Eh., ¿hacer qué, exactamente?

–Bueno, ya sabes. Esas cosas. Un muchacho de tu edad.

–Bueno, yo. En fin. Supongo.

–¡Ah! ¡Así me gusta! ¡Siempre sincero! ¡No hay que avergonzarse! ¿Cuántas veces?

–¿Cuántas veces? Pues no sabría.

–Bastantes días, ¿no? ¿Todos los días?

–¿Todos los días.?

–¡Todos los días! Es realmente admirable tu sinceridad.

–Sí, yo. Yo miento muy mal. ¡Mi madre siempre me lo dice!

–¡Sí! ¡Sí! ¡Por supuesto! ¡Cómo no! Y ahora, dime, ¿quieres arrepentirte y hacer las paces con Dios?

–Pues no sé. La verdad es que no tengo.

–¡Ah! ¡Pero qué noblote eres! ¿No estás seguro todavía, eh? Prefieres esperar un poco.

–Sí, sí. Prefiero esperar.

–¡Pero qué noblote! ¡Si hubiera más chicos como tú! ¡Va y lo dice claramente! ¡Que prefiere esperar!

–Sí, yo creo que sería mejor esperar, y así me aclaro un poco. Si a usted le parece bien.

–¡Claro que sí! ¡A Dios lo que más le gusta es la sinceridad! ¡Él siempre te perdonará!

Y con esto el Pespi se levantaba de un salto de su asiento y me arrancaba a mí del mío, estrechándome entre los brazos y palmeándome enérgicamente la espalda.

–Pero ¡qué noblote eres! ¡Qué noblote!.)

Bueno, pues como decía: que el Pespi vino a darnos una charlita. Lo que más le preocupaba, según nos dijo, fue que entendiéramos bien la famosa escena del despelote público de san Paquito. Temía que nos

dejáramos llevar por la característica tontería de nuestra edad, que era la del pavo, y nos tomáramos a chunga una secuencia de enorme profundidad y gran valor simbólico, despistados por la trivial anécdota de la monda y lironda desnudez del santo (y en especial, sospecho yo, la de su orondo y blanquísimo culo, que si mal no recuerdo era el único cacho de carne prohibida que de verdad se llegaba a ver con toda su innegable esplendidez en la película).

Las intenciones del Pespi eran loables, y lo cierto es que se empleó a fondo con su exégesis. Pero su decisión de desactivar la bomba de antemano, advirtiéndonos de los contenidos de la fatal escena antes de que nos pasaran la película, resultó ser muy poco inteligente, porque provocó el efecto justamente contrario del que pretendía conseguir.

Todo el mundo aguardaba, expectante y preparado, el ansiado estriptis hagiográfico.

El salón de actos, que fue donde se proyectó el filme, se vino abajo con el tronido de los gritos, los silbidos y los pisotones en el suelo cuando Paquito se despojó de sus santas vestiduras. La barahúnda debió de durar cinco minutos, reloj en mano, y estuvo a punto de lograr que se suspendiera la proyección.

«ole Ezra»

He aquí los datos necesarios para entender las referencias de este poema. «Ezra» es el poeta y crítico norteamericano Ezra Pound (1885-1972), creador, entre otras muchas obras, del monumental libro de poemas *Los Cantos* (vv. 7-8, «[el] gran poema que le ha escamoteado / 5 décadas de su vida»), el cual despreció hacia el final de su vida. Tras trasladarse a Italia en la década de los años veinte, se convirtió en un defensor acérrimo de Benito Mussolini (v. 12, «el cerdito benito»), que fue capturado en su intento de fuga tras la pérdida de la contienda y muerto a tiros en abril de 1945. El cadáver de «El Duce» y el de su amante Claretta Petacci, que insistió en permanecer junto a él hasta el final, fueron colgados bocabajo (v. 13, «colgado cholabajo de una soga») en la Plaza de Loreto de Milán, ante el júbilo de una multitud que celebraba la caída del dictador y el final de la guerra. Durante la Segunda Guerra Mundial, en Italia, Pound se había dedicado a emitir numerosos programas radiofónicos abiertamente pro-fascistas, lo que tras la guerra provocó su arresto a manos del ejército norteamericano y su reclusión hasta 1958. Primeramente pasó seis meses en un campo de criminales de guerra

próximo a Pisa; allí, a pesar de las severas condiciones, tradujo la obra de Confucio al inglés y continuó escribiendo su largo "poem-in-progress". A su regreso a los Estados Unidos acusado de traición, fue declarado «loco y mentalmente discapacitado para el juicio» y pasó doce años en el hospital para enfermos mentales criminales Santa Isabel de Washington D. C. Allí siguió escribiendo *Los Cantos* y mantuvo una voluminosa correspondencia con numerosos literatos. En abril de 1958, retirados los cargos contra él, fue puesto en libertad. Poco después, en 1960, se sumió en el silencio, dejando inacabadas las más de 800 páginas de la obra que llevaba escribiendo desde 1915.

– Título. «Ole» tiene varias lecturas: por una parte el «ole» u «olé» español; por otra, la variante del inglés "old".

– vv. 2-5. Las palabras de Pound «un desastre / estupidez / e ignorancia / de principio a fin.» son también la cita inicial de *Cinco años de cama*.

– v. 13. «Cholabajo»: neologismo del autor por «bocabajo»; de «chola» (*coloquial*): cabeza.

«Ni media hostia»

– v. 1. «Antoñito»: Antonio Machado.

– v. 2. «El Mairena» se refiere a la obra en prosa del ya mencionado Machado *Juan de Mairena*. «o alguna leche desas»: «o en alguno de esos libros suyos con heterónimos». «leche» (*vulgar*): Expresión que se usa para indicar extrañeza, sorpresa, admiración o disgusto.

– v. 7. «Yara miiiimo»: «y ahora mismo».

– vv. 10-11. «Los sesos más amojamados / que el bolo del quijano»: «El cerebro más seco que la cabeza de Don Quijote». «Amojamarse»: Referido a una persona, quedarse muy delgada, por la vejez o por otras causas.

– v. 12. «No tener "ni media hostia"» (*vulgar*) significa «Estar débil, cansado, flojo; no ser un rival competente».«Hostia» (*vulgar*) también significa 'golpe'.

– v. 14. «La maldita muy»: «la muerte».

– v. 15. «Merde» y «Adieu» («Mierda» y «Adiós») son francés. El juego de palabras y sentidos es plenamente traducible al español: mierda + a + Dios.

– vv. 16-20: «Y vámono pal zobre questa noche // está la cosa chunga // y mañana / nos tenemos / que currar»: «Y vamos a la cama porque esta noche no está el horno para bollos y mañana nos espera el trabajo, la lucha por la supervivencia». «Chungo» (*coloquial*): De mal aspecto o en mal estado. A la vez, estos versos juegan con parte de la conocida canción popular que dice: «Vamos a la cama, que hay que descansar, para que mañana podamos trabajar».

«Por qué–pregunta»

– v. 11. «Jodido» (*vulgar*): Difícil o complicado. «joder» (*vulgar*): Fastidiar o molestar mucho.

– vv. 16-17. «Chuparse el dedo» (*coloquial*): Ser bobo o poco inteligente; haberse caído de un guindo.

– v. 18. «Guasa» (*coloquial*): Broma, burla o intención burlesca. «tener guasa»: Ser divertido.

– v. 19. «Ni nada» (*coloquial*): Después de verbos o adjetivos, los refuerza.

– v. 20. «Pollo» (*coloquial*): Muchacho joven.

Paráfrasis:

«–¿Por qué –me pregunta un periodista– escribes todo esto que es calificado, y yo diría que a veces con motivo, como tan de lo más absoluta y sumamente desagradable?

»–Porque está la cosa muy mal, no te fastidia, y lo poco que hay de bueno y de agradable me lo guardo yo para mí. A ver si te has pensado que yo soy bobo. Pues no tiene guasa ni nada, el joven este.»

«Pornografía»

– «Pijo», «Pija», «Polla», «Rabo» y «Nabo» (*vulgar*): Pene.
– «Culo» (*coloquial*): Nalgas, ano.
– «Coño» y «raja» (*vulgar*): Vulva.
– «Jeta» (*coloquial*): Cara.
– «Teta» (*coloquial*): Seno.

– «pelotas» (*vulgar*): Testículos.

– «Mamina»: Diminutivo en «-ina» de madre. Obsérvese cómo el verso «nabo con pelotas y aaaaaaay mamina!!!» se alarga gráficamente y estalla con una exclamación final, marcando un clímax que podría coincidir con el supuesto orgasmo del protagonista del poema.

– «Chisme» (*coloquial*): Aparato; en este caso, televisión o vídeo.

«La educaNción sentimental»

– *La educación sentimental* es el título de una novela de Stendhal.

– «Ca-ca-carmen elegíaco a la Manrique». El poema, al igual que las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, echa mano del tópico *ubi sunt*; a un mismo tiempo, en cierto modo, también se encuentra en él el *carpe diem*.

– v. 1. «Cháchara» (*coloquial*): Charla o conversación intrascendentes, especialmente si se mantienen animadamente y sin prisas.

– v. 2. «Oras o laboras»: Aquí, «estudias o trabajas».

– v. 4. «El rabo entre las piernas» (*coloquial*): Abochornado o con vergüenza. «rabo», además, como ya se ha dicho, es una forma vulgar de decir 'pene'.

– vv. 8-9. «Verduras / de las eras»: cita de las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique. Aquí «era» ha de entenderse en varias acepciones: 1) período histórico extenso; 2) en geología, espacio de tiempo de gran duración en la evolución del mundo; y 3) espacio de tierra limpia y llana que se utiliza para realizar distintas labores del campo.

– v. 11. «Concreción»: Acumulación de partículas para formar una masa.

– v. 12. «Carcamal» (*despectivo*): Viejo.

«Polvo eres»

– Título. Referencia a la conocida frase bíblica «Polvo eres y en polvo te convertirás»). «polvo» (*vulgar*): Coito.

– v. 2. «Tranca»: Palo grueso y fuerte; en este caso, pene.

– v. 6. «Chichi» (*infantil y vulgar*): Vulva.

– v. 11. «Que síiií-gasssss»: «que sigas»; y a un mismo tiempo, «sí, más gas; es decir, más velocidad y más fuerza».

– v. 14. «Chafar»: Referido a algo blando, frágil o erguido, aplastarlo.

– v. 23. «Sacabao»: «se ha acabado».

### III.1.4.2. *Enredado en el fango*

Este libro supone un ejemplar único en las letras españolas. Salvo los numerosos casos en gallego, en catalán y en eusquera, muy probablemente sea ésta la primera vez que un poeta «español» publica un libro en versión bilingüe propia.

En su diario *¡Que te follen, Nostradamus!*, escrito durante 1999 (también año de publicación de *Enredado en el fango*), Wolfe habla en varias ocasiones de este «experimento» (EF: 7), como él mismo lo califica. Cedámosle, pues, la palabra, para que sea él quien nos confiese cuál fue su gestación y proceso de escritura, y cuál su opinión respecto al resultado:

> Son 36 poemas escritos originalmente en inglés, vertidos al español, con entera libertad, por mí. En realidad los poemas se pueden leer como versiones originales en las dos lenguas. Lo que hice fue adaptarlos, recrearlos. Y estoy muy contento con ese libro, que en un principio no me convencía. Bastantes lectores me han dicho que les gusta más que Cinco años, que les parece mejor. Puede que tengan razón. (QF: 73)

Cuando Wolfe se vio «impelido» a comenzar a escribir estos poemas, cerró el libro *Cinco años de cama* y se dedicó de lleno a ellos. Es posible señalar una fecha casi exacta para ese momento: el último poema de *Cinco años de cama* y el segundo de *Enredado en el fango* son el *mismo* poema, es decir: vienen a contar exactamente lo mismo; es más, en el segundo de ellos se hace referencia al hecho

de haber escrito ese mismo día el anterior. Pero cedámosle de nuevo la palabra a su autor:

> Muchas veces me preguntan si escribo alguna vez en inglés. Hasta la fecha mi respuesta había sido siempre que no. Pero en el otoño de 1997, inesperadamente y sin ser invitados, empezaron a llegar los poemas en inglés que se recogen en este volumen. Un buen día, algunos meses después, el flujo se interrumpió tan misteriosamente como había empezado. (EF: 7)

Eso debió de ocurrir, aproximadamente, hacia febrero de 1998. Los posibles motivos para que estos poemas en inglés «llegaran» están directamente relacionados con el ritmo de vida que Wolfe llevó durante aquellos meses. En una entrevista concedida con motivo de la publicación del libro, ante la pregunta «¿Por qué elige [...] el español como lengua literaria?», Wolfe responde:

> Porque yo me crié en España y vivo en España, y hago una literatura que está relacionada íntimamente con la realidad más inmediata. No tendría mucho sentido escribir en inglés. Si yo escribiera novelas históricas o más intemporales, a lo mejor sí lo tendría, pero mi literatura está claramente ambientada en España. En consecuencia, escribo en la lengua que vivo.[317]

Tal vez por eso, en este libro, además del idioma, cambia el espacio de los poemas. En sus páginas no se menciona ni una sola ciudad española; sí, en cambio, norteamericanas. Otros poemas recuerdan escenas ocurridas en Inglaterra, otros relatan sueños y bastantes tienen lugar en aeropuertos o en aviones. Son, por lo general, poemas *de exteriores*, en los que el poeta se ve sacado de sus cuatro paredes y obligado a interactuar con el mundo circundante. El caso es que, debido a los continuos viajes que Wolfe realizaba a Inglaterra y a Norteamérica durante aquel período, de algún modo el inglés pasó a ser la lengua *en la que vivía*. Además, en octubre de aquel año hizo un viaje de casi una semana a Los Ángeles, enviado por el diario *El Mundo*, para entrevistar a su admirado Hubert Selby.

---

[317] Entrevista de Juan Belmonte, «He perdido parte del odio que tenía dentro», *Artículo 20*, 25-X-1999, p. 41.

En los últimos tiempos casi me paso tanto tiempo fuera de Gijón como en Gijón. La cosa empezó allá por el 96, con una serie de viajes de trabajo que luego se han ido multiplicando. Por España y fuera de España. No había estado nunca en los Estados Unidos, y en los tres últimos años ya he ido unas doce o catorce veces allí. (QF: 75-76)

El título del volumen, al igual que el de *Diecisiete poemas*, es un homenaje al poeta galés Dylan Thomas:

Enredado en el fango, [...] es un título espantoso, ya lo sé, pero la mejor traducción que he encontrado para su título original en inglés, que a su vez es una cita casi intraducible de Dylan Thomas: Tangling Through the Slime. El título en inglés suena cojonudo. (QF: 18)

La única reseña de este libro corrió a cargo, una vez más, de Luis Antonio de Villena, que –al igual que en sus recensiones de los dos poemarios inmediatamente anteriores– vino a sentenciar que, salvo la novedad que ofrecía el hecho de que los poemas estuvieran publicados en edición bilingüe, el conjunto «no supone ninguna novedad en el mundo de Roger Wolfe»[318]. El propio Wolfe respondió a esta afirmación en el ya mencionado diario:

La única reseña aparecida hasta la fecha de Enredado en el fango (al menos que yo sepa), que salió en El Mundo, el crítico en cuestión venía a decir que aquello era más de lo mismo, y que no se decía nada nuevo, y que el autor seguía insistiendo en sus temas de costumbre: angustia, agobio, ruina, sexo, violencia y perdición. La cantinela habitual. Del humor no decía nada. Del hecho de que Enredado en el fango es bastante diferente de mi poemario inmediatamente anterior, Cinco años de cama, tampoco. Y el caso es que el tono de Enredado tiene bastante poco que ver con el de Cinco años. Son poemas más breves, más secos, más «atmosféricos» y ensimismados, y en ese sentido, aunque no sean en realidad nada nuevo, digamos que recrean el ambiente de poemarios anteriores míos como Días perdidos, y sobre todo Hablando de pintura con un ciego. (QF: 84-85)

La recuperación del tono de *Días perdidos en los transportes públicos* y, sobre todo, de ciertos poemas de tono estático de *Hablando de pintura con un ciego* es patente en poemas *de paz* como

---

[318] Luis Antonio de Villena, «Tiempo de desazones vitales. *El Mundo*, suplemento «La Esfera». 24-IV-1999. p. 18.

«No escuches», «Fuera de temporada» o «Fenómenos anormales»; y también en la recuperación de un humor menos amargo, presente en aquellos poemarios del período anterior y también en muchos de los poemas de este nuevo libro. Al igual que la parte final de *Cinco años de cama*, en este libro apenas hay virulencia, y ésta será también la tónica de las siguientes entregas. Lo que antes provocaba odio y violencia, ahora producirá lástima o risa. Compárense, por ejemplo, «Maneras de morir» de este libro, con «Operación limpieza» del inmediatamente anterior. El narrador de ambos poemas pasea por la ciudad y presencia la llegada de la policía a un lugar en el se requieren sus servicios: en «Maneras de morir», el motivo es ayudar a un transexual agonizante que se encuentra tirado en plena calle; en «Operación limpieza», arrestar a un supuesto delincuente de poca monta. Después, el protagonista de ambos poemas se encamina a su casa y piensa algo respecto a lo que acaba de ver: en «Maneras de morir», dice «crucé la plaza / para dirigirme a mi casa / prometiéndome no maldecir mi suerte / durante al menos / un par de días»; mientras que en «Operación limpieza» decía:

> Abrió el portal de su casa con un revuelo
> de mariposas en la boca del estómago.
> Se había visto varias veces en el mismo brete
> que aquel chaval. Pero no podía decir
> que lo sintiera por él. Que lo follen,
> se dijo. O mejor: con un poco de suerte
> –pensó mientras subía las escaleras–
> se dan todos un buen hostiazo con el coche
> y nos quitamos de encima
> cuatro sacos de mierda de una vez.

Este volumen es, por su condición bilingüe, un caso aparte respecto a los restantes del autor. Las versiones en inglés –que, como ya se ha dicho, fueron las primeras en ser escritas– demuestran un impecable dominio del registro literario en esa lengua; lo cual resulta lógico si se tiene en cuenta que el autor es inglés y que ha leído y lee tanta literatura en inglés como en castellano. En cuanto a las versiones en castellano, aunque Wolfe sea bilingüe, poeta y además un reconocido traductor profesional, al leerlas se nota a veces en su versificación algo menos de ritmo, de fluidez, de agilidad y de adecuación entre los contenidos y las formas que en su poesía escrita

directamente en español. Las versiones originales en inglés, en cambio, cuentan con todos estos elementos en mayor grado. El propio Wolfe ha confesado que al verter los poemas, más que atenerse a la literalidad, buscó siempre «una equivalencia idiomática y cultural no siempre encontrable» (EF: 7). Estas observaciones vienen de algún modo a confirmar esa idea tan repetida que dice que la poesía es aquello que se pierde al traducir un poema (pero nosotros no estamos diciendo aquí que las versiones en castellano no funcionen, sino que las versiones inglesas funcionan mejor).

A pesar de lo dicho, la destreza y el buen hacer como traductor de Wolfe son visibles en su habilidad para traducir la condensación del inglés a la adustez del castellano; el monosilabismo, al aplomo[319]. Como él mismo nos dice en la «Nota de autor», al trasladar al español los poemas se permitió hacer más o menos lo que le dio la gana, por lo que es frecuente que las versiones tengan distinto

---

[319] Antonio Quilis y Joseph A. Fernández, *Curso de fonética y fonología españolas*, Madrid, C.S.I.C., 1990, p. 160:

Así como solemos decir que cada lengua tiene su propia «música» cuando nos referimos a la entonación [...], también se puede decir que cada idioma tiene su ritmo característico. Si comparamos el inglés y el español, veremos que, aunque los dos poseen un rasgo común, el acento de la palabra, tienen, sin embargo, un ritmo distinto.

El ritmo del inglés es lo que podríamos llamar un *ritmo acentualmente acompasado*: los acentos primarios de una oración van situados a intervalos aproximadamente iguales, sin consideración del número de sílabas inacentuadas que se encuentran entre ellos. Si no media ninguna, el hablante reduce la velocidad, por decirlo así, y si hay varias, las enuncia más rápidamente, de forma que se mantenga el compás marcado por las sílabas acentuadas. [...]

Podemos decir, por consiguiente, que el tiempo que emplea un hablante en emitir una oración en inglés depende más o menos del número de acentos de intensidad.

El español, por el contrario, tiene un *ritmo silábicamente acompasado*: la sílaba es la que marca el compás. Por eso, el tiempo que emplea un hablante español en enunciar una oración depende, a grandes rasgos, del número de sílabas. Se tardará aproximadamente dos veces más en pronunciar una oración de veinte sílabas que en pronunciar una de diez sílabas.

número de versos, que los versos varíen ostensiblemente de longitud y que, por tanto, las candencias de las distintas versiones difieran.

Como veremos a continuación, las siguientes entregas del autor también contendrán poemas escritos primeramente en inglés y luego trasladados libremente por él al castellano.

### III.1.5. El fin de un ciclo (1999-2001): *El invento* y *El arte en la era del consumo*

*El invento* no es un libro propiamente dicho sino una antología[320]. A pesar de eso merece cierta atención porque contiene diecisiete inéditos, algunos de los cuales, hasta la fecha, no están publicados en un poemario propio. La selección y el breve e interesante estudio introductorio corren a cargo de Aurora Luque y Emilio Carrasco. La selección no incluye poemas ni de *Diecisiete poemas* ni de *Enredado en el fango*, es decir, ni del primer poemario ni del último (por aquellas fechas).

El título del volumen, elegido por Wolfe, también lo es de un poema de *Hablando de pintura con un ciego* que es un hermoso y raro –raro en el autor– *canto* a la magia de la escritura.

> Organizas las palabras, las pones
> una encima de otra, una debajo de otra,
> una detrás de otra, como una desenfrenada orgía
> en la que por fin fornicas con quien quieres.
> Por un momento tienes
> al mundo por el cuello. Por un
> momento. Es maravilloso.
> Éste es el invento.
> El invento.

---

[320] «Tuvo su origen en un recital que di en el Instituto Miraflores, de Málaga. Aurora Luque es profesora en ese centro. Me deja muy satisfecho la edición de la Imprenta Dardo, que es la continuadora de la Imprenta Sur que fundaron Manuel Altolaguirre y Emilio Prados». Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

De los diecisiete inéditos, once[321] aparecen luego en *El arte en la era del consumo*, libro publicado casi a la par y del que nos ocuparemos a continuación. Cuatro[322] de esos once poemas fueron escritos originariamente en inglés y –al igual que en *Enredado en el fango*– traducidos después libremente por el propio Wolfe al castellano; pero si en *El invento* aparecen sus dos versiones, en *El arte en la era del consumo* encontramos sólo las españolas. De los seis inéditos restantes, uno de ellos («De las nunca bien ponderadas virtudes de los contenedores de recogida de papel») es en realidad una revisión de «Menuda cagada» –de *Enredado en el fango*–, a su vez versión en castellano de "Some shit". El resto[323] son poemas pertenecientes al libro inédito «El hombre equivocado»[324].

---

[321] «Yo también quise ser Verlén». «Tensa el arco», «Es lo que dice», «Madrid», «Escoria», «Mi perro y Dios», «Sabiduría», «Ansiedad», «El empleo», «Suerte» y «La palabras».

[322] «Sabiduría» ("Knowledge"), «Ansiedad» ("Angst"), «El empleo» ("The Job") y «Suerte» ("Luck").

[323] «Todos los días son como el domingo», «Parpadeo», «Anorexia», «La locura va por turnos» y «Las autoridades literarias advierten: ser feliz perjudica seriamente la salud».

[324] En el otoño de 2002 Wolfe afirma tener este libro terminado: «Tengo preparado un libro de poemas, que de momento se titula «El hombre equivocado», que quizá publique pronto» (Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, nº 4, otoño de 2002, p. 37.). El poemario gira entorno a las distintas etapas de una historia de amor, y además de poemas propiamente dichos, consta de una sección de poemas en prosa.

Finalmente, en lugar de publicar esa versión primitiva de este libro inédito, lo que hace Wolfe es ir añadiéndole nuevas secciones. La tercera de ellas es la llamada «Hugo a los 40», de la cual ha publicado en revista trece composiciones (en verso, numeradas y sin título) en 2003 («Trece poemas del libro inédito "El hombre equivocado"», *Lúnula*, nº 17, 2003, pp. 32-46). Estos poemas –en total diecisiete– continúan con la temática amorosa –esta vez desde la pérdida y no tan explícitamente como en la primera sección–, están escritos sin excepción en tercera persona y tienen como protagonista a un *alter ego* del poeta llamado Hugo. Este nuevo enfoque poético está inspirado en una de las obras del poeta norteamericano John Berryman.

*El arte en la era del consumo* fue publicado a finales de agosto de 2001, pocos meses después que *El invento*. Además de los incluidos allí, los doce poemas finales habían sido publicados en abril de ese mismo año en la revista *Cuadernos del Matemático*[325]. En cuanto a los cinco relatos del volumen, dos ya habían sido publicados entre 1998 y 1999: «Viendo pasar trenes con Irvine Welsh»[326] y «Bikini verde»[327].

El título del libro (que recuerda a este otro de Walter Benjamín: *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*) se explica solo; por supuesto, hay que tener en cuenta su carga humorística. Según Manuel Rico, aunque «el título [...] aparenta ser una puerta a la reflexión sobre la función de la poesía (y, más allá,

---

Este libro consta, pues, de tres partes: «la sección primera de poemas, la sección segunda de piezas en prosa [...], y esta tercera sección, que se titularía "Hugo a los 40"». (Roger Wolfe, Carta inédita, 20-VIII-2002.)

En cuanto al título del libro, una vez más es el propio autor el que mejor puede hablar de su origen:

I'm reading J. Berryman on a plane to Barcelona. Can't understand much, but like some of his images. Lines like: "Be dust pretty soon myself; not now". Have used a quote from him, in fact, for my most recent — as yet unpublished — book of poems: "The Wrong Man". Which in itself is a quote from L. Cohen: "They locked up the man/ Who wanted to rule the world/ The fools/ They locked up the wrong man". (Roger Wolfe, Carta inédita, 4-X-2003.)

[Estoy leyendo a J. Berryman en un avión que va a Barcelona. No entiendo mucho, pero me gustan algunas de sus imágenes. Líneas como: «Ser polvo muy pronto yo mismo; no ahora». De hecho he utilizado una cita suya para mi más reciente –así como todavía inédito– libro de poemas: «El hombre equivocado». El cual es en realidad una cita de L. Cohen: «Encerraron al hombre / que quería gobernar el mundo / Los imbéciles / encerraron al hombre equivocado».]

325 *Cuadernos del Matemático*, n° 26, abril 2001, pp. 43-50. Los poemas son: «Las palabras», también incluido en *El invento*, «El sonido del mundo», «Oportunidades», «Lectores», «El doble», «Uno de estos días», «Soria», «El arte en la era del consumo», «Granada», «Fumando espero», «El observador y lo observado», «La escoria de los días».

326 En *Afterhours: una muestra de cult fiction*, ed. Javier Calvo, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1999, pp. 63-78.

327 En *El Mundo*, suplemento *UVE*, 13-VIII-1998, p. 8.

del arte) en las sociedades contemporáneas, no tiene una clara (sí indirecta) correspondencia con el contenido de los textos»[328].

El volumen es un libro de poemas con relatos. Consta de treinta poemas, por lo general breves, y cinco narraciones que se distribuyen casi simétricamente el espacio. El texto de contraportada de la edición, redactado por el propio Wolfe, es una perfecta explicación y presentación del volumen y del lugar que éste ocupa en relación con los anteriores, así como un perfecto recuento de los puntales de toda su obra hasta el momento.

El arte en la era del consumo reúne relatos y poemas escritos entre 1997 y 2000. Aunque el relato y el poema son géneros muy afines entre sí, y su inclusión conjunta en un mismo volumen no tiene nada de novedoso ni de particular, el autor no presenta aquí estos textos de forma causal, sino que pretende cerrar con ellos un ciclo de su obra. En efecto: estas piezas más o menos misceláneas se entrelazan y funden en un todo coherente que es, al mismo tiempo, una panorámica retrospectiva de los principales temas que Roger Wolfe ha analizado con obsesión clínica en sus poemarios, cuadernos, novelas y colecciones de relatos durante las últimas dos décadas. La mirada de autor se vuelve así sobre sí misma para hurgar en algunas de sus llagas clave: el tiempo y sus estragos; el resentimiento; el odio; la pulsión de eros y thanatos del sexo; el humor como único alivio posible o provisional escapatoria, pero también como afilado bisturí crítico y rabiosa vindicación de vida; lo sobrenatural tal como se oculta en lo cotidiano; la violencia; la desazón; la «angustia vital»; el ensimismamiento existencial del que surge la mejor poesía; la inutilidad final de todos nuestros desvelos y de todas las palabras, perdidos en la escoria irrecuperable del pasado. Con este libro, Roger Wolfe reincide con premeditada alevosía en sus complejos mundos personales y se prepara para el asalto de un nuevo siglo. Como Winston Churchill, Wolfe sabe que la rendición es un lujo del que los héroes deben prescindir. ¿Y quiénes, si no los héroes, mantendrán vivo el fuego de la literatura en la gélida y digitalizada nueva Era del Consumo? Plus ça change, plus c'est la même chose.

La crítica, tras haber hecho casi total caso omiso de los poemarios anteriores, en esta ocasión volvió a interesarse por la poesía de Wolfe. Sería difícil figurarse los verdaderos motivos, aunque quizás el más importante fuera la publicación, un año antes,

---

[328] Manuel Rico, «Al borde del nihilismo». *El País*, suplemento *Babelia*. 27-X-2001, p. 11.

de la segunda novela de Wolfe, (*Fuera del tiempo y de la vida*, con la que consiguió el Premio de Novela Breve Ciudad de Barbastro y, por consiguiente, la dosis mediática estipulada para tales casos) y la publicación también, ese mismo año, de su diario *¡Que te follen, Nostradamus!*.

Para Miguel García-Posada[329] la unidad del conjunto es notoria: «La conjugación de los dos géneros se produce con fluidez en un autor tan unitario como éste, en el que las obsesiones y los temas neurálgicos se distribuyen en proporciones iguales en un género o en otro, incluso en sus novelas y en otros textos, como el diario publicado en el 2001.» A pesar de lo cual, tal vez esté en lo cierto Manuel Rico[330] cuando afirma que los relatos «más que añadir intensidad y sentido al volumen se lo restan». La opinión del propio Wolfe es la siguiente:

> Me considero un escritor total, no me ciño a un género concreto. No me considero poeta o narrador, esto o lo otro, sino que me considero escritor. La realidad y las cosas que ocurren se pueden enfocar de diversos modos y a veces el género que viene bien es la poesía y a veces la prosa. Pero básicamente es lo mismo, las diferencias son mínimas.[331]

Los poemas de este libro son la culminación del camino iniciado por Wolfe en *Días perdidos en los transportes públicos*, un camino en espiral ascendente –que a la vez que cierra el ciclo enlaza con sus inicios[332]– y que tenía que llegar a la máxima depuración y la mayor hondura de estas composiciones. *El arte en la era del consumo* es un poemario más sabio y profundo que los anteriores, más reflexivo e intenso. Cabe aventurar que es un libro bisagra entre toda la poesía de Wolfe publicada hasta entonces y las entregas

---

329 Miguel García-Posada, «Poemas y relatos del vacío», *ABC Cultural*, 26-I-2002, p. 15.

330 Manuel Rico, *op. cit.*, p. 11.

331 Entrevista de Juan de Oliveira, «No todo el mundo se atreve a describir lo que hay en su cabeza», *El Progreso Digital*, 30-VIII-2001, www.grupoelprogreso.com/ImprNot.asp?secc=Verano&id=42561

332 «Mi dinámica es la de un meteorito incandescente en perpetua órbita parabólica o circular; la parábola o el círculo se van ampliando, y su diámetro total aumenta, pero el centro de rotación siempre es el mismo; no se desplaza nunca.» Roger Wolfe, Carta inédita, 20-XI-2002.

futuras. En estos poemas de aire cansado[333] Wolfe sigue diciendo lo mismo, pero de un modo más sosegado: lo que antes era motivo de ira ahora lo será de tristeza[334]; es decir, se produce el movimiento opuesto al señalado entre *Diecisiete poemas* y las entregas posteriores. (Una vez más téngase en cuenta lo dicho al hablar de los cambios y virajes en «El desarrollo (1993-1998): *Arde Babilonia*, *Mensajes en botellas rotas* y *Cinco años de cama*», esto es, que los cambios no son tajantes sino paulatinos, y que los diferentes aspectos que puedan caracterizar a un poemario determinado también se encuentran de algún modo diluidos con una mayor o menor proporción en los poemarios colindantes.)

Los cambios formales están todos al servicio de esta *concentración*. La versificación –al igual que ocurría ya en algunos poemas de *Cinco años de cama* y de *Enredado en el fango*– es menos discursiva; la sintaxis es más parca; las oraciones se vuelven más cortas y apenas tienen incisos, y generalmente coinciden con la medida de los versos. También los títulos se hacen más cortos; de hecho la mayoría de ellos no rebasa las dos palabras.

En la ya citada reseña de Manuel Rico, éste señala –no sin razón– que en todas las composiciones se percibe «un desapego mordaz, casi despectivo, hacia cualquier pauta social o moral y una visión radicalmente pesimista, en el límite de lo autodestructivo, de la realidad y de la condición humana[335]». Acto seguido señala con tono reprobatorio el hecho de que Wolfe conciba sus poemas «no para dibujar con ellos apelaciones a una nueva o distinta moralidad,

---

[333] En abril de 1999, en su diario *¡Que te follen, Nostradamus!* (pp. 80-81), Wolfe escribe: «El hecho es que me he cansado de mis propios poemas. Me aburren, me exasperan, me sacan de quicio, a veces. Hace meses que no escribo poesía. No sé cuántos, pero muchos; por lo menos para mí, para lo que solía ser mi ritmo de producción habitual. No sé si la poesía me ha abandonado o yo la he abandonado a ella, o si simplemente necesito un descanso, un respiro. Suele ocurrir, que hay temporadas de sequía, eso ya lo sé. Pero también sé que esto es algo más.»

[334] «[La percepción del mundo] me ha producido mucho cabreo y mucha ira. Ahora, sólo me produce tristeza. Madurar es hacerse triste.» Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

[335] Manuel Rico, *op. cit.*, p. 11.

sino para mostrarnos un mundo parecido al abismo». Un día después de publicada esa reseña, un Wolfe algo contrariado escribía lo siguiente:

> La titulaba «Al borde del nihilismo». Quizá hubiera estado mejor «Al borde de un ataque de nervios», pero supongo que eso ya está muy visto. Al margen de que no sé de qué coño de borde habla. Yo no estoy al borde, ni del nihilismo ni de nada. Estoy smack and dead centre in the pile of shit. Como todos. No te jode. Luego uno constata lo de siempre: lo que a mí me parece más o menos normal, el pan nuestro de cada día por así decirlo, a ellos les parece el súmmum del radicalismo incendiario y negador. Estos pollos se asustan de verdad con lo que escribo. Les parece real y literalmente «tremendo». Dicen que «no dejo puerta alguna abierta a la esperanza». ¿Qué puerta? ¿Qué esperanza? Pero si por no haber, ¡no hay ni quicios! ¿Qué coño de puerta? Si la premisa básica, fundamental, el punto de partida de cualquier persona inteligente que se haya parado a analizar la realidad, es precisamente ése: NO HAY NINGÚN SITIO ADONDE IR. Pero ¿será realmente posible que sigan creyendo en líneas de salida y de llegada? ¿Será realmente posible que aún pretendan DECIR ALGO? NO HAY NADA QUE DECIR. NADA QUE HACER. NADA QUE DESCUBRIR. Ése es el descubrimiento. Y es el primero y el más fundamental de todos. Y ésa es, también, la puta manzana de la discordia de todo este asunto.[336]

Alberto Piquero ha señalado que «la constante que permanece en sus últimos libros es la obsesión por la muerte»[337]. En realidad encontramos esa obsesión en todas sus obras, como afirma el propio Wolfe («Ha sido así desde mis primeros libros. Debajo de la piel, siempre veo la calavera.»[338]); aunque es cierto que con el paso del

---

[336] Roger Wolfe, Carta inédita, 28-X-2001.

[337] Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

[338] *Ibíd.*

En la Carta inédita de 7-XI-2003 Wolfe escribe:

«Veo la calavera de la muerte bajo el rostro inocente de todo aquello que me mira: Noelí, mi hija, la voz –que también, de alguna manera, me contempla– de un amigo que me habla por teléfono, la máscara impenetrable e *histriónica* en el más puro sentido de la palabra de una médica que me conmina a dejar de fumar, las caras de las personas que me rodean cuando trabajo, los bustos parlantes de los intérpretes que

tiempo esa idea fija se acentúa. Así, en *El arte en la era del consumo*, el poema «Uno de estos días» relata una posible muerte del escritor, y el relato «Vázquez y la inspiración» termina con la muerte accidental de un trasunto suyo. La muerte, al igual que señalamos respecto a «perogrullo dixit», es imaginada como liberación. En «Ansiedad», pensar en ella es un paliativo contra la angustia; en «El cartero siempre llama dos veces» el poeta afirma que tendría que «haberse muerto hace años»; y en «Jódete y baila», que vive «esperando la muerte».

A pesar del remanso que este libro denota, los brotes de violencia siguen estando presentes en sus páginas. Véase el poema titulado precisamente «Violencia», o «Jódete y baila» y «Suerte».

> Es el mundo quien me violenta, como a cualquier persona sensible. El mundo en el que vivimos es terrible de forma tremenda y continua. Yo suelto el vapor por la válvula de escape de la literatura. Me desconcierta que hablar de la violencia sea tabú, como si nadie hubiera roto jamás un plato. La violencia está, en primer lugar, en la naturaleza, y después entre todos nosotros.[339]

En la reseña titulada «Poemas y relatos del vacío», Miguel García-Posada sentencia que, a pesar de lo que pueda parecer, «Wolfe cree en la literatura», ya que «no se vale de ella como un medio más o menos refinado, o más o menos mostrenco»[340].

Es capaz de transustanciar en oro poético materiales decididamente residuales, ya sea por sus temas o por su vocabulario. Wolfe logra redimir

---

llenan de ruidos desprovistos de sentido las cabinas de traducción en las que día tras días pierdo absurdamente mi vida, los fantasmas que en sueños vienen a visitarme, el recuerdo de la mirada de mi madre, el gesto con que en mi memoria me entrega mi padre un tazón de café con leche a primera hora de la mañana, en nuestra casa de Alicante, y me dice que me levante, que ya es hora de marcharnos al colegio... Todo es igual. Todo es intercambiable. Todo es agua que se perdió en el mar. Todo se ha convertido en esa desvanecida *luz usada* de la que hablaba Biedma en un poema.

»Todo es vanidad y anhelo de viento, como dice el Eclesiastés.»

339 Entrevista de Alberto Piquero, *op. cit.*

340 Miguel García-Posada, *op. cit.*

su consciente feísmo con poemas de soporte tan inestable como son los suyos, de versos cortos o largos pero exentos de patrones rítmicos. Es muy difícil sostener los poemas sobre el vacío, engarzarlos con locuciones decididamente suburbiales, y, sin embargo, Wolfe lo consigue mediante el acertado uso de un recurso que ya era clave en sus primeros poemas: los cierres.

Es un poema muy controlable: el poeta conduce el poema en apariencia sin demasiada rectitud, sin excesivas habilidades, hasta que, en el momento oportuno, echa mano de tres o cuatro versos que elevan la temperatura y justifican la nonchalance anterior. Si el texto es muy breve, consiste en su propio «cierre» y el resultado tampoco decepciona. Así en «Tensa el arco»: «La poesía: / una ballesta. / Y en el punto de mira, / un corazón». La metáfora trenza los versos, que indican la condición emocional que Wolfe coloca en el centro de su poética. Y eso es así, aun cuando el autor parezca empeñado en demostrarnos lo contrario.[341]

La reflexividad de este libro potencia el talante aforístico de los versos, en cuya sucesión se va perfilando con nitidez la idiosincrasia actual del poeta. En el poema «Los culpables» encontramos claramente formulada la ya mencionada oposición odio/compasión: «la ira más terrible por un lado / y la más terrible sed, / por otro, de piedad».

Hay varios poemas –en especial «Las palabras»– que hablan abiertamente del desencanto del autor ante la magia de la escritura («el mecanismo hace tiempo que dejó de resultar / intrigante o atractivo»), y –a pesar de todo– también de su desesperado aferrarse a las palabras como única salvación:

> Las palabras son inútiles, tercas, retorcidas
> como tornillos que no entran rectos.
> Y me cansan. Pero son lo único que tengo.
> Los juguetes de un niño pobre.

La poesía llega a ser sólo un modo como otro cualquiera de entretener la espera hasta que llegue la muerte: «[...] tanto da una cosa como otra: / llamadas, recados, tareas o poemas. / La misma escoria en que te acabas.»[342] La existencia se resume en «vivir / para

---

[341] *Ibíd.*

[342] En el poema, de este libro, «La escoria de los días».

contarlo»[343]; se trata –una vez más– de constatar lo obvio, en oposición «a los poetas [que] / nunca han solido tener ni puñetera idea / de lo que ocurre a su alrededor»[344], y a la vez también de «intentar quedarnos al margen / –si nos dejan– / hurgándonos las narices del alma, / esperando la muerte / y contemplando el espectáculo»[345].

> Y así pasa la vida
> y nos hacemos más viejos,
> pero en modo alguno más sabios,
> por mucho que los viejos crean
> que han aprendido algo.
> No han aprendido un carajo.
> No hay nada que aprender.[346]

Estamos ante un ejemplar perfecto de literatura en el vacío. Nada que aprender; nada que creer (en el poema titulado precisamente «Creer o no creer» leemos: «A mí / personalmente / me la suda); nada que decir («Yo no digo nada»[347]); y nada que uno pueda llegar a saber («lo poco que realmente sabes / de nada»[348]). Todo esto es efecto de algo que Wolfe afirma a menudo: «El hombre es un error»[349].

El escritor lamenta este estado de cosas, de ahí el grito que supone toda su obra. Pero por muchos reproches que se le hagan –como el arriba citado de Manuel Rico– no puede engañarse a sí mismo con falsos idealismos o esperanzas. La tarea que se impone es ir al fondo de *lo que hay*, y no idear *lo que nos gustaría que hubiera*.

En una entrevista realizada con motivo de la publicación de este libro, ante la pregunta «¿Cuál es el tema fundamental de su obra?», Wolfe nos dice:

---

343 En «El cartero siempre llama dos veces».
344 En «Fiambre».
345 En «Jódete y baila».
346 *Ibíd.*
347 En «Es lo que dice».
348 En «Sabiduría».
349 En «Mi perro y Dios».

La muerte y el paso del tiempo están muy presentes. También me gusta ver el comportamiento de los seres humanos reflejado en los espejos deformados y deformantes de la realidad. Me interesan las cosas atroces que todos pensamos y que llevamos dentro, y no nos atrevemos a contar ni siquiera a nosotros mismos. Me gusta hurgar en los pensamientos inconfesables de mí mismo y de otra gente. No sé si fue Shakespeare el que dijo que «la honestidad total y absoluta haría sonrojarse hasta al mismísimo Demonio». Yo creo que ocurre y si mi obra es rechazada a veces es un poco por esto. Mi obra hace que la gente se sienta incómoda. Yo también me siento incómodo, pero siento la compulsión de contarlo. No es con afán apriorístico de escandalizar. Me interesa ir al fondo de la mente humana, si puedo.[350]

[350] Entrevista de Juan de Oliveira, «No todo el mundo se atreve a describir lo que hay en su cabeza», *El Progreso Digital*, 30-VIII-2001, www.grupoelprogreso.com/ImprNot.asp?secc=Verano&id=42561

## III.2. RELATO

### Entre el cuento y el bosquejo

En la literatura anglosajona, durante el siglo XIX, los términos "sketch" («esbozo» o «bosquejo») y "tale" («cuento» o «historia») gozaron de mucho éxito a la hora de referirse a este género. Sólo en los Estados Unidos se publicaron cientos de libros que afirmaban ser colecciones de bosquejos (*Sketch Book* de Washington Irving o *Suburban Sketches* de William Dean Howell) o colecciones de cuentos (*Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe o *Piazza Tales* de Herman Melville). Estos dos términos establecen los dos polos del ámbito social del cual surge el relato corto moderno.

El cuento es mucho más antiguo que el bosquejo. Por decirlo en pocas palabras, el cuento es la manifestación que hace una cultura de un deseo atemporal de nombrar y conceptuar su lugar en el cosmos. El cuento proporciona a una cultura el marco narrativo para que pueda verse a sí misma y para que exprese el concepto que tiene de sus dioses y ancestros. Normalmente llenos de motivos crípticos y específicos, de personajes y de símbolos, los cuentos muy a menudo sólo los entienden del todo los miembros de la cultura a la que pertenecen. Los cuentos son, sencillamente, intraculturales. Rara vez creado para dirigirse a otra cultura, un cuento es un medio a través del cual una cultura se habla a sí misma y, por eso, perpetúa sus propios valores y estabiliza su propia identidad. Los viejos hablan a los jóvenes por medio de cuentos.

El bosquejo, por el contrario, es intercultural y retrata algún fenómeno de una cultura para que otra cultura se beneficie o disfrute de él. Basado en los hechos, *periodístico*, en esencia el bosquejo es por lo general más analítico o descriptivo y menos narrativo o dramático que un cuento. Además el bosquejo es por naturaleza *sugerente*, incompleto, en tanto que el cuento es casi siempre hiperbólico, *exagerado*.

La forma principal del bosquejo es escrita; la del cuento, oral. Esta diferencia explica por sí sola sus distintos efectos. El escritor de bosquejos puede tener o simular tener delante aquello de lo que escribe. El cuento, contado en la corte o junto a una hoguera, –o en

algún otro lugar igualmente alejado en el tiempo del acontecimiento– es casi siempre una recreación del pasado. El contador de cuentos es un agente del *tiempo* que une el pasado y el presente de una cultura. El escritor de bosquejos es más un agente del *espacio* que destaca un aspecto de una cultura para que otra cultura le preste atención.

El cuento era el único tipo de ficción corta hasta el siglo XVI, momento a partir del cual el interés de la pujante clase media por el realismo social, a la vez que por tierras exóticas, hizo que cobraran gran importancia los bosquejos de subculturas y de territorios foráneos. En el siglo XIX algunos escritores –a los que suele llamarse los padres del relato moderno: Gogol, Chéjov, Hawthorne, E.T.A. Hoffman, Heinrich von Kleist, Mérimée o Poe– combinaron elementos del cuento con elementos del bosquejo. Cada uno lo hizo a su manera, pero el efecto conjunto mitigó un tanto la tendencia a lo fantasioso y a lo convencional del cuento, a la vez que liberó al bosquejo de la obligación de atenerse con estricta fidelidad a los hechos. Debido a esto el relato corto moderno oscila entre el cuento extremadamente imaginativo y el bosquejo fotográfico, y en algunos casos se sirve de ambos.

Los relatos cortos de Hemingway, por ejemplo, a menudo obtienen su fuerza del uso de los símbolos míticos tradicionales (agua, pez), pero están más estrechamente relacionados con el bosquejo que con el cuento. De hecho, en ocasiones Hemingway utilizó sus historias aparentemente basadas en hechos reales como material periodístico. Por el contrario, los relatos de Faulkner –coetáneo de Hemingway– recuerdan más al cuento. Faulkner pocas veces parece sintetizar, y sus relatos cuentan con un fuerte sabor a pasado. Tanto su lenguaje como sus temas son ricos en materiales tradicionales. Un estadounidense del sur bien podría pensar que sólo un lector con un amplio conocimiento del tradicional Sur estaría en disposición de entender completamente a Faulkner. Faulkner, a veces, da la impresión de ser un sureño hablando de y para sureños. Pero al igual que las narraciones de Hemingway –gracias a su capacidad imaginativa y simbólica– son algo más que bosquejos periodísticos, las de Faulkner –gracias a su capacidad analítica y de experimentación– son algo más que cuentos sureños.

Tal vez sea discutible que el relato moderno en español pueda considerarse una fusión de cuento y bosquejo, pero lo que es innegable es que los relatos de Roger Wolfe proceden de la tradición

anglosajona, y que dentro de ella están más cerca del modelo de Hemingway –que a su vez procede de Chéjov– que del modelo de Faulkner. La visión de mundo de Wolfe tenía que llevarle, indefectiblemente, a este modelo, y no a su opuesto.

En resumen, la línea de ascendencia de Wolfe, en lo que al relato corto se refiere, sería ésta: Chéjov, Hemingway, William Saroyan, Charles Bukowski y Raymond Carver. Un ruso y cuatro norteamericanos. Al igual que en Chéjov, los cuentos de Wolfe son tensos, dramáticos, ágiles y escuetos. Al igual que en Hemingway, sus relatos en ocasiones parecen crónicas y algunos también han sido publicados en primer lugar como colaboraciones en prensa (véase el apartado «Colaboraciones en prensa» de la bibliografía), y otros han sido incluidos en sus libros de ensayo-ficción en lugar de en sus colecciones de relatos; y en cuanto al ya citado elemento simbólico que los relatos de Hemingway tienen, veremos que también está presente en los de Wolfe (la luz, el alimento). Al igual que en Saroyan, los relatos de Wolfe en ocasiones parecen situarse en las fronteras del género. Al igual que en Bukowski, predomina en ellos el tono autobiográfico, no censuran la aparición en sus páginas del llamado *cuarto mundo*, es decir, el bastión de pobreza que existe en los países occidentales, y hacen uso de la lengua viva urbana. Y al igual que en Carver, su prosa aplica su lente a los pequeños aspectos cotidianos. A estos nombres tal vez haya que añadir los del brasileño Rubem Fonseca y el español Andreu Martín, con quienes Wolfe comparte la pulsión violenta de muchas de sus composiciones.

## El relato como *fragmento*

Como ocurría al ocuparnos de sus poemas, las propias declaraciones de Wolfe sobre su labor como cuentista son numerosas y acertadas. En la excelente antología *Los cuentos que cuentan*[351] incluye Wolfe el siguiente texto –que titula «Casi todo lo que quieras y algo más»– a modo de poética:

---

[351] Roger Wolfe, «Casi todo lo que quieras y algo más», *Los cuentos que cuentan*, ed. J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 336.

Un buen cuento es una escena apenas entrevista, un retazo, un jirón, una instantánea de la vida misma.

El cuento no requiere un planteamiento, ni un nudo, ni un desenlace, ni una «anécdota», aunque puede tenerlos y muchos buenos cuentos los tienen. Sin embargo, el cuento es primo hermano del poema y –como tal– exige al menos un buen arranque, un sólido remate y, sobre todo, una muy particular tensión.

Dos de mis cuentistas favoritos son Chéjov y Ernest Hemingway. [...]

A veces el cuento se solapa con otros géneros, como ocurre en las piezas autobiográficas/ensayísticas de William Saroyan o de ese otro genio, hoy un tanto olvidado, que fue James Thurber. En ocasiones cede también prestados sus atributos; muchas de las mejores muestras de reportaje periodístico están en deuda con él.

El cuento, como todo género literario, puede ser casi cualquier cosa. Pero en ese casi, que depende del talento del autor, está el quid.

Cuando un cuento es bueno no hay nada mejor.

En estas líneas quedan apuntadas las características principales: fragmentación, falta de reglas fijas, tensión, vecindad con el poema, hibridez, especial intensidad. Si a todo esto añadimos esta otra cita, todo queda mucho más claro:

Concibo el cuento como crónica. Soy incapaz –miento: no me sale de las narices, sería mejor decir– desarrollar ficciones puras en forma de relato corto. El terreno de la ficción pura es la novela (que por eso mismo es un género básicamente falso). El cuento es crónica, mezcla de esto y de lo otro, fragmento apenas entrevisto. Pienso en Saroyan, que creó una especie de género nuevo. Muchas de sus mejores piezas, de la primera juventud o de su última etapa, no se sabe muy bien qué son. ¿Cuentos? ¿Artículos? ¿Miniensayos? ¿Memorias? ¿Necrológicas? ¿Declaraciones de intenciones? Algo de todo eso y exactamente ninguna de esas cosas. Son fragmentos. El cuento es fragmento, comentario, exabrupto a veces, diario de bitácora, pincelada plasmada al vuelo. El cuento es el rey de los géneros literarios y en él no me interesa que me den personajes ni historias. Yo en el cuento quiero al autor. Más exactamente: quiero al autor cogido por los huevos de sus propias obsesiones. (HG: 47)

En la ya mencionada antología, Juan Antonio Masoliver Ródenas[352] hace un repaso de las características comunes a los relatos allí reunidos. Apoyándonos en sus palabras, hagamos aquí un recuento de aquellas características que todavía no han sido apuntadas y que pueden aplicarse sin discusión a los relatos de Wolfe.

No reflejan la crisis de fin de siglo y de milenio, sino «la del individuo desamparado, humillado o ninguneado»; son un buen «testimonio de un siglo que ha vivido simultáneamente las realidades más brutales [...] y la más profunda sensación de irrealidad»; en ellos «la obsesión, el rencor, la ansiedad, el desasosiego y el terror son los estados de ánimo dominantes»; «si algo tienen en común [...] es el humor» y «la clara voluntad de contar, lo que explica, en la mayoría de ellos, una notable ausencia de recursos retóricos»; su «narrador no se oculta»; y, finalmente, «no tratan de hacernos pasar la invención por realidad sino, por el contrario, de hacernos ver la realidad a través de la ficción.»

A esto habría que añadir aspectos como la fuerte sensación de ansiedad y desasosiego[353] que por lo general transmiten, su dominio y perfecto uso del lenguaje coloquial (no sólo en los diálogos) y, por último, la preeminencia –no total– del narrador en primera persona.

---

[352] Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Las voces escritas», epílogo a *Los cuentos que cuentan*, ed. J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 352-356.

[353] Estas palabras de Wolfe sobre «su maestro» Chéjov son perfectamente aplicables al propio Wolfe: «Hay una cualidad que casi llamaría "existencialista" en Chejov. Sus cuentos capturan la angustia del instante que desaparece para no volver. Hay una soterrada ansiedad, un desasosiego, en sus relatos, que te deja inquieto, profundamente abatido, nerviosamente triste, tras su lectura. Ahí está el punto de contacto con Carver, por ejemplo. Un cuento bien escrito es una instantánea, un a veces angustioso reflejo pasajero que nos habla de la fugacidad de la vida, de la profunda tristeza de nuestra condición. Ninguna novela puede capturar eso, excepto pasajes sueltos (es decir: en "cuentos" dentro del relato principal)». (HG: 57)

### III.2.1. *Quién no necesita algo en que apoyarse*

«Tengo un libro de cuentos recién acabado, que se llama *Quién no necesita algo en que apoyarse*»[354], declaraba Wolfe a principios de 1992. El prólogo del volumen, firmado por David C. Hall, está fechado en mayo de ese mismo año, que es cuando debería haber sido distribuido[355]. Finalmente fue publicado en septiembre de 1993. Cuatro[356] de sus diecisiete relatos habían sido publicados antes en periódicos entre septiembre de 1990 y agosto de 1993.

La contraportada del volumen fue redactada, sobre un texto original de Jesús Castellano –escritor canario residente en Gijón, amigo de Wolfe–, por Luis T. Bonmatí, propietario y director de la editorial que publicó el libro. Esas líneas nos hablan de la eficacia y precisión de su estilo, en la línea de los ya mencionados antecedentes anglosajones; de los bastiones temáticos en torno a los cuales gira su mundo narrativo: el sexo y la muerte; de la suma importancia del componente humorístico: «la gran broma que encierran» cada uno de los textos y el conjunto; y finalmente de la absoluta desconfianza que de ellos se desprende hacia «la perfección, la bondad, la belleza y la verdad como vienen siendo entendidas».

En el ya mencionado prólogo de David C. Hall, hay un puñado de apreciaciones de gran interés. Wolfe se esfuerza por esconder su arte: «es uno de esos trabajadores de las palabras que desconfían de ellas. Sobre todo [...] de aquellas "grandes" palabras (como "patria", "honor", "libertad", o ahora "Europa" [...]». En opinión de Hall, «posiblemente esta desconfianza sea uno de los pocos valores éticos que quedan en las letras del siglo veinte, haciendo contrastar la

---

354 Entrevista de Jaime Priede, «Roger Wolfe: "En este país hay demasiados escritores"», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

355 «Espera la salida de un libro de cuentos "paralizado" en una editorial del sur de España hace más o menos nueve meses». Entrevista de Mariano Antuña, «Soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36.

356 «Quién no necesita algo en que apoyarse» (*La Nueva España*, 14-IX-1990, p. 44.), «Si te cuento lo que pasa» (*La Nueva España*, 1-II-1991, p. 43), «Insomnio» (*La Nueva España*, 2-X-1992, p. 46 y «Me voy a comprar una pipa» (El Mundo, suplemento «UVE», 31-VIII-1993, p. 8).

gravedad de las palabras con la diarrea verbal de la modernidad». Wolfe es uno de esos autores que «se limitan a hablar de lo que ven, lo que sienten, lo que oyen [...], actitud que se remonta al Hemingway de los relatos [...], y que se encuentra casi químicamente pura en Raymond Carver».

> [...] en la mayoría de estos relatos el protagonista es el propio autor. Es un tipo grande, que dice que pesa más de cien kilos, noctámbulo, fumador, gran consumidor de café, de patatas fritas, sobre todo de cerveza [es más: al igual que el autor durante los años ochenta y la primera mitad de los noventa, se trata de un alcohólico]. Sus angustias –tiene muchas– no son producto, al parecer, de la soledad del hombre en mundo sin Dios, del anunciado fin de la historia o la muerte de las ideologías, sino de las malas pasadas de su vida cotidiana, sobre todo, quizás, de sus propios apetitos desbordantes y de los dolores –de cabeza, de tripas y de alma– que le ocasionan. En los relatos en que no figura el autor, el personaje principal es, por lo general, un ser recién salido de una pesadilla, un monstruo poseído por un sexo endemoniado. En cambio, los pocos momentos de una cierta paz que se encuentran en estas historias casi siempre coinciden con la preparación o el consumo de comida [véanse «Un sitio bien lejos de éste y bajo el sol» y «Si te cuento lo que pasa»].

Si en el realismo decimonónico el *cronotopo de salón* ofrecía la imagen suprema del realismo (en los salones del París de la Restauración y de la Monarquía de Julio que aparecen en las novelas de Stendhal y Balzac se entrecruzaban las aspiraciones vitales individuales y los designios de la política y de la vida nacional), en los relatos de esta primera colección de Wolfe, el *cronotopo de bar nocturno* viene a cumplir parecida función, aunque sin el elemento político, ya que los personajes de Wolfe tienen un siglo más de edad y, como era de esperar, descreen de él. El *pub* o bar de copas es el escenario donde queda al desnudo la condición solitaria y frustrada de gran parte de los habitantes de la ciudad.

Las ciudades de estos relatos son aquellas en las que Wolfe había vivido o vivía –o las colindantes– cuando los redactaba: Gijón, Oviedo, Alicante y San Juan.

Hay un rasgo fundamental y común a todos los textos que se debe directamente a su ya mencionada condición de *fragmentos*. Encontramos en ellos *un ver y no ver las cosas* con el que se captura instantes, jirones de vida, escenas apenas entrevistas que al quedar

fijadas revelan algo diferente. El resultado es el hallazgo de lo inusual en lo cotidiano, del halo o del temblor de lo intrascendente.

Otro aspecto común a todos estos relatos –también a los del siguiente libro– es la abundancia de descripciones que capturan la luz y el sonido, casi siempre en la lejanía, filtrados e intermitentes:

> Las farolas amarillas de los chalés abrían en la noche pequeños boquetes poblados de mosquitos. De vez en cuando, al pasar junto a un jardín, me llegaba el eco de los grillos por encima del ronroneo del motor. (QN: 126)

Tanto el silencio envolvente como la luz alta, incisiva y plena del sol son símbolos de calma y paz; en cambio, la oscuridad, sus siluetas y penumbras, y los sonidos –casi entrecortados– normalmente denotan angustia.

Las escenas ocurren inmersas en una atmósfera de una gama cromática más bien parca en la que sólo parecen destacar las luces, las sombras, los grises, la penumbra y la oscuridad. De ahí que Nelson Marra haya dicho que se trata de «relatos escritos en blanco y negro»[357]. Cuando aparecen otros colores, están sucios y debilitados (verdosos, amarillentos) y suele calificárselos de «manchas»:

> Más allá del talud, el mar era una mancha de color verde sucio que se extendía hasta el faro. Las luces titilaban como velas indecisas a lo largo de la orilla. De vez en cuando pasaba un coche siseando en el asfalto húmedo. Las farolas iluminaban de trecho en trecho la línea del ferrocarril. Era una luz macilenta y amarilla, que flotaba sobre el vaho pesado y viscoso de la tierra. (QN: 21)

La cantidad de palabras o expresiones onomatopéyicas es sorprendente. En ocasiones este recurso captura movimientos[358] o describe efectos lumínicos[359], especialmente destellos; pero la

---

[357] Nelson Marra, «La belleza de la irreverencia», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 23-X-1993, p. 9.

[358] Por ejemplo, «[...] las palmeras tiritaban» (p. 98).

[359] Varios ejemplos: «el resplandor balbuceante de Benidorm» (p. 127), «la bata blanca del profesor refulge» (p. 95]), «un resplandor verdoso y titilante» (p. 124) y «en el tobillo, la cadenilla mojada reverberaba bajo la luz del mediodía» (p. 46).

mayoría de las veces denota sonidos o ruidos[360] generalmente entrecortados, sofocados o lejanos: carraspeos, ronroneos, siseos, chasquidos, vagos tumultos, balbuceos.

Este afán hiperrealista o minimalista, aplicado a las descripciones físicas, en ocasiones da lugar a un expresionismo cómico y esperpéntico, tal y como ocurre a lo largo de todo el relato «Comida china».

En cuanto al vertiginoso *tempo* de la prosa, cuando el narrador habla en primera persona el ritmo es mucho más rápido y ágil que los pocos casos en que lo hace en tercera. Esta agilidad se debe al uso sistemático de la elipsis, a los diálogos sin verbos introductorios y en ocasiones hasta sin guiones, y a la abundancia de conjunciones copulativas a la vez que a la escasez de oraciones subordinadas. Pepe Colubi[361] señaló este aspecto en una reseña del siguiente libro de relatos, cuya prosa no difiere de la de éste primero:

> El Roger Wolfe poeta se asoma no pocas veces en la forma de contar, con frases premeditadamente cortas que otorgan ritmo poético a la prosa. También se ayuda de repeticiones y conjunciones que acentúan esa sensación, además de agilizar el estilo.

También hay relatos menos narrativos que dramáticos en los que –salvo alguna somera acotación– sólo hay diálogo («El fantasma de Kerouac» o «La antesala del delírium»).

Para terminar, hagamos un rápido repaso de las reseñas que hubo del libro, sacando de ellas aspectos todavía no apuntados.

---

[360] He aquí sólo algunos de los numerosos ejemplos: «crujir» (p. 81), «runrún» (p. 88), «tamborileo» (p. 88), «chisporroteaba» (p. 89), «chirriaron» (p. 126), «tintineo» (p. 136), «un bufido exasperado» (p. 136), «se deslizó resollando» (p. 136), «resoplaba en la oscuridad» (p. 146), «las cigarras sajaban el silencio como un timbre» (p. 98), «el viejo R5 se detuvo con un ronquido de alivio» (p. 121), «el sordo crepitar del tubo fluorescente» (p. 25), «el tubo fluorescente parpadeó con un crujido sucio y llenó de luz grasienta la cocina» (p 28) y «un gorgoteo ininteligible y lleno de flemas» (p. 36).

[361] Pepe Colubi, «Contra la estupidez, la obscenidad. Por ejemplo», *La Nueva España*, marzo de 1996.

En palabras de Jaime Priede[362], en estos cuentos en los que «el propio autor comparece», «la tipología del erotismo [...] está asentada en relaciones de vacío» y «sin ser, en absoluto, literatura erótica, el espesor de discurso sexualizado que contienen [...] resulta absorbente».

Nelson Marra[363] destacó que «la atmósfera común a los diecisiete relatos tiene algo de claustrofóbico, de "huis clos", de encierro en situaciones que se vuelven agobiantes y, por momentos, irrespirables»; el hecho de que parezcan «no tener ni principio ni final»; y el que sus diálogos carezcan de «sentido aparente».

Según Jorge Luis Morales[364] crean «un código propio en el que lo cotidiano es el camino más corto para acceder a las raíces de la angustia y del vacío».

Para Ángel Basanta[365] presentan «sucesivas situaciones aceleradas, sin pausa, mediante la narración y el diálogo, casi sin descripciones ni reflexiones, y exacerbadas en una voluntad de estilo coloquial que se complace en el feísmo y dosifica el empleo de jergas marginales».

Diez años después de publicado el libro, Eloy Fernández Porta ha escrito que «aunque Wolfe no trate de ofrecer un modelo cuentístico –más bien un antimodelo–, su propuesta va a ser precursora, y muy tenida en cuenta, por una serie de autores»[366]; y define someramente ese «antimodelo» así:

> [...] Quién no necesita algo en que apoyarse es ante todo una andanada contra la cursilería y el couché del sentimiento y de las letras, a

---

362 Jaime Priede, «¿Quién no necesita a Eros?», *La Voz de Asturias*, 14-X-1993, p. 38.

363 Nelson Marra, *op. cit.*

364 Jorge Luis Morales, «Servido crudo», *La revista del campus*, n° 3, noviembre de 1993, p. 10.

365 Ángel Basanta, «Quién no necesita algo en que apoyarse», *ABC*, suplemento «ABC literario», 14-I-1994, p. 10.

366 Eloy Fernández Porta, «Ficciones de la crueldad social. El "giro a la abyección" del relato realista español», www.barcelonareview.com/35/s_efp.htm, marzo/abril 2003, n° 35.
Del influjo de la obra de Wolfe en la literatura española de los noventa nos ocupamos ya en el capítulo «II. Maestros y epígonos».

las que contrapone un yo narrativo autobiográfico que posee los atributos del malditismo y la autodestrucción (las adicciones, la sexualidad sin vainillina y la visión onettiana del submundo), si bien se distancia de las mistificaciones de la vida salvaje –en cuentos como «El fantasma de Kerouac», verdadero ajuste de cuentas con la herencia beatnik. La violencia, siempre verbal, habitualmente erótica y sólo a ratos delictiva, adquiere su forma característica en unos diálogos de factura inmediata y cortante, que configuran un relato breve o muy breve entendido como tranche de vie de la mala vida o anecdotario negro –en lo que constituye una de las respuestas más agresivas a la concepción del cuento como cofrecillo de sugerencias y alusiones pretendidamente sutiles.[367]

### III.2.2. *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*

Los relatos de esta segunda entrega no difieren en lo esencial de los de la primera. Muy probablemente las redacciones de una y otra llegaran a solaparse en el tiempo durante parte de los años 1991 y 1992. Uno de los relatos aquí incluidos, «Angie», había sido publicado en junio de 1991[368], mucho antes de que viera la luz no ya este volumen sino *Quién no necesita algo en que apoyarse.*

Terminados en 1994, estos dieciséis relatos son publicados en enero de 1996, casi a la par que el libro de «ensayo-ficción» *Todos los monos del mundo* (publicado a finales de 1995). Debido a esto, la mayoría de las reseñas que recibió se ocuparon de modo conjunto de ambos títulos y, por lo general, apenas profundizaron en ninguno de los dos[369]. De hecho tres de sus relatos aparecían también en el mencionado libro de «ensayo-ficción»: dos de ellos tal cual («Godot es Dios» y «Cada perro tendrá su día») y el otro («Ni Madrid ni París ni Nueva York») en una versión ligeramente distinta –aparentemente posterior a la del libro de cuentos– y sin título. Además, «Mi sueño

---

[367] *Ibíd.*

[368] «Angie», *La Nueva España*, 21-VI-1991, p. 43.

[369] «[...] en el terreno del relato breve [...] la obra de un autor de la categoría de Roger Wolfe quedaba con frecuencia inatendida [sic]». Eloy Fernández Porta, *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD ediciones, 2004, p. 13.

de Kaurismäki» también había aparecido antes, a mediados de 1994, en la prensa asturiana[370].

La única diferencia importante entre esta colección y la anterior es la selección de escenarios y personajes. Si en *Quién no necesita algo en que apoyarse* predominaba lo que hemos llamado el *cronotopo de bar nocturno*, en esta ocasión se llevará la palma lo que el propio Wolfe llama –en el texto de contraportada del volumen– el *cenáculo*, que en estas páginas significa «reunión de hombres de letras», los cuales ahora sustituyen en parte a los habitantes de garito y de bar de copas. También se aprecia en este libro una atención hacia la propia tarea del escritor que en el anterior no aparecía.

El ya mencionado texto de contraportada, redactado en un tono desenfadado y beligerante, es una vez más un buen autoanálisis del contenido del volumen:

> Si en su primer libro de relatos [...] Wolfe desarrollaba, entre otras cosas, el trascendental tema de «los hombres y los bares», en este segundo volumen [...] se podría decir que desarrolla el tema paralelo de «los hombres y los cenáculos. Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno reúne 16 narraciones, cortas y menos cortas, que giran, en su mayoría, alrededor de las relaciones entre el solitario acto de escribir («cuatro paredes y una máquina») y la desvergonzada y mediocre exhibición de pedantería, vanidad, palmaditas en la espalda y compadreo colectivo en que el establishment de las letras ha querido convertir eso que se conoce como «literatura». Más que un intento de «aproximación sociológica» a las relaciones literarias, muchos de estos cuentos serían un estudio de ese mal endémico humano que nunca tendrá fin: la estupidez. Y que en el mundillo literario queda más patente si cabe que en ninguna otra esfera de la vida. Hay en este libro, además, y como es costumbre en el autor, un hombre de carne y hueso, luchando por abrirse paso en el berenjenal de una existencia donde nada, y mucho menos escribir, parece tener otro sentido que el que le confiere la saludable liberación de la risa ante todo y ante todos.

Eloy Fernández Porta[371] ha señalado que este libro prolonga el anterior y que en él «la discusión sobre literatura y los recursos

---

[370] «Mi sueño de Kaurismäki». *La Nueva España*, suplemento «Cultura», 4-VI-1994 p. VI.

[371] Eloy Fernández Porta, *op. cit.*

metanarrativos no se pone al servicio de una teoría –más o menos esteticista– de la ficción pura, sino que da pie a un retrato de la golfemia y las andrajosas bambalinas que constituyen el fondo de reptiles subyacente a la escritura. Des-estetización, pues, del mito del Autor, fragmentado y humillado.»

En varios relatos aparecen –con el nombre propio algo cambiado– personajes, lugares e instituciones identificables con los de la España de la primera mitad de los años noventa. La mayoría de las veces este cambio es estudiadamente mínimo, y el nuevo nombre adulterado y el contexto son más que suficientes por sí solos para saber a quién o a qué se refieren; he aquí algunos ejemplos: «el Gran Teatro Mamaflor» (p. 15) por el «Teatro Campoamor» de Oviedo o «Fetasa & Palme» (p. 59) por «Espasa Calpe, «*La Coz de Asturias*» (p. 119) por *La Voz de Asturias* o «Agatángelo Mascarena» (p. 129) por Ángel Caffarena.

En otras ocasiones –pocas– el desciframiento puede resultar más difícil: en el relato «Los viajes son tan estúpidos como el esperanto» aparece un personaje llamado Lupo Bubones, autor entre otras muchas obras de una novela que en la ficción es titulada *La jerigonza de Géminis*. Pero esta dificultad para identificar a los personajes con las personas a quienes parodian no es lo habitual. La mayoría de las veces este modo de nombrar pretende no encubrir sino restar solemnidad. Es algo así como hacer una caricatura del nombre propio: sigue pudiendo ser identificado, pero ahora resulta cómico, sin que en esa comicidad haya algo realmente ofensivo. En «¿Dónde estabas tú en el ochenta y siete?» –el relato más largo que ha publicado Wolfe hasta la fecha– aparecen caricaturizados así prácticamente todos los componentes de la generación poética del 50 que a principios de la década de los noventa seguían con vida: Carlos Barral («Carlos Borral», p. 147), José Agustín Goytisolo («José Agustín Urrusolo», p 147), Claudio Rodríguez («Eladio Rodríguez», p. 148) y Ángel González («Abel González», p. 148).

Wolfe también utilizó esta técnica en el libro anterior, aunque no tanto como en éste. Allí, por ejemplo, en el cuento «El fastasma de Kerouac» el periodista Iñaki Gabilondo pasa a llamarse «Babilondo» (p. 76). En el siguiente libro –del que pasamos a hablar a continuación– llegará incluso a aplicarse el recurso así mismo, convirtiéndose en «Rodolfo Vázquez» (p. 85).

Para terminar, una cita en la que Wolfe, a la luz del relato «Quién tiene derecho a ponerse paranoico», reflexiona sobre el tiempo verbal que prefiere en su narrativa:

> Quizá me haya acostumbrado irremediablemente al pretérito indefinido. Me agota un poco contar las cosas en pretérito perfecto. Es como si fulyeran menos. De hecho, uno empieza muchas veces a contar cosas en presente/pretérito perfecto, y sin darse cuenta empieza de repente a escribir otra vez en indefinido. El indefinido es el tiempo de la narrativa. Yo recuerdo corregir hace algunos peses las pruebas del relato mío que Fernando Valls incluyó en su antología de cuentos de Anagrama, que se publicó hace poco, y me di cuenta de que hacia la mitad del relato, que está escrito en presente, se cuela en el texto una frase en pretérito indefinido. «Hubo un chasquido en la línea». Tendría que haber sido: «Hay un chasquido en la línea». O: «Se oye un chasquido en la línea». Para guardar la coherencia, quiero decir. No lo cambié. (QF: 41)

### III.2.3. *El arte en la era del consumo*

Ya nos hemos ocupado de la condición de híbrido de este volumen en «III.1.5. El fin de un ciclo (1999-2001): *El invento* y *El arte en la era del consumo*».

En lo que se refiere únicamente a los relatos, poco cabe añadir a lo allí dicho y a lo señalado para las dos primeras colecciones, ya que estos cinco nuevos textos no se desvían sustancialmente de la línea de los anteriores. Con todo, si comparamos unos con otros, el estilo de éstos resulta en cierta media más *neutro*, menos descriptivo y no tan trepidante.

Según Miguel García-Posada[372], en estos textos «es muy de valorar la soltura de grafismo, el rigor, la concisión con los que se maneja el [Wolfe] prosista». En sus palabras, «Una retórica nueva» refleja un «indisimulado afecto por la tradición», y «Viendo pasar los trenes de Irvine Welsh» es «el relato más largo y ambicioso», el cual «ofrece un cuadro tremendo, de ambiente madrileño, de paisajes y personajes, sobre todo del protagonista; es como una síntesis de esos mundos de desarraigo en los que es maestro nuestro escritor.

---

[372] Miguel García-Posada, «Poemas y relatos del vacío», *ABC*, suplemento «ABC Cultural». 26-I-2002, p. 15.

Desarraigo absoluto, existencial y social. Va más allá de la náusea sartreana: es el vómito, si se me permite decirlo así.»

## III.3. NOVELA

### III.3.1. *Dios es un perro que nos mira*

El problema de la violencia es que se fragua siempre en la imaginación. Pocos resistiríamos la súbita realización de nuestras más violentas fantasías; pero quizá convendría que eso mismo sucediera de vez en cuando, aunque sólo fuese para hacernos renegar de la violencia de una vez para siempre (OG: 52).

Si los poemas y relatos de Wolfe son de un realismo directo, algo así como un anotar *a vuelapluma* el trasiego del día a día o la crónica de los sucesos cotidianos de un urbanita, las novelas en cambio las reserva para hacer ficciones puras más próximas a la fábula que a la leyenda y más ambientales que narrativas. En las novelas la prosa de Wolfe es más descriptiva y minimalista que *relatora*: «Son novelas de atmósfera, en las que pretendo reflejar la sensación de asfixia, de descomposición y de puerta cerrada que me produce el mundo en el que vivo. En las novelas no hago historias lineales sino atmosféricas, onettianas»[373].

Refiriéndose a *Dios es un perro que nos mira*, dice: «Es muy distinta esa novela de mis dos libros de relatos. Yo reservo el relato para el material más o menos autobiográfico, o viceversa, pero mis novelas son ficciones puras; y, más que novelas, son parábolas, alegorías» (QF: 24). La crítica más atenta ha señalado unánimemente este aspecto. Según Luis Antonio de Villena, la obra «no es estrictamente una novela realista. Trata de despistar con algo que se parece al realismo, pero esta primera novela de Roger Wolfe es, mejor, simbólica»[374]. También en este sentido, Jordi Gracia ha dado

---

[373] Entrevista de Juan Luis Tapia, «Vivimos en una sociedad de secretos a voces», *Ideal*, 5-V-2001, p. 50.

[374] Luis Antonio de Villena, «Sangre, golpes, sexo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 20-XI-1993, p. 8.

de lleno en el clavo al afirmar que esta novela es «una metáfora violenta y original»[375].

*Dios es un perro que nos mira,* declaraba Wolfe meses antes de su publicación, era «una novela titulada provisionalmente *El sur es un sitio grande*»[376], verso de Cernuda y frase del último párrafo de la narración. Poco después tituló definitivamente la obra *Dios es un perro que nos mira*; pero antes de ser publicada por Espasa Calpe se le exigió que cambiara el nombre y se decidió por *El índice de Dios*, que también es una cita del libro. En el poema «Los grandes» leemos: «Y en cuanto al título, / sencillamente inaceptable. / Lo ha dicho el de arriba. Palabra de Dios. Porque ése que te ha dado la mano, / a ése considéralo así. / Dios.» (MB: 80) Y en una entrevista publicada hacia la época de la redacción de ese poema, Wolfe confesaba: «*El índice de Dios* es un título elegido por mí, pero no es el título verdadero de esa novela. Esa novela se llama *Dios es un perro que nos mira*, título que no pretendía ni pretende ser ofensivo y que por cierto es cojonudo. Pero la editorial dijo: "Esta novela no se publica con ese título". Así que lo cambié[377]. Era mi primera novela y el problema, a largo plazo, tiene remedio.»[378]

---

[375] Jordi Gracia, «Prosa bruta, lírica y expansiva», *El Periódico*, 6-XII-2002, p. 23.

[376] Entrevista de Mario Antuña, «Soy, hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36.

[377] Reproduzco parte de una carta de Wolfe al editor (2-IX-1992) en la que se habla con detalles sobre este asunto del título y también sobre qué significa titular:

«Es necesario que entiendas que el título de la novela TIENE QUE SER certeramente "vago", certeramente "abstracto", certeramente filosófico, litúrgico, cuasi místico, espiritualmente orgásmico, y en una palabra ATEMPORAL. ATEMPORAL es el nombre de la movida. ATEMPORAL. ¿Qué hubiera pasado si a Camus le da por titular su novela *Maté a un moro en la playa* en vez de *El extranjero*? EL TÍTULO TIENE QUE SER ATEMPORAL. El título tiene que *remontarse por encima del tiempo y de las cosas*. El título tiene que ser total, globalizador, oceánico, cósmico, brutal, metafísico, vírico, lúcido, orgánico, poético, ensimismado, extraterrestre, telúrico, infernal, sísmico, peripatético, sublime, trágico, cómico, absurdo, maravilloso, contundente, pero por encima de todo, por encima de lectores, críticos,

mercados, mercadillos, libreros, transeúntes, inválidos, vendedores de la ONCE, presidentes de la United Fruit, tiene que tener una CUALIDAD BEATÍFICOETEREA QUE REDIMA NUESTRA TRISTE CONDICIÓN. ¿*El ángulo muerto*? Vale, puede que no esté mal. Pero no es lo que yo quiero. NO ESTÁ A LA ALTURA DE LA NOVELA. NO ESTÁ A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS. NO ESTÁ, DE HECHO, Y CON TODOS MIS RESPETOS, A LA ALTURA DE NADA. Mi novela no es, Dios mío, lo último de Pérez Merinero, ni lo último de Juan Madrid, ni líbreme Dios lo último de Elmore Leonard. Quiero creer que mi novela es ALGO MÁS. (Qué carajo «quiero creer»; dejémonos de falsas modestias: ESTOY CONVENCIDO de que mi novela es algo más.) Necesita un título que sea como un puñetazo en el diafragma de la eternidad. Algo que SE ELEVE POR ENCIMA DE LAS COSAS. De acuerdo, *El sur es un sitio grande* no es exactamente –ni exactamente ni puede que de ninguna manera– «un puñetazo en el diafragma de la eternidad», pero tiene un algo, tiene ese algo ATEMPORAL, créeme, a pesar de ser un jodido poeta, o precisamente por eso, sé lo que estoy diciendo. Es un título PENSADO PARA QUE DURE. Los retrovisores de los coches NO DURAN. SE ROMPEN. Dentro de unos años ni siquiera HABRÁ COCHES. YO QUIERO ALGO QUE ESTÉ FUERA DEL TIEMPO. Y *El sur es un sitio grande* cumple esa exigencia.

»En cuanto a *Dios es un perro que nos mira*, no quiere ofender ni ofende A NADIE. NO ES OFENSIVO. Es un título que si algo hace es QUITAR EL ALIENTO. Si yo viera ese título en un escaparate, entraba DE CABEZA en la librería. Te lo juro. Y toda la gente que conozco haría lo mismo. Es un petardazo sideral de efecto retardado. Es BLADE RUNNER. Es un cruce de galaxias. ES Thomas Wolfe en ácido. Es sencillamente inmejorable. Me llena. Me satisface. Me recuerda a Dostoyevski descargando gabarras en las estepas zaristas de Siberia, con una cadena en cada pierna y una bola de quince kilos entre las dos. Me recuerda a Miguel Hernández escupiendo fragmentos del pulmón izquierdo en la cárcel de Alicante y escribiéndole una nana con extracto de cebollas a un hijo que nunca llegó a ver. Me recuerda a Céline arrastrando su instrumental clínico manchado con la sangre de los pobres por los barrios bajos de París. Me enternece. Me arranca las lágrimas. Me hace gritar. Me sacude. Me agarra por el cuello y se niega a soltarme. No puede ofender. En modo alguno puede ofender. Al revés: LOS PERROS SON LO ÚNICO BUENO, BONDADOSO Y PURO DE LA NOVELA. LOS PERROS SON LA IMAGEN DE LA DOLIENTE

Este asunto del título, que en un principio puede parecer baladí, cobra toda su importancia una vez leído el libro. Tal y como afirma Luis Alberto de Cuenca en un breve y enjundioso estudio sobre esta novela –en el que nos apoyaremos a menudo a lo largo del capítulo–, «el cambio del título parece una bobada, pero a mi juicio es relevante y afecta a la opinión que del texto pueda hacerse el lector»[379]. El título *Dios es un perro que nos mira*, dice Wolfe, no pretendía ser ofensivo, y esto se entiende tan pronto como uno lee la novela. Los perros del protagonista son el símbolo de la bondad y la inocencia, el único elemento natural y *limpio* que aparece en toda la obra. «La única imagen positiva del libro es el perro»[380], confiesa Wolfe, que ha dejado escritos aforismos como el siguiente: «Si quieres saber lo que es el amor, cómprate un perro» (HG: 151); o como este otro: «Se suele dar por sentado que la vida de un ser humano vale más que la de un animal. ¿Por qué? Yo doy por sentado justamente lo contrario» (HG: 152).

A este respecto, Alfredo Saldaña ha señalado con tino que en toda la narrativa de Wolfe, y en especial en esta novela, «el ser humano es despojado de algunas de sus cualidades específicas y presentado como un animal irracional más» y, tal y como ocurre aquí

---

HUMANIDAD. LOS PERROS SON EL OJO TRIANGULAR DE DIOS. LOS PERROS ERAN LOS QUE LE LAMÍAN LAS HERIDAS AL POBRE SAN FRANCISCO DE ASÍS. Yo lo sé. Once años en Jesuitas. Conozco el Nuevo Testamento. Sé que ese título no es ofensivo. Es más, hasta se puede leer como un título DECIDIDAMENTE CRISTIANO. Al margen de que Dios no es monopolio de ninguna creencia o religión.»

[378] Entrevista de Juan Miguel López Merino y Pepe Ramos, «Un ciego con una linterna en una mano y una pistola en la otra», *El Pájaro de Papel*, 1996.

[379] Luis Alberto de Cuenca, «La primera novela de Roger Wolfe», *Ínsula*, n° 566, febrero de 1994, p. 21.

[380] Entrevista de Gabi Martínez, «Poemario incomprendido», *Integral*, noviembre de 1995, p. 77.

con los perros, «en ocasiones sucede lo contrario, se atribuyen cualidades humanas a animales irracionales»[381].

En la novela sólo los perros carecen de culpa, sólo ellos –dice Cuenca– «son ajenos a la destrucción y al terror del universo que los circunda y a la furia asesina con que su amo siembra el caos de cadáveres, con cuyos desechos los alimenta. Representan la mirada de un Dios bondadoso e ingenuo a quien le salió mal su creación»[382].

Hacia la mitad de la obra hay una escena clave en este sentido. En su sencillez, es el momento más estremecedor del libro, a pesar de tanto plato fuerte como contiene. Y es así porque se trata del primer y casi único momento en que entrevemos que el despiadado dueño de los animales también ama y padece. El protagonista llega a casa después del trabajo y descubre que durante su ausencia alguien ha intentado entrar en su morada, y que han acribillado a balazos a dos de sus perros y a otro lo han dejado agonizando. «Me arrodillé y le cogí la cabeza entre las manos y me las lamió. Tenía un ojo muy abierto y lo clavó en los míos. Y me siguió mirando tan fijamente que me llevó un momento darme cuenta de que estaba muerto.» (DPM: 87) Y la mirada del perro[383] es en ese instante la de un dios que muere a manos de su engendro, la humanidad, y que en un gesto fugaz de infinita tristeza se apiada de la inocente estupidez de su criatura, y la perdona porque no sabe lo que hace. Y en ese instante Dios es un perro que nos mira. Hay un aforismo en donde Wolfe confiesa qué entiende por Dios y el cual encaja con lo dicho hasta ahora.

> Muy bien, la pregunta del millón: ¿crees en Dios? Bueno, no sé. Sí, yo creo que sí. Dios es la bondad, la piedad, la comprensión, la reflexión, el estar a gusto en la piel de uno mismo. Eso, eso sería Dios: estar a gusto en la propia piel. Los budistas lo llaman la verdadera naturaleza de la mente. Los cristianos, estado de gracia. (HG: 62)

---

[381] Alfredo Saldaña, «Roger Wolfe, una sensibilidad otra», en George Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne cotemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996, p. 265.

[382] Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

[383] «La mirada de un perro es la cosa más pura y noble y maravillosa que hay». Roger Wolfe, Carta inédita, 1-XII-2001.

Los únicos seres capaces de estar a gusto en su propia piel son los perros y, en algún momento, la Puri, que es tan inocente y cándida como ellos. El resto, la ciudad, la población entera, padece un delirio supino, el mayor de los desquiciamientos. El mundo está fuera de sus casillas. Es un mundo *desgraciado*, sin gracia, un mundo regido por la estupidez y la mezquindad humanas, y no por el mal, como ha dicho la mayoría de la crítica al referirse a la novela. El mal en estado puro, es decir, el mal amoral, gratuito, *inocente*, lo representa el poder: la quintaesencia del mal es el poder, la omnipotencia, la inmunidad, de todo lo cual se deriva la indiferencia absoluta, la arbitrariedad. Y este tipo de poder es el poder del Estado; y de alguna manera también el del protagonista, que vive de espaldas a los preceptos y a la manipulación mental de aquél y por tanto puede permitirse ejercer él mismo de tirano a pequeña escala. *Dios es un perro: todo está permitido*, podría ser el lema de este Ángel Exterminador. Pero los fantoches y desposeídos que pueblan la ciudad de la parábola no llegan a ser malos; lo que son es ruines, viles, necios. A este respecto Wolfe ha escrito algunos fragmentos bastante esclarecedores. Valgan dos como muestra:

> Qué demonios.– Es evidente que el mundo está regido por el demonio. Pero no, como muchos creen, por el del mal, sino por otro infinitamente peor: el de la estupidez.[384]

> La característica que mejor define al ser humano no es exactamente la maldad, porque aunque no es bueno yo creo que tampoco es estrictamente malo, sino la mezquindad. (HG: 60)

Cuenca dice con razón que «La Puri es el Dios del tramo final de la novela; representa al Eterno Femenino»[385]. Muertos los perros, es esta cándida prostituta la representante de lo divino. Comparte con los perros la inocencia, su *no pertenencia* al infierno que los rodea. De hecho, la actitud del protagonista hacia ella es en un principio exactamente la misma que tiene hacia sus perros, y la baja a vivir con ellos al sótano, sabiendo que pronto también ella comerá de su mano. «Está en el sitio más caliente de la casa y los perros la respetan,

---

[384] *Id.*, Carta inédita, 21-XII-2000.

[385] Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

incluso la han empezado a querer, porque se le acercan y la lamen. Y ella no dice nada. Tiene los ojos petrificados como dos canicas incrustadas en plastilina, y no dice nada.» (DPM: 135) La misma mirada ausente y piadosa de los canes, y el mismo mutismo animal, el mismo silencio sagrado.

A pesar de este patético invento que hemos dado en llamar lenguaje, nada que sea realmente importante se expresa nunca con palabras. Eso es algo que los animales han sabido siempre, y por eso callan mientras el género humano justifica su demencia con enrevesados códigos léxicos que un día se llevará definitivamente el viento, cuando el universo se hunda de nuevo en el agujero negro de la nada, y las cosas vuelvan a lo que nunca debieron dejar de ser. El gran silencio cósmico que algunos han llamado Dios.» (DPM: 143-44)

Si los perros son el trasunto de Dios y un asesino es el de un Cristo vengador, La Puri, cuyo nombre no es casual, representa a una santa *sui generis* o a una *virgen* fornicadora. La Puri es la María Magdalena del protagonista, una suerte de purificación, de tentativa de vuelta a valores como la ternura. En palabras de Jaime Priede, se trata de «la mujer que le hace por primera vez no sentirse ajeno a sí mismo»[386]. Su primer apareamiento es descrito así: «Me ha recibido entre sus piernas encima de la taza del váter, y yo estaba preparado para entrar. La luz de la ventana ha enmarcado su cuello reclinado entre gemidos contra la pared, y he visto un enajenamiento casi místico desdibujarse por las comisuras de su boca como los sollozos de una *madonna* hablando en voz baja con Dios». (DPM: 144) La alegoría no podría ser ni más redonda ni más paródica. Estamos ante una divina comedia terrenal, ante una humana comedia, un descenso a los infiernos urbanos.

El protagonista es, por tanto, a su manera, otra de las personas del Verbo, «una suerte de Jesucristo al revés que no se resigna a las lágrimas y cuya ira clama venganza»[387], como afirma Cuenca. Desde este punto de vista, su absoluta falta de moral coincide con la omnipotencia de la divinidad, así como con la del Poder Total,

---

386 Jaime Priede, «Mariposas en la boca del estómago», *La Voz de Asturias*, 2-XII-1993, p. 39.

387 Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

Centralizado o Global del Estado. La moral es cosa del rebaño, no del pastor, que en cualquiera de sus formas siempre se autodenomina «bueno»; y sus ovejas lo creen. Pero el protagonista de *Dios es un perro que nos mira* ni es oveja ni pastor, sino lobo, y como tal se comporta; y podría hacer suyas estas palabras de Jorge Martínez pertenecientes a un tema de *El apóstol de la lujuria*: «Soy el lobo malo del bosque. Existo porque el bosque existe.» En este sentido dice Wolfe: «El protagonista es un ser anónimo y está abierto a varias interpretaciones de las que cada uno puede sacar sus conclusiones. Puede interpretarse como un vengador o como un reflejo del mundo desquiciado que le rodea. Y la verdad es que no sé si es víctima o verdugo, lo que sí está claro es que es un producto de la sociedad en la que vive»[388]. Un producto, podríamos añadir, no previsto por la maquinaria del Poder. Se trata de un hombre lúcido, demasiado lúcido; tanto que es incapaz de insertarse en el delirio colectivo, incapaz de amor o dolor (salvo por sus perros), incapaz de reconocerse en un mundo echado a perder por los hombres. Su actitud –no así sus actos– es la del Mersault de Camus en *El extranjero*: la indiferencia absoluta, el nihilismo total, la carencia de lazos, la ausencia de moral. Pero mientras Mersault opta por la inmovilidad, nuestro protagonista decide actuar tal y como su amoralidad prescribe: sin contemplaciones. No estamos ante un psicópata, como se apresuraron a decir varios críticos tal vez para quedarse más tranquilos, sino ante un misántropo redomado, un odiador de hombres llevado hasta sus últimas consecuencias, un «clarividente». El loco no es él sino el mundo que le rodea. Frío como el hielo, cuando asesina se encuentra por completo en sus cabales. Este personaje bien podría hacer suyas las siguientes afirmaciones de su creador, con el cual coincide en lo esencial:

> El 90% de la humanidad no sirve absolutamente para nada (TM: 18).

> Mientras quede un solo ser humano en el planeta no va a haber paz para ningún ser vivo sobre la superficie de la tierra (TM: 54).

> Blancos, negros, rojos, amarillos, cianóticos, qué más da: todos somos un perfecto ejemplo de la misma inmundicia, de la misma basura, de

---

[388] Entrevista anónima, «El índice de Dios», *Antena Semanal*, 23-I-1994.

este auténtico error de la naturaleza que en definitiva es el ser humano (TM: 56).

La vida de la mayor parte de las personas es desechable; un completo y lamentable derroche sin sentido (HG: 152).

No hay nada más inútil, más absolutamente gratuito que el ser humano medio (HG: 152).

Hay una larga serie de detalles como éstos que nos hacen sospechar que el anónimo personaje de la novela tiene mucho del autor o viceversa. La narración es en primera persona, y el que el narrador carezca de nombre fomenta la mistificación entre el autor y él. Como ha dicho Wolfe, y ya dijeran entre otros santos de su devoción Sábato o Baudelaire, «un verdadero escritor no escoge sus historias; es escogido por ellas. Y todas son la misma historia: él mismo» (HG: 160). Y da la impresión de que Wolfe ha querido imaginarse a sí mismo al límite, desligado por completo de cualquier lazo con la sociedad, y ha creado a este Don Quijote criminal, a esta «especie de Rascolnikov posmoderno»[389], a este «Jesucristo invertido»[390] –como dice el propio Wolfe–, a este asesino que tal vez haya leído aquello que dejó dicho Bretón: la mejor obra de arte es salir a la calle y emprenderla a tiros con la multitud.

He aquí un recuento de algunos de los flagrantes parecidos entre autor y narrador: la ya citada similitud de opiniones; la debilidad por los perros (el narrador tiene una jauría de ellos y Wolfe tiene dos boxers); el aspecto físico (ambos son altos y rubios); su predilección por el cuero negro: el narrador lo considera su traje de batalla y Wolfe figura en muchas de las fotografías de sus primeros libros y apariciones en prensa de negro o con prendas de cuero (de hecho, en la fotografía de la primera edición de la novela parece que Wolfe pretende fomentar el equívoco y posa vestido por completo de negro, con un semblante duro y una mirada tan penetrante como la quincalla del narrador de la obra); ambos han sido ex alcohólicos; y ambos saben lo que es trabajar de mozo de supermercado. Hacia la

---

[389] Alejandro Medina, «Dios hace zapping», *Egin*, 6-II-1994, p. 36.

[390] Roger Wolfe, «¿Cómo escribí *El índice de Dios*?», en *Cómo escribí...*, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1998, p. 192.

mitad de la novela, el narrador nos habla del único libro que conserva, una edición en inglés de las obras completas de Shakespeare, y recuerda otros tiempos en los que era otro y poseía una biblioteca. «El único libro que conservo, tras el día de la pira que contemplé arder durante horas en el descampado, todos mis libros convertidos en humo y al mismo tiempo ese otro yo que fui.» (DPM: 78) Acto seguido se transcribe una cita en inglés de Willy, como el narrador llama al clásico inglés. Este puñado de palabras parece sintetizar la visión de mundo tanto del protagonista del libro como la del propio Wolfe:

> life's but a walking shadow, a poor player,
> That struts and frets his hour upon the stage,
> And then is heard no more. It is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury
> Signifying nothing...

También son «sospechosamente» parecidas a las opiniones del protagonista las palabras del siguiente poema (AE: 55):

> MI PERRO Y DIOS
>
> El hombre
> es el único ser del universo
> que necesita a Dios.
> La naturaleza no necesita a Dios.
> Mi perro no necesita a Dios.
> A mi perro Dios le da
> soberanamente por el culo.
> Me necesita a mí, es cierto;
> pero eso es porque mis ancestros
> ataron a los suyos a la rueda
> del mal karma endémico humano.
> Lo cual no demuestra en modo alguno
> que el hombre sea superior en nada.
> El hombre es un error. El hombre
> no más que el hijo de la triste puta
> de su propio absurdo.
> La historia de su presencia en el planeta
> es la historia de una pila de patrañas,
> un monumental camelo,

una sideral estafa.

Todo es mentira.

Todo está permitido.

Esta sospecha de que el narrador es un trasunto del autor se convierte en «certeza» en *Fuera del tiempo y de la vida*, donde se habla de un tal Roger Wolfe que escribió un supuesto libro. En esta segunda parte de la trilogía hay un fragmento que, además de seguir jugando a dejar en el aire un aroma ambiguo, fagocita y convierte la primera parte en un elemento más de la nueva entrega. El siguiente diálogo no tiene desperdicio:

–Bueno, el tipo escribió un libro. Las supuestas confesiones, ¿cómo decirlo?, ¿apócrifas?, de un asesino de masas [...] Pero, y esto es lo sorprendente, parece ser que las andanzas del protagonista que describía coincidían casi exactamente con las del loco de los perros que andaba descuartizando gente por ahí.

–Me parece que me he perdido. ¿Qué pasaba con los perros?

–El tipo, el asesino de masas que andaba actuando en Malavada. Nunca consiguieron cogerle. Se hacía llamar, o lo llamaban el Samurai. Descuartizaba a sus víctimas y se las daba de comer a sus perros. Tenía una cómplice, una tipa que creo que había sido prostituta, que tampoco apareció. Se cargaron a un montón de gente. Su especialidad eran los homosexuales, las viejas, los chaperos.

–Pero, entonces, a Wolfe, ¿no lo detuvieron?

–Sí, claro. Le dieron un buen repaso en la comisaría. Pero al final tuvieron que soltarlo. No se le pudo probar nada.

–La falta de pruebas nunca ha sido un problema.

–No, claro que no. Pero no sé. Hubo problemas. Parece ser que el tipo era una especie de leyenda del underground, ¿sabes? Una especie de comodín que tirios y troyanos jugaban a utilizar como emblema. Posiblemente un pobre diablo. Vivía en una casa en la Zona Sur de Malavada, con una jauría de perros. El tipo estaba medio chiflado. (FT: 153-54)

J. Ernesto Ayala-Dip ha observado a este respecto que «uno quisiera encontrar entre el narrador y el autor una distancia que nos avise de un juego o parodia; faltando esa distancia uno no tiene más

remedio que creer que la cosa va en serio»[391]. Suponemos que Ayala-Dip no hablaba del todo «en serio» cuando afirmó tal cosa, porque resulta obvio que la parodia existe: lo que ocurre es que incluye al propio autor.

Volveremos a este asunto de la identidad del narrador cuando nos ocupemos de *Fuera del tiempo y de la vida*.

Hablemos ahora de otro aspecto importante de la novela: su apabullante violencia. En palabras de José Ángel Mañas, en esta obra la «obsesión por la violencia alcanzó extremos desconocidos hasta entonces en la literatura española»[392]. Pero no se trata de mera violencia gratuita, aunque en el marco narrativo y en manos de su protagonista sí lo sea. Cuenca nos informa de que la obra iba originalmente precedida de una nota a modo de declaración de intenciones en la que se hablaba de las «crecientes dificultades de amplios sectores de la opinión pública para distinguir entre realidad y ficción»[393]; la frecuencia con que aparecen en la novela noticias en prensa, radiadas o televisadas, indica la importancia que en ella tiene el tema de la manipulación de las conciencias. El libro, en este sentido, refleja la *producción de realidad* que llevan a cabo los medios de comunicación. Tal y como Oliver Stone consigue en *Asesinos natos*, esta novela hermana la brutalidad con el periodismo y nos lanza a la cara un buen pegote de violencia elevada a su máximo exponente, esa violencia que Hollywood produce a gran escala y que el planeta deglute diariamente ante pantallas de televisión. «Al concentrar tanta violencia –dice Cuenca–, tanta desolación y tanta obscenidad aparentemente gratuitas en las 163 páginas de su novela, Wolfe, como Jean Genet, ha querido decir: "Esta mierda es vuestra. ¿No os gusta cómo huele?"»[394]. Es tanta la importancia que tiene en la novela este asunto, que cuando Wolfe tuvo que cambiar el título optó por uno que no dejara de hacer referencia a Dios; pero esta vez no lo emparentó con un perro sino

---

[391] J. Ernesto Ayala-Dip, «Un cobrador poco creíble», *La Nueva España*, suplemento cultural, 18-XII-1993, p. IV.

[392] José Ángel Mañas, «La guerra de Roger Wolfe», *Lateral*, n° 50, febrero de 1999, p. 10.

[393] Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

[394] *Ibíd.*

con un repetidor de televisión. El título con que la obra fue publicada es una cita del siguiente fragmento: «la antena del repetidor de televisión, un dedo señalando al paraíso que en las noches malas se adivina envuelto en su eléctrico resplandor rojizo y en las buenas se recorta sobre el horizonte como el índice de Dios indicándote el camino a seguir» (DPM: 17). Esa antena que se vislumbra en lo alto de la línea más alta de la ciudad es el norte a seguir, el punto de referencia de sus habitantes, su deidad.

> Todo es una pila de mierda de proporciones monumentales, un verídico anapurna de porquería. Échale un vistazo al circo de la actualidad más inmediata. Secuestros, asesinatos, violaciones, torturas, descuartizamientos, transmitidos segundo a segundo como un espectacular acontecimientos deportivo por nuestros queridos mass media. Les encanta, lo devoran, se lo comen, tragan sin masticar, engullen, degluten, les corren las babas y la grasa por la jeta, y luego un sonoro eructo colectivo y vamos a por la próxima sensación, la próxima actuación, el próximo surtido de fiambres cubiertos de mierda, la siguiente manifestación de histeria programada, el siguiente show, que no decaiga, por dios que no decaiga, el espectáculo debe continuar. El circo de nunca acabar, y dónde habrá un poco de paz, dónde ir para escapar de esta horda humana, de esta plaga, de esta marabunta que deshace y jode y estropea y enmerda todo lo que toca.[395]

Cuando hablemos de *Fuera del tiempo y de la vida*, se ampliará el número de datos disponibles sobre esta ciudad y sobre el Estado al que pertenece, pero mientras tanto nos atendremos a la información que ofrece la primera parte de la trilogía. En la novela, la ciudad no tiene nombre[396]; sí lo tiene su zona central, que se llama Malavada y recuerda por su nombre y características al barrio madrileño de Malasaña. Los barrios de la periferia son escuetamente

---

[395] Roger Wolfe, Carta inédita, 13-VII-1997.

[396] «Estoy convencido –escribiría Wolfe años después– de que el error que yo mismo cometí con mi novela *Dios es un perro que nos mira* fue precisamente el de descontextualizar la acción narrativa. Casi me atrevo a afirmar que si esa novela hubiera estado ambientada en un Madrid, una Barcelona, un Londres o un Glasgow concretos, y en un tiempo concreto, su repercusión hubiera sido mucho mayor. El afán apriorístico de construir una obra para que dure puede ser paradójicamente lo que dé al traste con su permanencia.» (OG: 51)

denominados como Zona Sur (donde reside el protagonista), Zona Oeste, etc. Se trata de una metrópoli industrial arquetípica, síntesis de muchas de ellas. «La ciudad que describo en el libro puede ser cualquiera. De hecho la ciudad de la que hablo está formada por una mezcla de grandes ciudades que conozco y por otras que están en mi imaginación. Lo único que hago es reflejar una especie de infierno urbano que está presente en la mayoría de estas ciudades.»[397] En este infierno urbano abundan la escoria social, la delincuencia estatal (Fuerzas de Supervisión del Estado), la vecinal (Grupos de Vigilancia Activa) y la subversiva (Resistencia Activa y Comité de Liberación Animal), la hipocresía gubernamental (representada por la Brigada de Asuntos Morales, que es algo así como una versión puesta al día de la Inquisición), las revueltas sociales como la de SUTRAPO (Sindicato Unificado de Trabajadores Polivalentes) y, por supuesto, las razias carniceras del protagonista de la novela.

Si se pasa todo esto por el espejo convexo de los medios informativos –tal y como se hace en el libro– el resultado es algo bastante parecido a la farsa continua que se emite día tras día en los televisores de cualquier habitáculo del planeta.

> Las alegres raciones de brutalidad que nos ofrecen un día sí y otro también las páginas de los periódicos –afirma Cuenca–, las pantallas de los televisores y el peor cine norteamericano; la estremecedora indiferencia con que se acogen a diario los hechos más atroces que mente humana pueda concebir; la siniestra frivolidad con que la gente se regodea en las miserias del prójimo; la explotación de la tragedia cotidiana de los más desfavorecidos hasta los límites de la más grotesca caricatura; la falta general de gusto, de clase, de bondad y de inteligencia: todo ello metido en un paquete bomba y enviado contra reembolso al lector.[398]

En este sentido, Santos Sanz Villanueva ha afirmado que esta «sarta de atrocidades constituye un testimonio nauseabundo de una realidad que se asoma con harta frecuencia a los medios de comunicación con tintas espeluznantes y cuya ocultación no tendría el efecto mágico de anularla. Vaya esto en innecesaria defensa del

---

[397] Entrevista anónima, «El índice de Dios», *Antena Semanal*, 23-I-1994.

[398] Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

derecho del autor a recrearla y hasta en reconocimiento de su valor al hacerlo.»[399]

Por eso la novela es, ante todo, dura, o –como ha afirmado Guillermo Altares– «brutal»[400]. «También hay maneras de narrar duras, donde la verdad y la crueldad de la vida humana cortan la respiración»[401], ha escrito Germán Gullón. El propio Wolfe ha dicho:

> Una vez un amigo [...] me dijo con respecto a El índice de Dios que cuando acabó de leer el libro no se atrevía a moverse porque tenía miedo de mancharse de mierda. Sin querer o queriendo, me soltó uno de los mejores piropos que man soltao hasta la fecha: eso era essatamente lo que yo pretendía conseguir, y al menos en un caso lo conseguí. Y si consigues los efectos buscados en al menos un lector es que has triunfado.[402]

El libro es, por tanto, un mazazo asestado con el fin de sacar a sus *víctimas* del aturdimiento mediático; algo así como una buen zurdazo mental que las despierte y haga caer en la cuenta de la gran falacia de la realidad establecida. Para ello el autor no duda en echar mano de todo instrumento útil: desde lo macabro y grotesco hasta la parodia de los topicazos al uso del cine norteamericano. Según Cuenca, Wolfe «no duda a la hora de recurrir al esperpento, al *kitsch*, al tremendismo premeditadamente escabroso para conseguir sus objetivos. Por ahí la novela desemboca en la parodia, una parodia tan retorcida y desquiciada como el mundo –la parodia del mundo– que nos rodea»[403].

En lo que a las numerosas y detalladas escenas de sexo se refiere, el libro es algo insólito en las letras españolas. Con un estilo brutal y minucioso, violento y pormenorizado, las prácticas sexuales más variadas y desviadas de la norma son descritas a cámara lenta y con una crudeza detallada. De estos pasajes no se deduce una

---

399 Santos Sanz, Villanueva, «Un error de la naturaleza», en *Diario 16*, suplemento «Culturas-Libros», 18-XII-1993, VIII.

400 Guillermo Altares, «Pedazos humanos para los perros», *El País*, suplemento «El País de las Tentaciones», 26-XI-1993, p. 45.

401 Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 64.

402 Roger Wolfe, Carta inédita, 19-VI-1998.

403 Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

intención de excitar al lector sino de provocarle escalofríos, tal es la frialdad y distancia con que son plasmadas. No es el goce sino la pura animalidad lo que empuja al protagonista a copular con hombres y mujeres de todo tipo. Tal y como Alejandro Medina ha afirmado, en la novela «lo sexual ya no reposa sobre el goce»[404]. Es un sexo –valga la expresión– sin deseo, sin concupiscencia, sin elección. Al protagonista lo mismo le da sodomizar a un cuarentón obeso que a una menopáusica con accesos de histerismo. «Su comportamiento no es ni homo ni hétero, sino más bien asexual»[405], dice Cuenca. Los bruscos coitos y felaciones son de una mecánica puramente animal que colinda con la pulsión de muerte. En la balanza entre *eros* y *thanatos*, el segundo elemento rompe el equilibrio. Vaya como ejemplo el siguiente fragmento, impresionante y perfecto:

---

[404] Alejandro Medina, *op. cit.*, p. 36.

[405] Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

La siguiente extensa cita (HG: 123-24) resulta muy esclarecedora para entender este aspecto del comportamiento del protagonista de la novela. Obsérvese, por cierto, la sorprendente coincidencia con una de las tesis mantenidas por el filósofo Otto Weininger en *Sexo y carácter*, libro que Wolfe no había leído cuando escribió estas palabras:

«Se afirma que la bisexualidad es realmente una homosexualidad encubierta, cuando lo cierto es que tanto la homosexualidad como la heterosexualidad son bisexualidades reprimidas. O más exactamente, *sexualidades* reprimidas. Eso que llamamos «homo» o «hetero» sexualidad no existe, salvo en casos contados que no son más que la excepción que confirma la regla. (Quiero decir que sí es posible encontrar casos de homosexualidad o heterosexualidad pura y dura, pero –si la gente fuera verdaderamente sincera– descubriríamos que son rarísimos, y en mi opinión, además, pertenecen claramente al ámbito de la patología.) El homosexual y el heterosexual se definen como tales en un comprensible afán de protegerse, de buscar el cobijo de una colectividad que los ampare y les confiera un sentimiento de pertenencia, pero sus impulsos sexuales jamás son químicamente puros, porque en un individuo sano no puede existir tal cosa. El ser humano es *sexual*; no puede haber otra esfera de la vida en la que sea tan inútil, estúpido y absurdo poner etiquetas como en el área de la sexualidad.»

Metió la mano, sacó mi rabo tieso y empezó a chupar. Le agarré del pelo y sacudí su cabeza, arriba y abajo, como un melón agujereado sobre mi polla. Salivaba recorriéndome el nabo. Empujé hasta el fondo y se atragantó, y levantó la cabeza, tosiendo y buscando aire. Se la empujé hacia abajo otra vez, le clavé la punta hasta la campanilla y me corrí. Luego le agarré bien fuerte por el cuello de la camisa con una mano y tiré hacia arriba con la otra, un tirón limpio que le partió el cuello como a un conejo.

Le solté, un manojo de pelo grasiento entre los dedos, y su cabeza rodó hacia abajo golpeando la radio y subiendo el volumen de repente, las gafas desencajadas y la boca hinchada y escupiendo semen, y se quedó tieso (DPM: 10).

La novela puede leerse como un *psicokiller*, incluso como una novela negra o simplemente de aventura urbana, pero su lectura profunda está relacionada con los libros de la Biblia, con el Apocalipsis =por ejemplo= o con un contra-Evangelio, y la figura de su héroe anónimo es, como ya hemos dicho, una representación del Ángel Exterminador o un Cristo invertido. La novela combina así dos aspectos comunes al arte, el simbolismo y la atmósfera de la realidad: símbolos llenos de vida real y cotidiana.

Luis Antonio de Villena ha advertido del grave peligro de no ir más allá de la primera de las posibles lecturas arriba mencionadas, lo cual nos privaría de uno de los elementos clave de la obra:

> Pero tal lectura única de sexo, navaja y pistolas [...] dejará fuera el valor simbólico de este texto, voluntariamente directo y duro, que trata de demostrarnos, por la ley del subrayado excesivo, el espanto del mundo contemporáneo, donde todo lleva a la violencia y al sexo repudiados y exaltados oficialmente en una contracción terrible.[406]

La estructura de la obra es lineal, en muchos sentidos cinematográfica, y su trama, aunque sencilla, va estirándose hacia el cielo como un zigurat. El personaje sin nombre –el *único* personaje–, aunque es el mismo de principio a fin, monolítico y asentado en una idea fija, se nos escapa porque el autor lo quiere así; lo que hace que

---

[406] Luis Antonio de Villena, «Sangre, golpes, sexo», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 20-XI-1993, p. 8.

uno afirme, con J. Ernesto Ayala-Dip: «dificultoso hacerme un perfil del protagonista»[407].

Por lo que se refiere al sentido del texto «hay que subrayar –en palabras de Santos Sanz Villanueva– la perfecta amoralidad, en su más puro sentido, del punto de vista desde el que se cuenta: Wolfe ni bendice ni condena, y el final abierto –sin castigo a tanta tropelía– deja bien a las claras la condición de documento impasible de su novela.»[408]

Como modelos de esta novela hay que mencionar el relato largo «El Cobrador» de Rubem Fonseca[409] y *El extranjero* de Albert Camus. Sobre el primero dice Wolfe: «Esa novela [*Dios es un perro que nos mira*] me la inspiró Rubem Fonseca, cuyo magistral relato "El Cobrador" es el modelo del que me serví para escribirla. O, por decirlo de alguna manera, el fogonazo inicial a partir del cual cristalizó, mucho tiempo después, esa novela» (QF: 24). Y en cuanto a la mezcla de un modelo y otro: «En *Dios es un perro que nos mira* quise cruzar a Mersault con el Cobrador. Acabaron dándose por culo sin que yo pudiera evitarlo» (TM: 92). Si del Cobrador se toman los actos, de Mersault se toma el vacío interior. Como Mersault, el personaje de Wolfe es un nihilista total que no dice sentir aquello que no siente, incluidos amor o dolor. No es la náusea ni el vacío lo que domina a uno y a otro, sino el hastío, la desazón, la abulia, el sentimiento de absurdo.

En lo que al estilo se refiere el ramillete de posibles influjos se amplía. «*El índice de Dios* –afirma el propio Wolfe– además de una pedrada es un ejercicio de estilo.»[410] El implacable *tempo*, la rítmica y sostenida cadencia de los párrafos debe mucho al Dashiell Hammett de *Cosecha roja*. «Una de las mayores influencias de *Dios es un perro que nos mira* –y me refiero a su *ritmo*– es *Cosecha roja*.» (QF: 24) Valga como ejemplo el arranque de la novela:

---

407 J. Ernesto Ayala-Dip, *op. cit.*, p. IV.

408 Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. VIII.

409 El primer crítico que supo ver la deuda de Wolfe con Fonseca fue J. Ernesto Ayala-Dip (*op. cit.*, p. IV): «[...] dos libros parejos en ánimo de dibujar un carácter violento casi por excelencia, una especie de estudio de una personalidad patológica».

410 Entrevista de Alberto Piquero, «Literariamente, soy un escritor español», *La Voz de Asturias*, 9-XII-1993, p. 39.

Eran las tres de la mañana y en el parque no había mucha luz. Estaba sentado en un banco de piedra fumando un cigarrillo y esperando.

Tenía frío, tenía frío en las manos y tenía el culo frío y duro y se me estaba durmiendo encima de la piedra.

El conductor se acercó lentamente siguiendo el curso del río, con las luces de posición, giró y entró en el parque. Dio un par de vueltas y se detuvo bajo los árboles. Las luces de posición se apagaron y quedó la luna.

El conductor encendió un cigarrillo y vi el destello del mechero y luego el punto rojo del cigarro encendido y el humo que se escapaba por la ventanilla (DPN: 7).

La preocupación de Wolfe por la musicalidad del texto es obsesiva. He aquí un párrafo bastante esclarecedor y autocrítico al respecto:

Aunque parezca mentira el ritmo me persigue aún más en prosa que en verso, y si una página no me cuadra en el oído de la mente no me vale. Me vuelvo loco con el ritmo; cada oración, cada párrafo, tiene que «sonar»; si no suena, no me vale. Pero es jodido porque sabes lo que pasa, lo que pasa es que de repente te encuentras con asonancias chungas que recorren un párrafo sin que te hayas dado cuenta, y si te despistas tienes el maldito sonsonete persiguiéndote otra vez. Yo por ejemplo no puedo releer El índice de Dios sin encoger a veces la cara; ese libro está tan apretado que a veces chirría; hay asonancias chungas que si examinas bien el texto podrás descubrir. Si lo lees «con el oído» te darás cuenta. Hice lo que pude para reducir el sonsonete al mínimo pero a veces me traiciona; la necesidad de que cada frase, cada oración «suene bien», «encaje» y «se acople» finalmente es más fuerte que yo. Y efectivamente, a veces las páginas se acoplan como cuando alguien llama a una emisora radiofónica con el aparato de radio demasiado cerca del teléfono.[411]

El humor, el dinamismo y la precisión descriptiva de Raymond Chandler se dejan ver en numerosos fragmentos antológicos como los siguientes:

Primero fue un cóctel molotov en el cuartel general del SUTRAPO, en la Zona Oeste. El coordinador general ni siquiera tuvo ocasión de que se le cayera la cara de vergüenza, porque se quedó sin ella. Las quemaduras de

---

[411] Roger Wolfe, Carta inédita, 7-VI-1996.

tercer grado se encargaron de eso y de dejarle el resto del cuerpo como un fragmento de escoria carbonizada (DPM: 140-41).

Saqué el fusco y le di plomo al del bigote, y el aire lo chupó hacia arriba y desapareció como si se lo hubiera tragado una aspiradora (DPM: 119).

Estamos en el tercer piso y desde la ventana puedo ver la autopista de circunvalación, ocho carriles de mermelada sucia fluyendo en ambas direcciones, y como siempre, unos vienen y otros van.

El rumor del tráfico vibra sin cesar en los cristales, y por la noche el fulgor amarillento de las luces resplandece en el cielo como una bengala incombustible. (DPM: 155)

Pero el humor –como pasa en toda la obra de Wolfe– es más ambiental que eventual. Por eso es difícil dar ejemplos sin falsear la realidad. Pasa como con los chistes: lo importante no es tanto *el qué* sino *el cómo*. En *Dios es un perro que nos mira* se respira cierto leve aire de cachondeo, de recochineo. Es un sarcasmo tan afilado como el filo del machete del protagonista: su corte es apenas perceptible. O tal vez sea tan brutal que resulte difícil, o más bien incómodo, *pillar* el registro. En este sentido la novela es algo así como las barrabasadas gráficas de El Roto.

Del Hemingway de los cuentos está presente en la novela la carencia absoluta de ahondamiento oscurantista, o en otras palabras aquello de que «la piel es lo más profundo», como dijo Válery tal vez refiriéndose a algo más profundo. «Hemingway [...] tenía su teoría del iceberg: muestra sólo la parte de arriba y eso le dará más fuerza a lo que se oculta bajo la superficie. Yo personalmente pienso que los picos de iceberg pueden ser útiles en muchos casos.» (HG: 61) No otra cosa, por cierto, hace Camus en *El extranjero*: penetrar en lo más hondo de los personajes desde una técnica totalmente aséptica y realista, sin monólogos interiores ni estilos indirectos libres.

Cuenca señala algunos parentescos más: «los exabruptos blasfemos de Louis-Ferdinand Céline, y su absoluta negación de todo (*Viaje al fin de la noche*, *Muerte a crédito*); la taquicárdica y angustiosa desesperación del mencionado Jim Thompson (*El asesino dentro de mí*, *La huida*, *1280 almas*); la premeditada brutalidad del Camilo José Cela de *La familia de Pascual Duarte*; registros onettianos que recorren todas las páginas como una especie de resaca

subliminal»[412]. El parecido con Céline es más *ideológico* que estilístico; es en algunos fragmentos de *Todos los monos del mundo* y de *Hay una guerra* donde la comparación es más lícita. *La huida* se nos viene irremediablemente a la cabeza cuando leemos el final de la novela, que parece un homenaje a la de Thompson. Y el que el tremendismo de Cela sea santo de la devoción de Wolfe es indudable habida cuenta de su opinión sobre el *Pascual Duarte*: la considera la mejor novela española de la posguerra.

Otros aspectos importantes en cuanto al estilo. Cuenca menciona «la puntuación, la repetición de palabras y la alternancia de frases cortas con largas oraciones envolventes»[413]. El propio Wolfe amplía esta lista en el siguiente texto de uno de sus cuadernos de escritor:

> La atmósfera se puede conseguir [...] a base de «fallos». Fallos, pero no trucos. El uso sistemático del polisíndeton, la repetición de palabras, el exceso de adverbios, la yuxtaposición de tiempos verbales aparentemente incompatibles, el comenzar las oraciones con conjunciones copulativas, los lugares comunes, las frases hechas, son «fallos», cosas que un texto bien escrito no debe contener. O eso es lo que siempre nos han dicho. Pero en manos de un buen artesano, de un artesano que sea capaz de crear sus propios moldes, se convierten en aciertos. Y eso es lo que yo quiero conseguir. Dicho en pocas palabras: para poder a crear mi propia obra, me fue necesario darme cuenta de que se trata de aprender a escribir mal. (TM: 92)

*Dios es un perro que nos mira* está minada de ese tipo de «fallos» y son ellos en gran medida los que hacen que la prosa de Wolfe no tenga apenas nada que ver con la de sus coetáneos, y también son estos premeditados y acertados errores los que convierten la lectura de la novela en una experiencia sin igual en las letras españolas. Los «fallos» más flagrantes son los siguientes:

a) La repetición de palabras y de la conjunción «y»:

> Tenía frío, tenía frío en las manos y tenía el culo frío y duro y se me estaba durmiendo encima de la piedra. (DPM: 7)

---

[412] Luis Alberto de Cuenca, *op. cit.*

[413] *Ibíd.*

b) El salto indiscriminado de un tiempo verbal a otro aparentemente incompatible:

El destinatario del cóctel era un chico joven que se había atrincherado muy cerca de nosotros y que intentaba disimular la borrachera con la misma falta de práctica con la que pretendía ocultar su tierna edad. El camarero le ha servido su exótico brebaje. [DPM: 147)

c) La fragmentación en párrafos distintos de aquello que habitualmente se acostumbra a redactar en uno solo:

Encuentro por fin la habitación y me detengo en el hueco de la puerta.

El chico yace ahora boca abajo entre un revoltijo de sábanas manchadas.

La lámpara de la mesita de noche se derrama por la tersura intonsa de su culo.

Estoy encima de la cama y le he cogido la cintura y me introduzco entre sus piernas. Gruñe y restriega la cara hundiéndola en la almohada y se deja hacer.

Tengo la polla tan dura que me duele. Se la clavo y lo cabalgo. (DPM: 151)

d) Frases largas sin una sola coma o punto y coma:

Entonces saco la polla y la meneo en algún coño mustio que en un tiempo menos triste y más lejano quizá sirviera para algo más que para justificar la presencia de un bidé en un cuarto de baño de una casa todavía más desangelada y vacía que la bolsa escrotal y la cabeza de todos los maridos ricos y enfermos de aquellos sacos grasientos de pellejo (DPM: 91).

e) Diálogos sin acotaciones:

–Así que, ¿cómo fue lo de la frente?
–Un encontronazo.
–¿En el trabajo?
–Algo así.
–¿Qué pasó?
–Dos muertos y un herido.
–Cada día estás peor.

–Es la verdad. Me lo gano matando gente.
–¿El qué? ¿El paraíso? ¿O el infierno?
–Hay demasiada competencia.
–¿En dónde?
–En los dos sitios. (DPM: 125-126)

f) Pasar de narrar en primera persona (que es como está escrita la práctica totalidad de la novela) a hacerlo en segunda, tal y como ocurre en el capítulo cuatro y al final del seis.

Estamos, en fin, ante una prosa fresca, viva, dura, ágil. Una prosa ronca que aparentemente raspa la corteza y en realidad consigue sajar con agudeza el tronco entero. Una prosa que apela a los sentidos, una prosa que se ve, que huele, que suena.

Abrí la compuerta de la caldera y reavivé las ascuas con el machete, añadiendo papeles viejos de periódico y astillas, y eché dentro la bolsa de plástico, que se adhirió a las ascuas echando humo y se hizo un pegote semilíquido antes de fundirse humeando entre las llamas. Eché dos paletadas de carbón encima y cerré la caldera y subí a la cocina y dejé caer la trampilla detrás de mí. Los perros seguían en faena y los oía devorando y oía el rumor amortiguado de sus gruñidos abajo, en la oscuridad caliente y húmeda del sótano, y hasta creía oír o tal vez adivinar el siseo de la carne despegándose como tiritas y el húmedo chasquido de los huesos al partirse. (DPM: 20)

En opinión de Wolfe «es difícil escribir novelas realistas en España sin caer en el costumbrismo. Lo que falta es *vastedad*» (HG: 155). Y es precisamente esa *vastedad* lo que él persigue y consigue plasmar en esta obra. De hecho, si intentamos definir esta novela con un solo adjetivo, entre los vocablos que se nos vienen al instante a la mente se encuentran «potente», «abrupta» o «violenta», pero el más adecuado es «fuerte» (en la siguiente de sus acepciones según María Moliner: «lo que tiene mucha intensidad o eficacia y produce mucho efecto o impresión»). Y es esto precisamente lo que Wolfe considera el elemento más importante en literatura: «Entre los muchos parámetros aplicables al juicio de una obra, supongo que finalmente el más válido sería la *fuerza*» (HG: 59).

Como dato curioso, decir que el crítico Ignacio Echevarría le dedicó a la novela una reseña insultante en la que, con un tono

irrespetuoso y venenoso, descalificaba sin miramientos al autor y la obra[414]. Sus últimas palabras eran éstas:

> Cabe aventurar que en ellos [en sus libros de poesía] la sobriedad y el laconismo es [sic] una estrategia suficiente de la poquedad. En el caso de esta novela no cabe duda: la inanidad es el resultado de la más disuasoria incompetencia.[415]

Según Germán Gullón, «los malos reseñistas no saben cómo reseñar un libro de manera consistente. [...] Las premisas básicas incluyen desdeñar las novelas realistas y los estilos directos de expresarse.»[416]

> Tales reseñas [...] pretenden sembrar un poco de cizaña, de odio, sobre las páginas del autor, para demonizarlo, convertirlo en persona non grata, apartarlo, y esto ha ocurrido siempre, porque el autor ofrece una visión del mundo y de la vida abierta, progresistas, que trata los problemas de la actualidad con franqueza, sin encubrirlos.[417]

Antes de terminar, una interesante reflexión sobre el libro, diez años posterior a su redacción y prueba de que el autor y el narrador de la novela son, fueron, serían, habrían sido, *la misma persona*, ya que Wolfe hace suyas las palabras de su personaje:

---

[414] Wolfe se ha referido a este hecho en los siguientes términos («¿Cómo escribí *El índice de Dios*?», en *Cómo escribí...*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1998, pp. 192-193): «la novela [...] fue acogida como casi todo lo que hago: con manifestaciones de furibundo entusiasmo por un lado, y de no menos furibundo desprecio por otro (tengo el honor de haber recibido la peor crítica que los tiempos recuerdan en el diario *El País*; y han oído bien: he dicho *el honor*; entre otras cosas, porque no me cabe la más mínima duda de que un día no muy lejano voy a poder darme el gustazo de ver pasar por delante de mi puerta el metafórico cadáver del oligofrénico que redactó esa crítica).»

[415] Ignacio Echevarría: «El lobo feroz», *El País*, «Babelia», 11-XII-1993, p, 11.

[416] Germán Gullón, *op. cit.*, p. 111.

[417] *Ibíd.*, p. 115.

[...] vuelvo la vista sobre mi propia obra, y resulta que me encuentro con Sartre a cada paso, cuando en su día, al escribir todos esos libros, nunca me acordé conscientemente de él. ¿Qué es El índice de Dios, si no es un libro sartreano? Hay incluso en él un brevísimo pasaje en el que llego a comentar que «todos somos hijos de nuestros actos», lo cual es Sartre en estado puro. Y luego la constante reivindicación de la contradicción, que recorre todos mis libros, y también de la rebeldía permanente, y de la vida como proceso de «autodemolición». Mi permanente huida hacia delante.[418]

Y como colofón, he aquí el párrafo que recoge ese breve pasaje y con el que la novela prácticamente toca a su fin:

La Puri se está peinando junto a la ventana. Se ha lavado el pelo y ahora se lo está peinando. El último sol refulge en sus cabellos negros como una bendición que desentona con el viejo tumulto de mariposas que me sacude la boca del estómago, pero está bien. Las cosas, finalmente, no pueden ser más que como tienen que ser. No tiene nada que ver con el destino. Recuerdo comentarlo con Gino, pobre diablo, y no estar seguro ni yo mismo de lo que pretendía decir. Pero creo que ahora lo comprendo. Un poco más. Esta vida es un limbo del que no se pasa a parte alguna, era verdad. La única realidad, entonces, son nuestros actos, sean verdad o mentira, porque es la única realidad práctica que hay. Y somos hijos de ellos. (DPM: 162)

### III.3.2. *Fuera del tiempo y de la vida*

El título de esta novela es una frase tomada de *La vida breve* de Onetti. Como dato curioso, señalar que tanto este título como el de la otra novela son versos eneasílabos con los acentos de mayor intensidad en 1, 4 y 7 con rima asonante *i-a*.

La prehistoria de *Fuera del tiempo y de la vida* es en sí toda una novela. Tras un período de redacción de casi dos años (desde agosto de 1994 hasta mediados de 1996) la obra estaba terminada y en busca de editor. «Tengo una novela dando tumbos por ahí desde hace meses, cosechando rechazos. Ahora está en manos de una agencia literaria y veremos qué pasa. Soy escéptico. Me llevó casi dos años escribirla y casi me saca una úlcera y por lo que veo tiene el

[418] Roger Wolfe, Carta inédita, 23-II-2001.

mismo efecto sobre los editores.»[419] El escepticismo de Wolfe no era infundado, porque un año más tarde, en agosto del 97, dice: «Estoy enfrascado en 3ª versión 2ª novela –rechazada ya por *siete* editoriales– y ando medio loco»[420]. Siguió trabajando en la novela hasta diciembre de ese mismo año y después de una pausa de más de siete meses volvió a la carga con ella; la rescribió una y otra vez, la corrigió hasta la extenuación y la envió sin éxito a bastantes editores más. Hasta que un buen día, en un arranque de autocrítica feroz, decidió deshacerse del manuscrito y destruyó todas las copias en papel y en soporte informático. Por suerte una copia se salvó de la quema y algún tiempo después Wolfe dio con ella y decidió volver a las andadas. Finalmente, en noviembre de 2001, la novela es publicada. Las siguientes palabras escritas a mediados de 1999 relatan mucho mejor lo ocurrido; son de una autocrítica demoledora y tal vez equivocada:

> Otro manuscrito que tengo por ahí, y desde hace ya tanto tiempo que ni quiero acordarme, es el de mi segunda novela, que debe de haber sido rechazada por un mínimo de 12 ó 15 editores hasta la fecha. La verdad es que se me ha hecho odiosa hasta a mí. Y entre otras cosas porque es un texto atípico, una especie de experimento que me salió mal. Un ejercicio de estilo hipertrofiado, y luego hipercorregido. En mi vida he sufrido tanto escribiendo nada como esa novela. Es una paja mental barroca y enrevesada, un auténtico ladrillo intragable –al menos desde el punto de vista más comercial–, y la verdad es que no me sorprende que los editores la hayan rechazado. Yo creo que hubiera hecho lo mismo, en su lugar. Y el caso es que llegó un momento, hace meses, durante la enésima revisión del engendro en la que me enfrasqué, en que finalmente me dije: «Muy bien. Se ha terminado. A la puta basura con esto.» Y lo hice. Tiré todas las copias que tenía, y borré el original del disco duro del ordenador [...] No pasó mucho tiempo antes de que empezara a recriminarme a mí mismo por haber cometido semejante barbaridad [...] Y hete aquí que un día, rebuscando desesperadamente en el archivador donde guardo mis disquetes, me cruzo con un viejo disco de 5 _ pulgadas que por algún extraño milagro contenía una de las versiones primitivas de la novela. No era la última versión, pero era algo. [...] tras meses de esfuerzo renovado, y nuevas correcciones, y desesperación creciente, llegué finalmente a una versión de la novela sobre la que no estoy dispuesto a trabajar más, le puse punto y final, y me dije:

---

[419] Roger Wolfe, Carta inédita, 5-VIII-1996.

[420] *Id.*, Carta inédita, 11-VIII-1997.

«Para bien o para mal, aquí está y así se queda». El resultado sigue siendo un texto que no parece mío, y si algún día se publica me temo que tendría que salir con pseudónimo, porque yo creo que mis incondicionales no me van a perdonar una paja mental como ésa. Pero un experimento es un experimento, y ese engendro me ha robado tres o cuatro años de mi vida. Además, creo que contiene muchos pasajes francamente buenos. Como ejercicios de estilo al menos. En realidad es lo que desde un principio pretendió ser: un ejercicio de estilo; una colección de lo que en inglés llaman set pieces. Que luego se me fue de las manos. Pero creo que de alguna extraña manera conjura una serie de influencias que hay en mí y que siempre he llevado dentro, aunque en cierto modo contradigan mi credo literario supuestamente oficial. Estoy hablando de Onetti, Faulkner, o incluso de lo que me haya podido llegar, por terceros, de Proust (al que no he leído). O del Valle-Inclán de Tirano Banderas. Es decir, autores y obras que se supone que a un escritor como yo no le deberían gustar. He ahí, sin embargo, el misterio de la simultaneidad posible de los gustos. (QF: 123-25)

Esta segunda novela, junto con una futura entrega, forma parte de una trilogía en la que unas historias se insertan en otras como cajas chinas y en la que personajes y autor se entremezclan en la ficción del modo en que ocurre en las tres novelas de Ernesto Sábato. El nombre de la trilogía será, por cierto, el *falso* título de la primera parte, *Dios es un perro que nos mira*, es decir: «El índice de Dios». Así pues, *grosso modo*, en lo que a entramado narrativo se refiere, *Dios es un perro que nos mira* es a *El túnel* lo que *Fuera del tiempo y de la vida* es a *Sobre héroes y tumbas*.

*Dios es un perro que nos mira* aparece en *Fuera del tiempo y de la vida* como la obra de un tal «Wolfe», el cual parece más una leyenda que una realidad. El siguiente fragmento confirma nuestra sospecha de que Wolfe y el narrador de *Dios es un perro que nos mira* son la *misma* persona, a la vez que deja en el aire un tufillo de ambigüedad al convertir, mediante unas simples comillas, al Wolfe autor del libro en pseudónimo o heterónimo de alguien.

Era un manuscrito toscamente grapado, de hojas amarillentas, algunas de ellas mecanografiadas con una máquina muy vieja, de caracteres irregulares que se incrustaban en las mustias rugosidades del papel. El resto estaba escrito a mano, con tinta negra: letras nerviosamente garabateadas, correcciones, círculos, flechas, tachaduras. [...] En la primera página del manuscrito destacaba un título, escrito en toscas versales subrayadas con la misma vieja máquina: DIOS ES UN PERRO QUE NOS MIRA. Debajo, el

escueto apellido de nuestro cavernícola, entre comillas angulares añadidas posteriormente a mano, con un rotulador negro: «Wolfe». ¿Por qué aquellas comillas? En una tercera línea, entre paréntesis, las palabras: Una parábola. Quizá por eso.

Ojeé por encima las páginas. Debían de ser unas 100. Texto apretado. ¿Novela? ¿Cuaderno de bitácora? ¿Crónica de la descomposición de una mente enferma? Había perros y había muchas muertes. Había un personaje central sospechosamente similar a nuestro Wolfe. Había dosificados regueros de sangre y parrafadas de psicología más o menos popular. Había mucho sexo, y –quizá esto fuera lo más importante de todo– una habitación exactamente igual que la que ocupaba el dueño de aquella casa. (FT: 173-74)

Si *Dios es un perro que nos mira* es una novela rápida, lineal, ágil, móvil, *Fuera del tiempo de la vida* es lenta, circular, estancada; si una describe las afueras del régimen, la otra se encarga de su meollo; si en la una el narrador es un *outsider*, un renegado, un disidente, un francotirador, en la otra lo es un funcionario, un pobre diablo, un siervo de la maquinaria estatal, aunque descrea de ella; si en una las víctimas son peleles, en la otra las víctimas son los propios verdugos; si en una se narra un estado de cosas terminal, en la otra («una alegoría sobre la maldad, la corrupción y la decadencia»[421]) se describe su desmoronamiento. Con todo, las atmósferas de una y otra novelas tienen puntos en común:

–Parece evidente un cambio de registro respecto a El índice de Dios [...]

–Hasta cierto punto la atmósfera es similar. Y la buena literatura de verdad la crean las atmósferas. Pero en esta novela he querido hacer una ejercicio de estilo; hay una clara voluntad de tensar cada frase al máximo. [...] En la primera mi obsesión era darle un ritmo galopante a la narración.[422]

*Fuera del tiempo y de la vida* es una novela difícil: si «*El índice de Dios* fue pretendidamente sencilla, de una escritura

---

[421] Entrevista de Mariano García, «La vida es dura para todos, pero terriblemente bella», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/Espectáculos», 15-VII-2000.

[422] *Ibíd.*

"desnuda"», *Fuera del tiempo y de la vida* es «mucho más densa y llena de referencias, complicada», una «parábola atmosférica, una especie de alegoría con diversas tramas y subtramas»[423]. Y casi siempre que un libro necesita más de una lectura se trata de un libro que puede ser leído muchas veces: la primera lectura es ardua; la segunda, gratificante; la tercera, un placer. Como sucede con las obras de otros escritores de la desesperanza (Céline, Onetti, Faulkner, Beckett o el ya mencionado Sábato) la lectura de esta novela es en su totalidad exasperante, debido sobre todo a su omnipresente y sofocante atmósfera claustrofóbica. Para leer esta novela se reclama la participación activa del lector; un lector macho, como dijo –tal vez eligiendo mal el adjetivo– Cortázar; un lector que no se deje llevar, sino que vaya. Y rápidamente ese lector avezado se da cuenta de que los personajes están condenados de antemano, perdiendo así cualquier atisbo de esperanza de una historieta al uso; y también de que –como confiesa el narrador– sólo queda la posibilidad de hacer conjeturas e ir dando forma con ellas a una de las posibles crónicas de la descomposición: «reinvento tramas para una historia tan desprovista de sentido como todas y que quizás se hubiera podido escribir de otra manera».

Inmersa en la misma agobiante atmósfera de pesadilla que la anterior novela, y acentuada en esta ocasión por un espesamiento estilístico premeditado que complementa la áspera dureza de aquélla, esta obra narra el desmoronamiento de un régimen político imaginario, pero tremendamente real, en el que víctimas y verdugos se confunden en un macabro vodevil de la crueldad. Estamos –al igual que ocurre con *Dios es un perro que nos mira*– ante un descenso pormenorizado a los infiernos terrenales. Pero esta vez es el núcleo mismo del infierno lo que se retrata, y no los alrededores. Ningún palo queda por tocar: incesto, prostitución, corrupción, drogas, alcoholismo, orgías macabras, aberraciones sexuales, torturas, descuartizamientos, canibalismo, fanatismos religiosos y conspiraciones que, tras el desmantelamiento del estado de cosas por parte de las hordas del Sur, se transforman en un «sálvese quien pueda» en el que ya no queda nada que vender porque ya todo estaba

---

[423] Entrevista de Susana C. Miralbés, «Hacemos literatura de la resistencia», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/ Espectáculos», 10-III-2001.

hace mucho saldado: «Saldados los cacharros, saldados los conceptos, saldado el bien común, la democracia, la patria, la justicia, el rey, el pan, la paz, la convivencia...»

Pero a pesar de la abundancia de iniquidades se trata de una historia prácticamente despojada de acción. Ya hemos dicho que se trata de un libro lento, espeso, tortuoso. Una tormentosa sensación de estancamiento y desaliento nos sofoca desde la frase que da comienzo a la novela hasta el punto y final que la cierra. Ocurren cosas, pero no parece haber cambios; tienen lugar esta y aquella aberración, pero no se siente avance alguno: la descomposición es tan lenta, viene de tan atrás, que parece estar ahí desde siempre; y cuando finalmente y por completo tiene lugar, apenas se percibe transición alguna: lo que tenía que pasar, lo que estaba pasando, finalmente pasa. Así, los actos, la acción, son sólo perchas en las que colgar la descripción minuciosa de la putrefacción. Onetti dijo en *El pozo*: «los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene». Según Juan Carlos Ara Torralba[424], esto es posible gracias al acertado «troquelado de la narración», que hace que ésta se sostenga a pesar de su «final previsible»:

> El programa narrativo y simbólico [...] está trazado desde el inicio, pero Wolfe sabe demorar, adelantar, retrasar determinados elementos que, si bien no ayudan a suspense alguno (que, repito, no lo puede haber), sí mantienen vivos nudos de interpretación cuya intelección se va captando a medida que se suceden los violentos actos. Ciertamente, la novela atrapa por el lenguaje mismo, por la rotundidad retórica.

Con Onetti también comparte Wolfe la creación de un trozo de geografía imaginaria. El espacio que Wolfe crea no está tan centralizado, no gira todo él en torno a un único punto, sino que se disuelve en varios puntos de igual o nula importancia. Mientras Santa María es un lugar aislado y autónomo, Pústula, Postema y Gangrena son partes integrantes de una red apenas descrita pero presente. Pero existe una diferencia más importante: si Onetti narra la agonía de la metrópolis en todas y cada una de sus novelas, en ésta Wolfe relata la

---

[424] Juan Carlos Ara Torralba, «Biodegradable: el explícitpo encanto de la Serie B». *Trèbede*, abril de 2001, p. 93.

descomposición, la caída del orden o caos establecido que hace posible esa metrópoli.

En cuanto a la técnica narrativa se ve una clara influencia de *Cuando ya no importe*, la última de las novelas del uruguayo. (1) Al igual que el Carr de Onetti, Roberto Dumas, el narrador en primera persona de *Fuera del tiempo y de la vida*, va anotando sus recuerdos y creando dos niveles narrativos: el presente (en el desierto que rodea a Gangrena y desde el cual, castrado y sumido en la más baja de las desidias, Dumas anota su versión de los hechos, a la espera del fin definitivo) y el del recuerdo (que es donde tiene lugar el relato de la caída del régimen). El primero de ellos es estático; el otro consiste en fogonazos de pasado, desfigurados y borrosos saltos en el tiempo con escaso orden cronológico. A este respecto el narrador dice: «la satisfacción de conceptos como orden, concierto, coherencia, concisión, carece ahora de sentido». Y (2) las dos voces hablan desde una ausencia absoluta de toda esperanza (a este respecto dice Dumas: «anotarlo todo, desembarazarme de este insoportable lastre de iniquidades y derrotas para aligerar el tormento del tránsito definitivo»). Los dos narradores parecen empezar sus relatos a partir de estas palabras de Wolfe:

> La realidad es fragmentaria y no hay novelas en la vida.
>
> Nuestra vida es una sucesión de instantáneas que se encuadran en una trama inconexa, carente de argumento real. Hay sólo dos problemas: haber nacido y tener que morir. El tercero tiene que ver con la tarea del escritor: entretener la espera.
>
> No hay camino, no hay origen ni destino, no hay antes ni después, ni porqué, ni explicación.
>
> Tan sólo dos puntos en medio de la nada.
>
> Haber nacido. Tener que morir. (HG: 13)

De Raymond Chandler, tal y como dijimos que ocurría en *Dios es un perro que nos mira*, se ve la huella en la precisión y economía descriptivas, en la credibilidad y brillantez de los diálogos y en un buen número de frases bautizadas «chandlerismos». Valga como ejemplo el siguiente: «el bigotito le temblaba en el labio superior como una mosca atrapada en gelatina. Una telaraña de babas le colgaba de los dos días de barba del mentón»; o este otro: «me desplomé encima de ella como el flanco muerto de una res en el mármol de un matadero»; o este último: «El parche de Gandano se

agitó sobre su ojo como una costra de nata en un cazo de leche hervida.»

A lo largo del libro se respira un aire de novela negra, lo cual no significa que lo sea; se trata más de una atmósfera, de similitudes ambientales, que de una adscripción al género. También, en lo que a la trama se refiere, el libro comparte cierta tensión con la novela negra, pero al contrario de lo que ocurre en ella en *Fuera del tiempo de la vida* no hay ni vencedores ni vencidos, así como tampoco hay un ejemplo ético por parte de ningún personaje. Una vez más, esta vez en lo que se refiere a la influencia de la novela negra, Wolfe parece beber de Onetti, en cuya obra también saltan a la vista los aspectos arriba citados.

La aridez de Gangrena parece sacada de *La peste* de Camus; los vericuetos burocráticos y el absurdo y el misterio de la pirámide del poder, de *El proceso* y *El castillo* de Kafka; del «Informe sobre ciegos» de Sábato, las escenas truculentas y surrealistas como la del *delirium tremens* del narrador; el declarado espesamiento estilístico, del *Tirano Banderas* de Valle-Inclán; y de la prosa de ficción de Sartre, la omnipresente sensación de «puerta cerrada» que se respira a lo largo de todo el libro.

Según Germán Gullón, «el temple emocional de los personajes y del espacio en que se mueven predomina sobre su consistencia física»[425]. Los numerosos personajes de la novela no son del todo *reales*; parecen más bien proyecciones con ligeras variantes del puñado de obsesiones que dominan al autor. Tal y como ocurría con el narrador de *Dios es un perro que nos mira*, muchos de los personajes de esta novela dan la impresión de ser posibles Wolfe o partes de él. Esto, por supuesto, no es nada nuevo: «Madame Bovary soy yo», que decía Flauvert, pero en el caso de Wolfe da la sensación de que existe la intención premeditada de fomentar la sospecha y también de no dejar que se convierta en certeza. Paso a enumerar los casos más claros. Roberto Dumas, el narrador, en su condición de escritor, tal vez sea el caso más flagrante. Hay dos datos determinantes para la sospecha: es rubio, como Wolfe, y ha nacido en el mismo año que éste, 1962, y curiosamente es ésta la única fecha que aparece en toda la novela. El caso de Destuches es algo más

---

[425] Germán Gullón, «El reverso de la realidad», *ABC*, suplemento «ABC Cultural», 28-VI-2001, p. 10.

complicado. Es obvio que el personaje es un trasunto de Céline, escritor admirado por Wolfe, y cabe pensar que se trata del único personaje del que tanto Wolfe como el narrador sienten piedad. Tal vez Wolfe, cuando define a Destuches como un «hombre enloquecido y derrotado» (FT: 124), se imagina a sí mismo en las condiciones de la ficción. En lo que se refiere a El Inglés, «ridículo borracho con ínfulas pseudoaristocráticas» (FT: 195) y caricatura del arquetípico europeo afincado en las colonias, de gran envergadura y entrado en años, llama la atención primeramente su nacionalidad. También es llamativo el hecho de que no sólo hable castellano sin el menor asomo de errores (lo cual no ocurre en el caso de Adbul), sino el que también sea capaz de escribirlo con soltura y hasta con una trasnochada y sarcástica grandilocuencia. Da la impresión de que Wolfe, a la hora de crear este personaje, se ha imaginado a sí mismo a los cincuenta años y convertido en un alcohólico desde hace algunas décadas. También cabe la posibilidad de que el personaje sea un trasunto más o menos fiel de la figura paterna, aunque tal vez esta posibilidad sea remota. Y por último, Sanjuán, máximo mandatario que brilla por su ausencia y al que, como a Dios, nunca nadie ha visto. Es significativo que el lugar donde Wolfe pasó su infancia y adolescencia sea un pueblo llamado precisamente San Juan sito en la provincia de Alicante. Todas estas *coincidencias* distan mucho de ser casuales. Salta a la vista que Wolfe traza una especie de mapa de su pasado, de sus posibles futuros y de sus obsesiones y fantasmas con el denso entramado de personajes que recorren las páginas del libro.

Otros personajes de mayor o menor peso son Arístides Gandano[426], jefe del Servicio, tan carente de escrúpulos que alcanza

---

[426] El aspecto físico de este personaje, tuerto, obeso y con bigote, es prácticamente idéntico al del personaje anónimo que hace las veces de camarero en el relato «Apariciones» de *Quién no necesita algo en que apoyarse*. Este personaje también parece ser un delincuente y tener a su cargo a subalternos. Por otra parte, la atmósfera de todo el relato es la misma que se respira en esta novela. He aquí el fragmento que describe a esta versión primitiva de lo que luego se convertiría en Gandano:

«El barman estaba apoyado en la barra, acodado encima de un periódico abierto, un cigarrillo entre los dedos. Les había estado observando durante varios minutos, registrando sus movimientos en la oscuridad de la calle con un ojo pequeño que parecía danzar con vida propia dentro

lo monstruoso y el cual se deleita en salpicar sus afectadas declamaciones ante sus subalternos con versos prestados; Alejandro Argento, dramaturgo públicamente venerado, sádico y pervertido verdugo en la intimidad de las orgías patrocinadas por las altas esferas del Estado; Bertolino, Cococha, Lalanda, Rubiera, Berigastáin, todos ellos altos funcionarios moralmente depauperados al servicio de la apisonadora del Poder y compañeros de Roberto Dumas, el narrador; Linda Jackie, Mona Lisa y Adela, mujeres degradadas y en las que a pesar de todo reside la única posibilidad de redención; el ya mencionado Abdul, esperpéntico guiñol que merodea por Gangrena; Angelo Tommasi, engendro coprotagonista del *delirium tremens* de Dumas, escena delirante y desquiciada; y Roger Wolfe, el misterioso autor y posible protagonista de un libro titulado *Dios es un perro que nos mira*. La fatalidad es genérica: todos los personajes tienen un destino común, salvo Roberto Dumas, el narrador, que vive los acontecimientos como mero observador o como protagonista involuntario, que conserva aún algún jirón de humanidad y que finalmente, ante la muerte de todos sus colegas, queda como cronista de la hecatombe, «encargado» de desandar el pasado, de rastrear las palabras dichas y las atrocidades cometidas que den algún sentido al relato («barro las profundidades del pasado como un foco que escrutara el lecho del océano; simas sin fondo donde indescriptibles monstruos marinos campan al amparo de un impenetrable manto de tinieblas»). Porque si el desenlace preestablecido es la condena, es lógico que no interese hacia dónde se encaminan los personajes, sino las inmundicias que les definan, ya que es en los hechos pasados donde reside el único resquicio de posible intriga.

---

del cuenco deforme de su cara. El otro lado de su rostro era una enorme cicatriz de caramelo endurecido alrededor de un hueco vacío, donde los párpados se unían como un insecto encogido. Tenía un bigote negro, fino, trazado con toda la crueldad de la que la vida había sido capaz encima de una boca torcida y desdentada. Era gordo, con una cara gorda que se hinchaba y deshinchaba por momentos, abultada y desigual como una enorme patata arrugada. La mano que sujetaba el cigarrillo era un bulto de piel tensa y reluciente, como si alguien le hubiera insuflado un líquido malsano que amenazara con hacerla estallar.» (QN: 23)

Otro aspecto importante ya apuntado es la creación de una geografía y de un estado ficticios, tal y como han hecho numerosos novelistas a lo largo del siglo XX. El país es una península que comunica con el continente por el sur. La capital se llama Pústula, situada en el sudoeste, a orillas del mar. En el centro del país se encuentra Postema; al norte, Malavada (escenario de *Dios es un perro que nos mira*); en la costa oeste, Vistarrota; en la costa este, Algándara, tal vez ciudad natal del narrador y de algunos otros personajes compañeros suyos de universidad; al sur de Pústula y alejada de la costa, está Carcinema; y al sudeste, junto a la frontera, Gangrena. En el interior, al sur de Postema, se hallan las Montañas, de las que nace el río Pilenos, el cual baja en dirección sudoeste atravesando la Llanura hasta desembocar en Pústula. Desde Carcinema hasta más allá de Gangrena se extiende el Desierto. En lo que a Pústula se refiere son tantos y tan detallados los datos contenidos en la novela que es posible esbozar un posible mapa de la ciudad sin alejarnos mucho de la realidad. Además, como toda nación, ésta cuenta con un máximo mandatario (Sanjuán), con moneda propia (el postolito), con ejército y policía (Cuerpos y Fuerzas de Supervisión del Estado), con alto funcionariado (El Servicio), con centros de formación de funcionarios (Sección de Juventud), con organismos de manipulación mediática (Censura), con banca (Banco de Pústula), con facciones rebeldes (Los Hijos del Fundamento) y con un grupo terrorista (Comité de Liberación Animal).

En cuanto a los nombres propios dados a ciudades, personajes y demás elementos, la intención de Wolfe es casi siempre la de caricaturizar tanto a unas como a otros. Como casos más claros cabe citar las ciudades Carcinema (corrupción de «carcinoma», que significa 'cáncer del tejido epitelial'), Gangrena, Malavada, Vistarrota, Postema y Pústula. Postolito, el nombre de la moneda, significa 'concreción o cálculo prepucial'. Obvio también es el apellido del narrador: Dumas, que como escritor es lo más distante que se pueda imaginar del autor de *Los tres mosqueteros*. El caso de Mona Lisa no necesita comentarios; el apellido del dramaturgo Argento brilla por sí mismo; el de Lagana, otro tanto de lo mismo; y el de Lalanda ('lalación' significa «hablar balbuciente de los niños, consistente en especial en pronunciar la "r" como "l"» y por extensión «anomalía que consiste en hablar de manera semejante, en

los adultos») quizás tenga algo que ver con su condición de «desdentado». El nombre de Arístides Gandano, con ese prefijo griego *aristos-* adulterado, parece querer ratificar su condición de jefe y de «sarasa con pruritos de finura»; mientras que, por el contrario, su apellido (Gandano, probablemente procedente del arcaísmo 'gandir', que significa «comer»; y del que se deriva 'gandido', que según María Moliner en Hispanoamérica significa «comilón» y en Zamora «cansado») lo emparienta con su cualidad de «mole» o «sobrealimentado», con sus «ciento veinte fofos kilos». La unión entre un nombre tan elevado y un apellido tan bajo refleja a la perfección esa «esencial vulgaridad que su permanente espectáculo de impostada sofisticación hacía más patente todavía». También menos evidente resulta el propósito humorístico en nombres como Algándara ('gándara' significa «tierra baja, inculta y llena de maleza»), Rentero («que paga algún tributo»), Rubiera (que en Venezuela significa «calaverada o travesura» y en Puerto Rico «diversión»), Cococha (del vasco *kokotxa*, «cada una de las protuberancias carnosas que existen en la parte baja de la merluza y el bacalao») y el nombre de la moneda nacional, postolito («concreción o cálculo prepucial»). Y para terminar con este recuento onomástico, señalar que el único apellido corriente, Sanz (¿San?), curiosamente pertenece a uno de los pocos personajes –puede que el único– que se salva de la parodia:

> Hombre taciturno, severamente piadoso, instruido a su manera, poco amigo de los efluvios verbales de un Gandano, Sanz era un filósofo de a pie, con años de calle en los talones, que no encontraba atractivo alguno en las insidiosas sutilidades de la crueldad emocional. Sanz era lo que se suele llamar un buen tipo. (FT: 163)

Y después de esta excursión por las profundidades del nomenclátor de la obra, pasemos a hablar de su estilo. Las novelas de Wolfe, como dijimos al hablar de *Dios es un perro que nos mira*, son parábolas, alegorías. En ellas se respira un aire de fábula truculenta, como si todo tuviera lugar en un ámbito fantasmagórico y desquiciado («Un sueño. Jirones de una pesadilla. Balbuceos de máscaras vacías. Naturalezas muertas. Nada.»); y ello sin rozar la literatura fantástica, valiéndose únicamente de convenciones realistas, de diálogos absolutamente verosímiles, de seres aplastados.

Como hizo Valle en sus esperpentos, Wolfe aplica a lo real una lente telescópica distorsionadora; se trata de seleccionar y dar forma (o deformar) una parcela de la realidad para arrojar luz sobre su totalidad. Al servicio de este fin están el minucioso bordado, el puntillismo estilístico, el barroquismo (bien entendido), la sonoridad de las frases, su verbalismo agobiador, el merodeo en el detalle, la vivisección verbal con que estas páginas están escritas; dando forma todos estos elementos a una visión de lupa que dibuja con precisión el detalle y escamotea la visión del conjunto, el cual sólo se esboza. La energía de un estilo así sitia el tema central, lo rodea, lo alude y elude, perfilándolo, sin llegar a mencionarlo, de manera que las elusiones son tan significativas como lo que sí se dice. Son los hechos más nimios los que se describen más minuciosamente; darle una calada a un cigarrillo o llevarse un vaso a la boca son gestos rutinarios que no importan en sí, sino por su capacidad de hablarnos de todo lo que está ocurriendo dentro y fuera de los personajes que los realizan. Al describir cómo un personaje dialoga sobre algo carente por completo de importancia (tanto en la trama de la novela como de por sí) o cómo hace algo tan trivial como encender un nuevo pitillo, el autor consigue comunicar el estado anímico de ese personaje[427]. Mediante cuatro pinceladas verbales Wolfe es capaz de hacernos ver todo un barrio y la angustia que apelmaza y revuelve las entrañas de todos sus habitantes. De ahí que deseche recurrir al monólogo interior o a mencionar el pensamiento de ningún personaje en ningún caso, salvo los del narrador, y que a pesar de todo sea tan patente en la novela la sensación de interioridad, de intimidad.

Los siguientes ejemplos de descripciones físicas, además de mostrar la maestría estilística de Wolfe, y su humor afilado, manifiestan cómo con el retrato de la corteza es posible retratar

---

[427] «Todo escritor que se precie es consciente, por ejemplo, de que las prolijas descripciones físicas de un personaje son inútiles; mucho antes de que el lector termine de leerlas, ya se habrá formado su personal idea del aspecto de ese personaje; y esa idea, que a menudo no coincide con la descripción hecha por el autor o que incluso puede chocar con ella, ya no cambiará. (De ahí que las más eficaces herramientas de caracterización de un personaje sean el diálogo y la propia acción narrativa.)» (OG: 46)

también la savia. De Alejandro Argento, «el dramaturgo», «el de los bastones de empuñadura nacarada», se nos dice:

Tenía cara de poeta romántico sometido a dieta estricta de caroteno y baños de luz ultravioleta. Su barbita rala, un pastiche elegantemente cuidado, se adhería a la piel de su rostro como un apósito de vodevil. Largos años de impecable entrenamiento masturbatorio parecían haber tallado sus falanges, esbeltos husos marfileños que asían el nácar o la plata de sus famosos puños de bastón con la misma desdejada melancolía con que seguramente se aplicaba a secretas felaciones en los cuartos traseros de su mansión en las colinas, durante sus legendarias sesiones de vino y mariposas. (FT: 78)

De Humberto Rubiera:

Un tipo de ojos desorbitados y desaliño extrañamente orgánico, de poderosos músculos que se repartían desigualmente por su cuerpo, como si sus diversas partes lucharan entre sí por el dominio de una fuerza bruta que no tuviera nada que ver con él y que era patéticamente incapaz de armonizar. Era de una suciedad salvaje y primitiva; un desaseo atávico que transcendía la ofensa y te hacía pensar en fogatas nocturnas y aquelarres a la luz de la luna. Un ser oscuro, brutal e inocente a la vez, de disposición autista. Tenía cierta aureola de desequilibrado. Y creo recordar que un esplendoroso pasado deportivo. Plusmarquista nacional de algo. (FT: 20-21)

y de Angelo Tommasi:

«una cabeza pequeña y arrugada, del tamaño de un melón pequeño»;

«La cabeza coronaba el cuerpo minúsculo y rechoncho de un enano, embutido en un traje que a pesar del tamaño de su inquilino se las había arreglado para quedarle pequeño. Una corbata cuyo flamante colorido saltaba pegando gritos de la tela que le asfixiaba el cuello»;

«manitas de muñeca articulada» (FT: 98);

«Tenía una cara redonda, anfractuosa como una enorme nuez garrapiñada, retorcida sobre sí misma en una serie de sinuosas circunvoluciones de carne que formaban espesas capas y sustratos por la circunferencia de su rostro. Aquella cara parecía provista de movimiento propio: ondulaba impelida por una respiración entrecortada, anegada en el reflejo cambiante de la luna, como una masa de gelatina semiendurecida

alrededor de dos ojos que eran pequeños botones de porcelana negra bajo el voladizo deforme de la frente. La boca era diminuta, de labios picudos, gallinescos, de los que cabría esperar más que algún cloqueo agudo y aflautado.

»Y sin embargo era la voz lo que subrayaba el sobresalto físico de su primera visión; un rugido cavernoso que sugería la presencia oculta de un ventrílocuo con un macabro sentido del humor.» (FT: 98-99)

Igual que Céline y Onetti, dos de sus más directos maestros, Wolfe consigue tanto en ésta como en su anterior novela el más escabroso y escurridizo tipo de obra artística: la que brota sobre el estiércol de lo indeseable, de lo repudiable, de lo repugnante. Es un tipo de literatura arriesgadísimo, ya que si no alcanza de lleno la categoría de gran obra se queda por ley en la mera abyección.

Para cerrar este apartado valgan como remate las siguientes palabras, siempre tan poco autocomplacientes, del propio Wolfe:

Ni yo mismo sé lo que acabé haciendo, o intentando hacer, en Fuera del tiempo y de la vida. Es un homenaje a los muchos afluentes contradictorios que configuran el cauce principal de mis esfuerzos creativos. Onetti. Chandler. La novela negra. Unas gotas de Faulkner. Todo el peso ciego de la filosofía mal leída de la que quise empaparme en mi adolescencia. Sartre anda por ahí, y Camus, y Kafka, y luego Sábato, cómo no. Es una puta pesadilla. Un pugilato con fantasmas. Un informe, efectivamente, como decías tú, y no sé si de humanos o de monstruos y lecturas mal digeridas. Un escupitajo de flemas atascadas durante años en mi sistema. Una suelta de lastre, en definitiva. Por otra parte, es también un enésimo intento fallido, como todo. Ya lo dice Bukowski: la desesperación de no hacer más que arañar la superficie. Y, sin embargo, eso es precisamente lo que nos impulsa a seguir adelante.[428]

### III.3.3. Trilogía en curso

Las siguientes dos citas son todo lo que aquí puede decirse de una obra que está por escribir:

La trilogía se va a llamar «El índice de Dios». Constará de Dios es un perro, de Fuera del tiempo, y luego del tercer volumen, que cada vez se

---

[428] *Id.*, Carta inédita, 23-II-2001.

va perfilando más en mi cabeza (empecé a darle vueltas con una idea inicial a principios del año pasado), y que creo que podré escribir sin demasiados problemas. Lo que no sé es cuándo.[429]

Sí, yo también me acordaba el otro día de aquel paseo nuestro durante el cual te conté esa idea que había tenido para una hipotética tercera parte de «El índice de Dios». Se me había ocurrido poco antes; la estaba empezando a rumiar. Ahora ha variado ligeramente. La rumia es un proceso clave. Las «ficciones puras», en mi experiencia –llámense si se quiere «novelas»– hay que dejarlas ir gestándose a fuego lento en la cabeza durante a veces mucho tiempo. Van creciendo como un embarazo. Luego te sientas y lo intentas poner todo en pantalla o papel, y ahí hay un nuevo proceso de reembarazo, a medida que escribes. Por eso duele tanto, y hace sufrir tanto, la escritura de novelas. Porque estás creando todo un mundo que al principio es paralelo al mundo real en que vives, pero luego va invadiendo y usurpando esa realidad y absorbe cada pensamiento que tienes, y creciendo y extendiéndose hasta que no deja un milímetro libre, y finalmente te impide seguir adelante con tu vida, porque te reclama y te quiere todo para él. Pero, claro, tienes –a menos que seas millonario y vivas solo– que seguir adelante con «tu vida»; con las cien mil interrupciones alimenticias que son nuestra búsqueda del pan de cada día, y todas las movidas que ese espantoso proceso lleva consigo, y entonces sobreviene la esquizofrenia ya declarada, y todo es un mesarse los cabellos y cagarse en Dios. Cuando yo escribí Fuera del tiempo la cosa llegó a alcanzar límites de delirio. Por eso tuve que abandonar tantas veces, y luego volver a la carga. Esa novela me exigía todo; no me dejaba en paz ni un maldito segundo. Y no podía ser. Los berrinches eran diarios. Yo hasta creo que mis oscilaciones graves de estado de ánimo empezaron ahí, en la lucha con ese puto intento imposible. Que salió luego abortado, claro. Algún destello hay en él, no digo que no. ¡Pero si vieras la perfecta imagen mental de ese libro que hay en mi cabeza, lo que yo quería conseguir! Luego, claro, no se hace más que arañar la superficie.[430]

---

[429] Roger Wolfe, Carta inédita, 18-V-2002.

[430] *Id.* Carta inédita, 21-V-2002.

## III.4. «ENSAYO-FICCIÓN»

> Entre los muchos parámetros aplicables al juicio de una obra, supongo que finalmente el más válido sería la fuerza. (HG: 59)

Tal y como hemos visto que ocurría con los demás géneros, Wolfe también encara éste con un planteamiento muy alejado del modo en que lo hacen los escritores españoles coetáneos. Aunque lo que Wolfe bautiza «ensayo-ficción» tenga muchos elementos estructurales en común con los numerosos dietarios publicados en España durante los últimos quince años, los libros *Todos los monos del mundo*, *Hay una guerra* y *Oigo girar los motores de la muerte* se distinguen de ellos fundamentalmente por su tono, a todas luces dispar. Nos ocuparemos detenidamente de detectar estas diferencias y similitudes más adelante. Baste ahora con apuntar varias ideas: si el tono que Wolfe da a sus libros de «ensayo-ficción» es ante todo *ofensivo*, el que aquellos dan a sus dietarios es notablemente inofensivo, incluso cuando pretenden descalificar; si las confidencias y confesiones de Wolfe recuerdan a un grito, las de aquellos parecen susurros dichos al oído; si en Wolfe estos textos –al igual que todos los demás– parten de la realidad e intentan capturarla (aunque se cubran de la inevitable pátina ficcional que conlleva cualquier acto de escritura), por el contrario los textos de aquellos casi siempre parten de la ficción misma e intentan maquillarla de realidad; en resumen, si el «dietarismo» de Wolfe –a pesar de saberse, insistimos, en última instancia, *ficticio*– transmite credibilidad y autenticidad, el de aquellos suena a pantomima.

Wolfe escribe estos volúmenes desde la negación de toda estructura, de toda armonía, de todo orden o coherencia interna[431]. Esos elementos sólo añadirían artificiosidad a los textos y les

---

[431] «A estas alturas de la historia un pensador sistemático no puede ser considerado otra cosa que un lunático. Tal vez el único papel al que aún pueda aspirar hoy en día el "filósofo" sea el de un escéptico observador que toma notas.» (OG: 55)

restarían credibilidad y vitalidad. Wolfe desecha toda planificación: sus piezas no edifican premeditadamente nada, son piedras sueltas –«pedradas en la sien», diría Ramón Irigoyen– lanzadas a diestro y siniestro y que van quedando dispersas, separadas sin orden y concierto; y es precisamente esta carencia absoluta de planificación lo que hace que esas piedras, una vez caídas, terminen dibujando en el suelo un cuadro exacto de las obsesiones reales del autor. Por eso estos libros comunican una sensación tan real de vida, de autenticidad. De hecho gran parte de sus páginas están escritas *in situ*[432]: en ellos Wolfe ejerce de *reportero* de la guerra diaria, la guerra cotidiana con uno mismo y con el mundo.

Sus fragmentos o prosas de algún modo rompen con las limitaciones que el género dietarista impone y son ante todo híbridos –más híbridos de lo que un dietario es ya de por sí–, del mismo modo que sus poemas oscilan entre lo poético y lo narrativo, sus cuentos entre la ficción y la crónica, y sus novelas entre la ficción y la parábola. Estos volúmenes contienen un poco de muchas cosas: mínimos fragmentos narrativos, cuentos propiamente dichos, aforismos breves, reflexiones largas, pequeños ensayos, conferencias, artículos de opinión, reseñas, poemas en prosa, esbozos de poemas, traducciones de poemas y canciones, comentarios de lecturas, diálogos, declaraciones de intenciones, prosas autobiográficas, listados, citas, invectivas. Se trata de incluirlo todo, de hacer que el conjunto represente en su complejidad y diversidad el movimiento de la vida misma:

> [...] el canto y el silencio, el grito y el espasmo, la vida, Dios mío, la vida, hay que meterlo todo, lo bueno y lo malo, el llanto y el suplicio, la carcajada y la cagada y el vómito y el orgasmo, pajas mentales, masturbación emocional, la escoria y los detritos, los raros instantes de beatitud mental, la prisa y la pausa, grano y paja, tinta fresca y borrones, el asco, la desidia, el movimiento, sobre todo el movimiento, cómo atraparlo, cómo asirlo, todo este maldito flujo de mierda viva que se va, todo este sublime desaguisado, toda esta guerra, toda esta paz, toda esta jodida

---

[432] *Id.*, Carta inédita, 13-XII-2001: «[...] muchísimos fragmentos tanto de *Monos* como de *Guerra*, y de *Oigo girar los motores de la muerte*, se escribieron a mano y en los lugares más insospechados (de hecho, si me pongo a pensar, son más las partes de esos libros que fueron escritas a mano que las que fueron escritas a ordenador).»

belleza, todo este odio, toda esta verborrea vacía en medio del mutismo intergaláctico. (HG: 56)

No se trata de un cajón de sastre en el cual se guarda todo aquello que no sirve para confeccionar trajes propiamente dichos, sino de un traje que se quiere precisamente remedo de esto y de lo otro, como el del bufón. Una mezcla así es lo que más justicia hace a la visión de mundo de este autor y lo que mejor refleja su modo de entender la creación. Las mejores partes de estos libros son una lograda melaza de géneros que consigue convertirlos todos prácticamente en una y la misma cosa.

Si no sabes hacer poesía, ni prosa narrativa, ni ensayo, ni teoría de la literatura. ni mucho menos teatro, sino que más bien tan sólo eres capaz de representar una especie de comedia permanente, y no te falta la honestidad llamémosle moral para reconocerlo, entonces lo que puedes intentar es mezclarlo todo, y a lo mejor tienes algo. Una basura abigarrada (Nietzsche le encantaba esa palabra; en inglés, motley, que en su acepción original de sustantivo, utilizado ya por Shakespeare, curiosamente hacía referencia al traje de colores que vestían los bufones). Una tumultuosa y policroma basura cuya patética diversidad, si al menos tiene un poco de fuerza, o si a fuerza de ser lo suficientemente obsesiva, demoníacamente obsesiva, se reviste de una mínima musculatura, puede ofrecer de cuando en cuando un leve hilillo de luz. (TM: 107)

Estos libros son una actividad paralela –pero no de menor importancia– y simultánea al resto de la escritura (poemarios, relatos, novelas); de ahí que uno de los títulos provisionales de *Todos los monos del mundo* fuera «Notas a pie de obra». En ellos hay entradas escritas a la par que algún poema[433], siendo éstos la glosa de aquellos o viceversa; hay prosas narrativas publicadas igualmente en sus libros de relatos; y hay también reflexiones sobre algún aspecto muy concreto de la escritura surgidas al hilo de la redacción misma de esos poemas, relatos o novelas. Muchos de los fragmentos, sobre

[433] Compárese, por ejemplo, la entrada de *Hay una guerra* titulada «La nefasta tentación» (p. 25) con el poema de *Mensajes en botellas rotas* titulado «Una bandera blanca no tiene por qué ser necesariamente una toalla».

todo los más reflexivos, parecen cartas[434] dirigidas a todos y a sí mismo donde la figura del escritor va quedando perfilada y definida *en la acción misma*, en su actividad como tal.

Aunque la inclusión de las colaboraciones periodísticas (practicada sólo en las dos primeras entregas) reste fuerza al conjunto, se entiende que el autor decidiera integrarlas en él con el fin de abigarrarlo aún más si cabe. Además, los escritos periodísticos del autor están impregnados –tanto como cualquier otro de sus escritos– del estilo wolfiano, de la inconfundible *marca de la casa*. Otro tanto ocurre con las traducciones incluidas, casi siempre versiones más o menos libres de poemas o canciones de autores y músicos de la predilección de Wolfe.

La creación del término «ensayo-ficción» (que juega visiblemente con el de «ciencia-ficción») para dirigirse a sus libros se debe básicamente a una razón: la intención de diferenciarse respecto a la idea de dietario al uso cultivado por la mayoría de los poetas de *la experiencia*; es decir, la abierta intención de dejar bien claro que sus libros no son *eso*. La elección del término tal vez no sea la que mejor se adecua a aquello que designa –sobre todo al aplicarlo a la última entrega, *Oigo girar los motores de la muerte*– pero con todo es un marbete que viene a definir con cierta exactitud las bases desde las cuales el autor escribe esas páginas, a la vez que expresa su carácter híbrido y señala su elemento paródico. Estos libros son un ensayo por lo que tienen de teórico (pero nunca desde el planteamiento *serio* y planificado) y reflexivo; y son ficciones por su importante elemento narrativo y porque el pensamiento mismo, si escrito, ya tiene algo de representación.

La actividad reflexiva de Wolfe en estos libros casi siempre es, paradójicamente, *instintiva*, es decir, un acto reflejo, y por eso mismo se nos muestra viva, *en movimiento*. Wolfe analiza aquello que le hiere, de ahí que la mayoría de las veces resulte ser un pensador *por explosiones*. El Wolfe ensayístico y aforístico piensa contra todo y contra todos, incluso contra sí mismo, de modo que no es defecto sino virtud el que se contradiga de un libro a otro, incluso de una

---

[434] Roger Wolfe, Carta inédita, 7-XII-2001: «Puede que el ensayo sea lo que más se parezca a la literatura químicamente pura. Al menos el ensayo entendido como lo entiendo yo. El ensayo casi como ejercicio de ampliación de lo epistolar.»

página a otra del mismo libro[435]. Esa contradicción metódica –«todo sentido surge de la contradicción» (HG: 139)– es lo que confiere cohesión y credibilidad a lo disperso y fragmentario: «la fidelidad absoluta con uno mismo es la única manera de mantener la coherencia» (HG: 119).

Si en los poemas y en la prosa de ficción se observa una mayor alternancia entre las diferentes voces de Wolfe, en estos libros la voz es siempre –hay algunas excepciones– *negativa*. Para Wolfe pensar es en su esencia destruir, nunca edificar, ya que la sinceridad absoluta resulta siempre cualquier cosa menos edificante. El pensamiento es una actividad beligerante contra todo lo que no sea «verdad»:

> Todo escritor tiene dos discursos (como mínimo): el de guerra y el de paz. En tiempos de «paz» la contemporización no sólo no es mala, sino que incluso puede ser una virtud. Ahora bien: en tiempos de «guerra», la más mínima concesión es un pasaporte al cataclismo. En situaciones límite, en el borde mismo del abismo –o lo que es igual: cuando uno se enfrenta, desnudo y solo, a la página en blanco o la pantalla–, no valen, como dice Onetti, «cuentos chinos». En esos momentos, el bagaje real se reduce a lo que en inglés llamamos los barest essentials, lo mínimo imprescindible, el esqueleto más íntimo, más verdadero e indispensable: los sobrios y sólidos puntales de una máquina de guerra destinada a machacar lo que se le ponga por delante en su imparable marcha hacia el único compromiso posible: la verdad tal como la concebimos. (HG: 26)

Esta negatividad y este propósito de no silenciar ningún contenido convierten cada una de las líneas de estos libros en atentados contra lo políticamente correcto (ese nuevo modo de censura, no procedente de una instancia superior sino de nosotros mismos, que nos mantiene bajo una vigilancia recíproca e inconsciente) y hacen que cada una de sus tomas de postura respecto a la realidad social pueda ser calificada –a la vez que descalificada– de «machista», «racista», «inmoral», «pervertida», «reaccionaria» o

---

435 «Pocos pensamientos surgen en mi mente sin que inmediatamente surjan sus contrarios. Esto, en el terreno político, puede resultar peligroso. En el terreno estrictamente intelectual, sin embargo, y pese a la perplejidad que puede provocar entre gentes cortas de mollera, es muy saludable.» (OG: 37)

«terrorista». Pero hacer eso sería engañarnos a nosotros mismos y no hacer justicia a lo que Wolfe dice en realidad. Las opiniones de Wolfe van más mucho más allá en su extremismo, lo que prácticamente las lleva a estar *más acá*: Wolfe no es machista o racista sino misántropo; no es inmoral o pervertido sino hipermoral y amoral a un mismo tiempo; no es reaccionario o terrorista sino un librepensador con tintes anarquizantes que no se arredra a la hora de denunciarlo todo, incluidas la coreada democracia y la legitimidad de la violencia estatal.

Es, pues, de suponer, que la imagen resultante de estas arremetidas contra todo y contra todos sea parcial, aunque no falsa. El Roger Wolfe de estos libros es un *alter ego* de sí mismo, una suerte de heterónimo con su mismo nombre, valga la flagrante contradicción. La persona así retratada es en cierto modo un personaje literario[436] (quizás en *Oigo girar los motores de la muerte* menos), pero –y esto es primordial para entender el intríngulis y el valor de estos libros– sigue siendo *cierto*. O en otras palabras: ese personaje sí es Wolfe, aunque Wolfe no sólo sea eso[437]. El propio Wolfe deja esto bastante claro cuando afirma:

---

[436] La siguiente cita, una de las tres que abren la primera parte de *Todos los monos del mundo*, tomada del libro de Bernard-Henri Lévy *Los últimos días de Charles Baudelaire*, es una exacta declaración de intenciones por parte de Wolfe: «Eso es: en el febril estado en que se halla, y que nadie a su alrededor sospecha, imagina un libro más rabioso, más vengador, imagina un libro de guerra, el primero de su género, que en vez de dejar caer la máscara por el placer de hacerlo y encontrar, debajo, la supuesta pureza de un supuesto rostro, elegirá una máscara; perfeccionará pacientemente, artísticamente sus rasgos y muecas; y las opondrá entonces, sin piedad y sin escrúpulos, a la innumerable serie de las que le aplican los canallas, la menos temible de las cuales no es, precisamente, la del rostro de pureza.»

[437] «*La media aritmética*.– Es conveniente tener en cuenta que ciertas cosas se escriben en días malos, cuando uno se siente furioso y cabreado; otras cosas se escriben en días buenos, cuando uno les sonríe hasta a las viejitas en la cola del autobús. Ni una ni otra cosa es del todo cierta, ni es del todo *uno*. Uno es muchas cosas a la vez. Hay que sumarlas y sacar la media aritmética. *Saber sacar* la media aritmética. Ésa es la labor del buen lector.» (OG: 120-21)

Yo invierto el patrón creativo habitual: en lugar de ponerme la máscara cuando escribo, me la quito. En lugar de representar un papel en mis obras para luego volver a la realidad en mi vida cotidiana, lo que hago es ejercer de mí mismo en la vida, y ser yo mismo en lo que escribo. (HG: 130)

Estos libros son un intento de hacer literatura desde la arbitrariedad absoluta: «Escribiré lo que me dé la gana, cuando me dé la maldita gana, y como me dé la maldita gana», dice la cita de William Carlos Williams que abre la primera parte de *Todos los monos del mundo*. Esto es lo más aproximado que se puede estar de la *autoría total*; lo más cercano a un discurso realmente liberado.

## El género en las letras españolas. Diferencias y similitudes

Apoyándonos de lleno en lo escrito por Jordi Gracia en el capítulo V, «Consuelos privados: dietarios e ideas», de *Hijos de la razón*, y en ocasiones discutiéndolo, vamos a hacer un esbozo de descripción del género y de su situación en las letras españolas recientes; y al mismo tiempo, atendiendo a esa descripción, señalaremos los rasgos compartidos y no compartidos con ella en los libros de «ensayo-ficción» de Wolfe.

En palabras de Gracia, «este género autobiográfico tiene crédito y respetabilidad culta en otras literaturas europeas y apenas los ha tenido en España»[438] debido a «nuestra idea, a veces un poco esquemática, de la literatura de calidad» (p. 133). Con todo, a pesar de la resistencia y de las reticencias, poco a poco «España tendió a tolerar [...] esa especie de excrecencia incómoda que es el escritor con mundo propio e individual, incluso individualista» (p. 135) y hoy «la elección de un género como el diario o el dietario no significa ya, en nuestras letras, impotencia creadora [...] Es una elección de poética literaria que en el fondo suele ir ligada a una forma muy amplia de compresión profesional.» (p. 146) En Wolfe esa «forma muy amplia de compresión profesional» es lo que podemos llamar *escritura total*. Si hubiera que responder a la pregunta «¿Se han

[438] Jordi Gracia, *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 133.

diluido las fronteras entre la obra mayor y la obra menor?» (p. 145) atendiendo a la obra de Wolfe, la respuesta sería un rotundo sí.

> El sustrato necesario del dietario es la conciencia de artificio y la virtualidad de la ficción del yo porque concibe ese ejercicio como segmento de su actividad literaria propia. Rentabiliza materiales que van desde la larga y matizada meditación hasta la apuesta inmediata y poco escrupulosa; es el lugar de afirmaciones de calibre grueso sin demostración articulada, tiene algo de desahogo que nunca será falso sino meramente explosivo; su virtud es la eficacia expresiva y su desgracia mostrar el prejuicio abierto o la parcialidad injusta. De esas combinaciones nace la recreación ficticia del escritor y personaje, que es la misma en que incurre el epistolario al ordenar y seleccionar su información privada (lo que dice a su corresponsal y lo que no, el tono que adopta, el enfoque del episodio, la incursión en la trivialidad o el chiste fácil, la camaradería de estilo o la complicidad como mecanismo de fondo, sin explicaciones innecesarias. [...] Lo cual no banaliza la escritura del dietario sino que obliga a comprenderla desde las únicas claves que de verdad le pertenecen, y que no son las de la terapia de urgencia (aunque pueda comprometerse también esa dimensión higiénica del ejercicio literario, pero no de manera diferente a la que propicia la poesía o la narrativa). (pp. 135-36)

No es la primera vez que los escritores en lengua española *se atreven* a hacer algo así. Autores españoles como «Clarín, Unamuno, Azorín, Baroja, Pla, Ruano» (p. 145) o sudamericanos como Ernesto Sábato, Carlos Fuentes y Julio Ramón Ribeyro ya cultivaron este modo de escritura. Lo que sí resulta novedoso es la «nueva respetabilidad para el género basada en la atención no sólo a la obra cerrada y definitiva [...] El interés alcanza ahora también a lo accesorio y secundario, se valora la construcción en marcha del mundo del escritor porque de ahí puede obtener el lector satisfacciones cercanas a la obra de ficción, la novela, el poemario o el ensayo.» (p. 145)

Por medio del dietario el escritor se fabrica «un mundo propio, tocado a veces de tanta ficción como de exactitud y de veracidad, de testimonio y de confesión» (p. 134). Ya hemos dicho que este elemento existe en el «ensayo-ficción» de Wolfe, aunque de un modo algo distinto. Según Gracia «dar relevancia alta al nivel de autoficción del yo no sirve de mucho como criterio clasificatorio

porque es una ley íntima del género. Los que han querido anular la distancia entre ambos y se pretenden muy ciertos y veraces testimonios, muy sinceros y desnudos transmisores de sus opiniones no disfrazadas, dan en verdaderos equívocos, como se desprende desde el mismo título de José Luis García Martín, *Dicho y hecho*, y afecta al conjunto de materiales reunidos por Roger Wolfe en *Todos los monos del mundo*. El tono retador es en parte resultado de esa convicción.» (p. 139) Pero una cosa es que sean ciertas las opiniones y otra que el personaje *coincida* con su autor. Además, si el dietarista, en el fondo, por mucho que se disfrace, no da sus verdaderas opiniones, entonces la tarea no pasa de ser un juego. El elemento ficticio es a todas luces innegable, pero si un novelista como Flaubert dijo aquello de «Madame Bovary soy yo», el autor de un dietario, a pesar de todo, ha de poder decir, con mucha más razón: «Éste soy yo».

Wolfe intenta una vez más dar de sí las costuras de la convención literaria –pero manteniéndose dentro de ella–, al igual que en los demás géneros: literatura, sí, pero su particular concepción de lo que es literatura; y disfraz, sí, pero en vez de maquillarse de sabio, se viste –y digo se viste, y no se disfraza– de su yo más polémico.

La diferencia entre el «ensayo-ficción» wolfiano y el dietario español al uso, vendría a ser, a la postre, la misma que hay entre la poesía *neorrealista* y la poesía *de la experiencia*: si uno habla, el otro se oye hablar a sí mismo.

«Un grueso sector de la poesía coetánea –continúa Gracia– parece muy próxima a los supuestos del dietarista [...] La poética reciente tiene mucho de consignación y asiento en el libro de la contabilidad sentimental y moral, tiene mucho de página de diario.» (p. 139) Hasta aquí no tenemos nada que objetar. En cambio, lo que viene a continuación parece difícilmente aplicable a los poemas de Wolfe –y otro tanto de lo mismo si pensamos en el género que aquí nos ocupa–: «El rechazo del testimonialismo directo y la ingenuidad literaria instan en el fondo a percibir la manipulación artificiosa y de oficio en poemas con aspecto de confesión transparente» (p. 140). Es complicado aceptar esto a la vez que es peliagudo discutirlo. La «manipulación artificiosa» y el «oficio» en los poemas de Wolfe son obvios e indiscutibles, pero en ellos ni se rechaza el «testimonialismo directo» ni se desecha «la ingenuidad», y la «confesión transparente»

es literaria, sí, pero a toda costa pretende ser cierta, certera, veraz, auténtica; no *sincera* –aunque también pueda serlo–, sino verdadera.

Gracia asigna este mismo afán de distanciamiento poético al dietario: «huir muy expresamente de esa misma asociación subrayando con insistencia la naturaleza ficticia, construida y elaborada del personaje cuyo retrato último nunca llegaremos a conocer. La selección, el silencio, la parcialidad o el pudor son herramientas de trabajo, no defectos del dietarista.» (p. 140) Una vez más, si nos referimos a Wolfe, esto es y no es así: Wolfe es consciente del componente ficticio –tal y como demuestra el marbete mismo que da nombre a sus dietarios: «ensayo-ficción»–, pero su personaje *no*; y aunque tampoco Wolfe es sólo ese personaje –ya lo hemos dicho–, él sí comparte, sin excepciones, lo que pone en boca de ese protagonista. En resumidas cuentas: la máscara o el disfraz no ocultan a Wolfe o le sirven para parapetarse y disparar desde la impunidad del anonimato encubierto, sino que son un traje de guerra con su nombre impreso en él y del que se sirve premeditadamente para que el combate le sea más ventajoso. La guerra que Wolfe declara en estos libros, él la practica cuerpo a cuerpo y en campo abierto, sin trincheras, sin misiles teledirigidos, sin armas químicas y sin chaleco antibalas. Además Wolfe es todo su ejército: el coronel general y el soldado raso. Wolfe está presente *en cuerpo y alma* en cada una de sus arremetidas contra el enemigo, exponiéndose él mismo, arriesgando. (Del riesgo real que estos libros han supuesto en la carrera de Wolfe hablaremos cuando pasemos a ocuparnos más detalladamente de cada uno de ellos.)

Este talante beligerante no es único en Wolfe, aunque sí su intensidad e intención. Según Gracia, el dietarista al uso refiere «la bobería ajena» (p. 141), lo cual ya tiene algo de enfrentamiento (aunque las más de las veces sus arremetidas no pasen de la categoría de puñalada trapera); Wolfe, en cambio, además de poner en evidencia la estupidez del prójimo, muy a menudo también expone la suya propia, resultando que el personaje de sus libros de «ensayo-ficción» nos es empático no por su ejemplaridad sino por su integridad y *sinceridad*.

Según Gracia, el objetivo de estas páginas hostiles «es la inteligibilidad del fenómeno o el personaje o el acto, no la difamación» (p. 141), aspecto también aplicable a los ataques de Wolfe, lo cual no significa que el odio desatado en ellos sea postizo.

«Mi odio jamás es personal –dice el propio Wolfe–. No odio personas, odio *quintaesencias*. No odio a los actores, sino la comedia que no se cansan de representar. No me rebelo contra el ser humano; me rebelo contra su condición.» (HG: 26) Diez años después de escrito su primer libro de «ensayo-ficción», Wolfe explica que cuando escribió *Todos los monos del mundo* y *Hay una guerra* lo que hacía era «salirme por la tangente con un exabrupto descalificador de los que entonces lanzaba a diestro y siniestro sin pensármelo dos veces y sin mirar a quién. En el fondo lo que Fulano o Mengano dijeran o dejaran de decir era lo de menos; a mí lo que me importaba entonces era sobre todo mi odio; mi propio odio, separado ya casi de su supuesto objeto, que no hacía las veces más que de chispa.»[439]

Gracia da en el clavo de lleno cuando afirma que «todavía en gran medida, el territorio moral y literario de la mayor parte de dietarios es antes el de la crónica y la reflexión poética, el de la opinión y el retal viajero y costumbrista que el de la intimidad sondeada hasta descubrir el *desasosiego*». (p. 148) En los libros de Wolfe no encontramos exactamente desasosiego, sino rabia y virulencia intimísimas, pero nunca meras crónicas o reflexiones asépticas y despersonalizadas.

El dietarista al uso construye sus cuadernos sin olvidar nunca que ha de perfilar en ellos la silueta de alguien sabio, maduro y lógico: «la exhibición de madurez intelectual y personal, la expresión de la propia coherencia como condición muy frecuente del dietarista público. Los mecanismos de la ficción suelen estar muy a la vista y la selección de las páginas publicables está antes dictada por la construcción de esa imagen pública o privada que por un hipotético desafío de introspección y autoanálisis.» (p. 149) En Wolfe esto no ocurre. Ya hemos hablado en este mismo capítulo de su defensa de la contradicción como único modo de ser coherente consigo mismo. El dietarista al uso tiene miedo de equivocarse porque escribe sin olvidarse jamás de lo que Wolfe llama el «rubor intelectual» (TM: 109), y por eso construye sus personajes de sí mismo teniendo siempre en cuenta *el qué dirán*. Gracia hace una excelente descripción de las consecuencias de esa actitud:

---

[439] Roger Wolfe, Carta inédita, 16-VII-2003.

El dietarismo español ha adoptado un formato más aséptico y cauto, de cuño intelectual y literario, que parece impedir la averiguación obscena y cruda (unamuniana, kafkiana) de las cosas que da a veces el valor más alto a un diario [...]: la raíz del deseo insatisfecho, la frustración secreta, el resentimiento erizado, la vulnerabilidad moral, la falsificación tentadora, el deterioro de las convicciones, la envidia inconfesada, la mezquindad [150] como sentimiento personal, el acoso del rencor, la autoestima herida o el orgullo vapuleado por lo que otro escribió (sin errar el diagnóstico). Disculpen la lista: es un modo abusivo de anotar algunos de los resortes que el diario español cultiva poco [...] (p. 149)

Y acto seguido añade, tal vez pensando en Wolfe: «Es ése un estrato distinto de la escritura personal, y poco frecuente en el autor español. Cuando lo ha hecho casi siempre ha sido en clave de agresión, no de introspección averiguadora y libre.» (p. 150)

Sea como sea, esta distinta actitud de Wolfe, tal y como hemos anticipado, es un verdadero riesgo. De hecho, si su obra toda –y en especial su prosa– ha sido en cierto modo *ninguneada* por la oficialidad, relegándola a los llamados circuitos alternativos –por otra parte prácticamente inexistentes en nuestras letras–, el principal motivo ha sido precisamente la disección (rabiosamente libre, independiente y sin tapujos que imposten sapiencia o que finjan mantenerse dentro de los límites de la corrección) que sus libros de «ensayo-ficción» hacen del mundillo literario y de la figura del escritor medio y oficial. Este *ninguneo* salta más a la vista por parte de la crítica, pero también es visible, entre líneas, por parte de la gran mayoría de los escritores protegidos por ella. Y no ha sido Wolfe el único perjudicado. En el libro *Los mercaderes de la literatura* Germán Gullón escribe lo siguiente:

¿Cómo es posible que la ceguera de unos pocos críticos, ultras o condescendientes con el poder editorial, cerrase las puertas de la literatura a una generación entera? Resulta inconcebible. Sólo algunos valientes como Roger Wolfe, en unos libros de crítica cultural impresionantes, les ha llamado lo que debía llamárseles, pero eso le ha hecho pagar un coste personal elevado: el permanente intento de marginar su poesía, su novela, su crítica.[440]

[440] Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 203.

Volvamos a Gracia: «[El dietario] es la forma más pacífica y sosegada de expresar el rechazo privado del medio en el que se vive, pero también es consecuencia de la interiorización del escepticismo. Tiene mucho más de rebeldía inocua y sin finalidad que de proselitismo de causa alguna; es producto de la razón enseñada a desconfiar de los mensajes públicos y los desafíos con mayúsculas.» (p. 162) Frente a esto, hay que señalar varias cosas: ni el Wolfe autor ni el Wolfe de los dietarios son demócratas y ambos lo dicen, y por tanto su discurso –el mismo discurso– no es políticamente correcto, aunque tampoco hagan nunca «proselitismo de causa alguna»; la crítica de Wolfe no se anda con rodeos ni tabúes, llama a las cosas por su nombre y no es constructiva; y, por último, sus andanadas son cualquier cosa menos pacíficas y sosegadas. En cambio en el dietario español al uso –y las siguientes palabras de Gracia son clave– «el escepticismo no contagiado aún de rencor, de cinismo puro o de resentimiento acaba convertido en forma positiva de compresión y aun en inseguro estímulo regenerador. El dietario es refugio pero no reclusión; tiende a lo apocalíptico pero con las puertas de la integración a la vista; renuncia a lo mayoritario pero quiere contagiosa su sensibilidad minoritaria; reconstruye una forma de relación con la realidad dictada por la formación sentimental, ideológica y política. Tiende a ser el dietarista ese señor particular de las sociedades civilizadas.» (p. 165) Nada más lejos de la intención de Wolfe, como ha quedado demostrado en todos y cada uno de los capítulos anteriores y como recalcaremos en «V.2. Nihilismo y humor».

Hacia el final del su valioso estudio, Jordi Gracia señala que, en el modo más extendido y aceptado de práctica del dietarismo en España,

> lo que daña al género es casi siempre la impersonalidad de la anotación o la escasa miga reflexiva, narrativa o analítica que el autor extrae de un episodio vivido, o de una semblanza o de la lectura de un libro. Algunos cuadernos de escritor tienden a veces a entrecortar o amputar su propia libertad de reflexión, pese a que el cuaderno es el lugar idóneo para ejercerla, o cuando menos es el tipo de género que más abiertamente acepta la opinión independiente, veraz y a veces antipática. (pp. 166-67)

Modelos e influencias

Son bastantes los nombres que hay que mencionar aquí, ya sea por el talante y la estructura de estos libros ya sea por su estilo.

Empecemos mencionando la presencia en ellos de la deliberada fragmentación y la feroz honestidad del Baudelaire de obras como *Cohetes* y *Diarios íntimos*: en esos libros, el genio francés fue quien primero defendió la potencia de las ideas fijas y de las obsesiones, la franqueza absoluta como medio de originalidad y la convicción de que el literato es el enemigo del mundo. No es casual que Wolfe dé comienzo a «La muerte es la única vergüenza», primera parte de *Todos los monos del mundo*, con una cita del libro de Bernard-Henry Lévy *Los últimos días de Charles Baudelaire* (véase la nota a pie de página 438) en la que este excelente ensayista describe la idea que el poeta francés tenía de una obra que no pudo llegar a escribir. Leemos esas palabras y no podemos evitar pensar que lo que Wolfe intentó hacer en su primer «ensayo-ficción» es precisamente lo que Baudelaire quiso haber hecho si la muerte prematura no se lo hubiese impedido.

Otras influencias procedentes de los comienzos de la modernidad son el pesimismo de Schopenhauer, la reflexividad *a martillazos* de Nietzsche y la voluntad de ambos de aunar pensamiento y estilo.

Sigamos con la influencia de mayor peso: Louis-Ferdinand Céline, presencia predominante en la visión de mundo, en la actitud y en la retórica de *Todos los monos del mundo* y de *Hay una guerra*. Aunque Céline fuera novelista, estos dos cuadernos de escritor –*Todos los monos del mundo* más– suenan y huelen fundamentalmente a él. Salvando las distancias y olvidando toda intención política, estos libros de Wolfe recuerdan a los panfletos de Céline en su invectiva mordaz y en su portentosa capacidad para el exabrupto y la descalificación. Pero hay mucho más. Si atendemos a las siguientes palabras de Wolfe, dedicadas al francés, tendremos una idea bastante exacta de todo lo que en estos libros tiene el primero en común con el segundo:

> Sus muchos enemigos se empeñan [...] en resaltar ciertos aspectos «negros» de su obra: su nihilismo, su negación absoluta de los valores humanos, su destructiva furia escatológica contra todo y contra todos. Hay

algo, hay bastante de eso, en Céline. Pero hay mucho más que eso. Hay música. Hay color. Hay una endemoniada e inquebrantable voluntad de estilo. [...] Céline es pura emoción, puro nervio. [...] Pero además de todo esto, en Céline hay otro elemento absolutamente fundamental, la verdadera llave de su obra, algo que los mistificadores se afanan en ocultar por encima de todo lo demás: su humor. [...] El humor de Céline es feroz, maniático, desesperado: sus carcajadas son tan inevitables como genuinamente aterradoras; las carcajadas de un loco al que no dejan entrar ni en el infierno. (HG: 135-36)

Siguiendo esta enumeración y deteniéndonos en cada uno de sus puntos, veamos más de cerca en qué medida el «ensayo-ficción» de Wolfe es celiniano.

*Nihilismo, negación absoluta de los valores humanos.* Nos ocuparemos con detenimiento de este asunto en «IV.2. Nihilismo y humor»; baste ahora con hacer un recuento de los aspectos comunes entre su nihilismo y el de Céline. Tanto uno como otro carecen de identificación patriótica, de credo y de moral dictada, y por tanto no se adscriben a ningún sistema reconocido de convenciones ético-políticas. Ambos niegan todo argumento teleológico (salvación, revolución) que dé sentido a la Historia y a la vida por considerarlas falsas en su quimera igualitaria e igualadora, y afirman que en realidad no son más que armas con las que el poder uniforma nuestras conciencias. El hombre es demasiado perverso –más mezquino y estúpido que malvado– como para defenderlo. A estas alturas, una vez derribados todos los estandartes en pos de los cuales las naciones occidentales nacieron y se desarrollaron hasta dominar el planeta, y una vez comprendida al desnudo la brutal ferocidad del ser humano[441], lo mejor –lo único– que puede hacerse por *el bien* de la Humanidad es bajarle los humos, humillarla. Vistas desde esta convicción, palabras tan voluminosas como Estado, Sociedad, Familia, Democracia, Solidaridad, etc. pierden automáticamente toda su respetabilidad y cobran un cariz sospechoso. Para ninguno de estos dos escritores merecen deferencia alguna esos pilares, y uno de los objetivos de su escritura es descargan sobre ellos todo su odio. Y

[441] Esta mezquina maldad del ser humano hace que ambos aprecien más la vida animal que la humana: Céline pasó sus últimos años conviviendo con abundantes gatos, y con su mujer; Wolfe mostró un gran interés por la ornitología durante su infancia y adora a los perros.

aquí hay que hacer una apreciación de suma importancia: ese odio es una reacción instintiva contra la condición humana, contra su maldad. (Y decimos odio, y no desprecio: el verdadero odio hunde sus raíces en la pérdida de aquello que despertó alguna vez amor; el desprecio, en cambio, no es más que la otra cara del aprecio.) Por último, este modo de concebir las cosas tenía que llevarles a ambos al pesimismo total de una concepción finalista de la Historia y a afirmar que la Humanidad se encamina hacia su propia e inevitable destrucción.

Antes de continuar, señalemos que en la totalidad de la obra de Wolfe resulta sumamente significativa la contradicción entre este componente nihilista y sus muchas afinidades con el pensamiento existencialista de Sartre. Es conocido el desprecio que Céline y Sartre se tuvieron, y la síntesis que la obra de Wolfe hace de sus distintas posturas es una clara muestra de la complejidad de ésta y de sus muchas caras[442], de lo que se desprende el enorme riesgo de caer en medias verdades y en reduccionismos difamantes al aplicarle ciertas etiquetas fáciles. En lo que se refiere al «ensayo-ficción», si en *Todos los monos del mundo* y en *Hay una guerra*, a pesar de ciertas afirmaciones que nos remiten a conceptos sartreanos, la presencia de Céline es determinante, en cambio en *Oigo girar los motores de la muerte* estas dos tendencias parecen equilibrarse.

*Destructiva furia escatológica contra todo y contra todos.* Asumido todo lo anterior, uno no necesita ya ser amable o guardar las apariencias y puede mostrar toda su virulencia. Exiliados voluntariamente de toda convención social, ambos escritores transforman su agresividad en arte. De ahí la preeminencia del exabrupto en una importante veta de su escritura. «Me cabreo con la gente y la maldigo. –dice Wolfe–; y luego me lo pienso mejor. Cuando la gente alimenta mi rabia, me está ayudando sin saberlo.

---

[442] «[...] yo me revuelvo en la contradicción; la reclamo, la reivindico y la practico. De hecho, mi obra es en buena medida una acumulación de códigos y discursos contradictorios, que acaban fundiéndose en un todo que obtiene su coherencia y su sentido a través, precisamente, de la yuxtaposición forzosa de opuestos. O sea: la vida misma. La caótica simultaneidad de sucesos y mensajes encontrados que conforman nuestra propia existencia. Eso es, en parte, lo que yo aspiro a reflejar. El flujo y el reflujo incansable de la vida...» (QF: 25-26)

Esa rabia es el combustible de mi obra.» (OG: 53) Escribir desde la ira puede resultar tan peligroso como hacerlo desde el amor pasional, ya que tanto una como otro distorsionan todo lo que tocan; con todo, Céline y Wolfe aceptan el reto y encauzan su cólera a la vez que se dejan llevar por las palabras con el fin de usarlas como proyectiles verbales, como cargas de profundidad que se instalen en el cerebro receptor, arrojen un haz luz sobre la farsa colectiva y minen los pilares que la sostienen. Se trata de transformar el lenguaje en arma de guerra; no en un instrumento de persuasión, sino de destrucción.

*Música, voluntad de estilo*. El «ensayo-ficción» es celiniano por el componente oral de su estilo, por su uso artístico del argot[443] y por su ritmo. Al igual que las novelas de Céline, estos libros de Wolfe son excepcionales ejemplares de escritura *hablada*; en ellos su pensada y medida expresividad anárquica crea una sensación de

---

[443] Hay un fragmento de *Oigo girar los motores de la muerte* (pp. 19-20), por otra parte el «ensayo-ficción» menos malhablado de los suyos, en el que Wolfe reflexiona sobre este aspecto. Es útil reproducirlo aquí para una mejor compresión del tema que nos ocupa:

«El uso de tacos y "palabras malsonantes" en un texto escrito exige precaución. Exige saberlo hacer. Y no por cuestiones morales o de falso buen gusto, sino por motivos de simple eficacia literaria. El abuso de los tacos puede ser contraproducente por muchas razones, entre las que se me ocurren ahora mismo tres. La primera de ellas es que su repetición gratuita les resta fuerza; la segunda, que pueden acabar siendo considerados como un mero alarde de "niño travieso" que busca escandalizar; la tercera, que pueden llegar a escandalizar, ofender o herir de verdad, pero hasta el extremo de hacer recaer sobre ellos toda la atención del lector, con lo que el efecto conjunto de la página o el pasaje en cuestión corre el riesgo de perder fuerza o perderse por completo. La inconveniencia que plantean los registros y expresiones malsonantes o avulgarados no significa, sin embargo, que uno deba censurarlos cuando escribe, sino en todo caso que debe obligarse a escribir mejor. Hemingway, un escritor cuyos niveles de exigencia consigo mismo eran formidables, consideró este problema. Y hasta un maestro del vulgarismo jergal como Céline insistía en la fina labor de filigrana que llevaba consigo integrar la fraseología escatológica y los exabruptos en el discurso narrativo. Yo, por mi parte, siempre he dicho que *todo vale si vale*. La clave, como siempre, está en el *savoir faire* y en la dosificación.»

espontaneidad que restituye al español hablado su nobleza y potencia expresiva. Wolfe –sobre todo en los fragmentos más narrativos–, al igual que hiciera Céline, arremete contra el relato y la reflexión lineales. Sintaxis, vocabulario y disposición sirven para expresar la crispación, el estado de tensión en que se encuentra el escritor en el momento de redactar los textos.

*Humor feroz, maniático y desesperado.* A pesar de todo lo dicho, o tal vez precisamente por ello, escribir desde postulados como los de Céline y los de Wolfe tenía que llevarles indefectiblemente a un particular humorismo que no todos los lectores perciben. No es éste el lugar para hablar minuciosamente de este asunto (véase «IV.2. Nihilismo y humor»); ahora será bastante con decir que este sentido del humor es brutal, lenitivo, conscientemente subjetivo, fruto de la desesperación y de la lucidez, capaz de descender sobre el autor mismo y, por último, no eventual o puntual sino *omnipresente*, es decir, se encuentra diluido en la totalidad. La siguiente cita recalca estos dos últimos rasgos: «En literatura es muy saludable no acabar de creerse del todo lo que uno está diciendo. En otras palabras: escribir descojonándose un poco de lo que uno mismo está escribiendo.» (OG: 88)

Hasta aquí el importante papel de Céline. Hablemos ahora de un escritor que, al igual que Wolfe, tiene bastante de celiniano y también algo del primer Sartre: Juan Carlos Onetti. La influencia estilística de Onetti en la obra de Wolfe es obvia en sus novelas, sobre todo en la segunda, y patente en ciertos pasajes de algunos de sus relatos, pero inexistente en el «ensayo-ficción». En estos libros la sombra del uruguayo es visible en una serie de afirmaciones respecto a la tarea del escritor. En cuanto a la función que desempeña el intelectual en nuestra sociedad y cuáles son las actividades que le corresponden, Wolfe coincide con Onetti en afirmar que no desempeña ninguna tarea de importancia social, que su único compromiso es consigo mismo, lo cual viene a significar escribir bien y no ocultar contenidos en su afán por descubrir qué es el hombre. Otros dos aspectos comunes a ambos escritores son la conciencia de la condición solitaria del creador y la obsesión por la muerte. Las siguientes declaraciones de Onetti podrían haber sido hechas por Wolfe:

[...] se trata de un pesimismo natural; natural y radical. En el fondo, creo que soy una de las pocas personas que cree en la mortalidad. Eso influye mucho. Sé que todo va a acabar en fracaso. Yo mismo. Vos también. De todos los escritores del boom se ha dicho que son pesimistas, que en ellos los personajes siempre se frustran. Quizá. Pero en García Márquez o en Vargas Llosa, yo noto una gran alegría de vivir. Sinceramente, no creo que vean la muerte como un problema. Y no se trata de que ahora yo tenga 64 años y que pueda morirme esta noche. No. Es algo que he sentido desde la adolescencia. Así como se descubre que yo soy yo, así se descubre la muerte, se marcan sus linderos. Uno de los descubrimientos más terribles, el más terrible, que tuve de muchacho, fue que todas las personas que yo quería se iban a morir algún día. Eso me pareció absurdo, y de esa impresión no me he repuesto todavía. No me repondré nunca.

[...] Hay sólo un camino. El que hubo siempre. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno.[444]

También hay que hablar aquí del respeto que le merece a Wolfe la obra de Ernesto Sábato y de la influencia –sobre todo estructural– en su «ensayo-ficción» de libros como *Uno y el universo*, *Heterodoxia* y *El escritor y sus fantasmas*. La siguiente cita de Sábato está al comienzo de «La magdalena del infierno», primera parte de *Hay una guerra*, y habla por sí sola:

Mis reflexiones. tienen algo del «diario de un escritor» y se parecen más que nada a ese tipo de consideraciones que los escritores han hecho siempre en sus confidencias y en sus cartas. Por lo cual he preferido mantener esa forma reiterativa y machacante pero viva, un poco el mismo desorden obsesivo con que una y otra vez esas variaciones se han presentado a mi espíritu.

Como modelos más cercanos a la tradición peninsular cabe señalar al Baroja de las prosas dispersas, por su consciente exhibición de prejuicios, su abierta y radical subjetividad, el menosprecio categórico sobre temas muy concretos y su espontaneísmo trabajado. En menor medida, también cabría pensar en el Pla de libros como *El cuaderno gris*.

---

[444] Juan Carlos Onetti, alias Periquito el Aguador, *Marcha*, Montevideo, n° 11, 1-IX-1939.

De Bukowski, clara referencia en la poesía y los cuentos de Wolfe, en estos libros sólo encontramos la importancia del componente alcohólico.

Por último, en algunos fragmentos de *Hay una guerra* y sobre todo en *Oigo girar los motores de la muerte*, habría que hablar de un parentesco cercano con el último Cioran –con el cual lo comparte casi todo salvo el estilo–, en concreto con el de libros de aforismos cortos como *Del inconveniente de haber nacido*, *Ese maldito yo*, *Desgarradura* y, sobre todo, el póstumo *Cuadernos (1957-1972)*.

### III.4.1. *Todos los monos del mundo* (1992-93)

En enero de 1992, en una entrevista con Jaime Priede, ante la pregunta sobre sus obras en curso, Wolfe dice: «[...] tengo también otro libro, que es en el que realmente estoy trabajando, que de momento se llama "Notas a pie de obra", y que es una especie de libro de ensayos, cuentos, poemas y aforismos, todo mezclado. En otras palabras, un revuelto digno de un fin de siglo cualquiera. ¡ja, ja, ja!»[445]. Precisamente bajo el título «Notas a pie de obra» aparecerían en *La Nueva España* a lo largo de aquel mismo año doce fragmentos breves luego incluidos en el volumen[446]. Un año y medio después, el volumen, todavía sin cerrar, adquiere su título definitivo, así como el marbete «ensayo-ficción»: «Tengo otro libro [...], que yo llamo de "ensayo-ficción", que se titula "Todos los monos del mundo"»[447]. Y unos días después afirma que el volumen será publicado por la editorial Júcar[448].

Finalmente, *Todos los monos del mundo* fue publicado a finales de 1995 por Renacimiento. Según Jordi Gracia, el libro se

---

445 Entrevista de Jaime Priede, «Roger Wolfe: "En este país hay demasiados escritores"», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

446 Roger Wolfe «Notas a pie de obra: 1-4», *La Nueva España*, 7-II-1992, p. 46; y « Notas a pie de obra: 5-12», *La Nueva España*, 26-VI-1992, p. 58.

447 Entrevista de Mariano Antuña, «Soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36.

448 Entrevista de Manuel Llorente, «Adentrarse en un poema es como entrar en un edificio en llamas», *El Mundo*, 30-VI-1993, p. 46.

construye «a partir de la reunión más o menos disfrazada de materiales aparecidos como crítica literaria, en combinación [...] con la anotación sobre el deterioro personal en clave expresionista y malditista»[449]. Hay muchos más materiales en el libro: aforismos, esbozos de poema, fragmentos narrativos, relatos propiamente dichos[450] y traducciones de poemas de autores de habla inglesa (C. K. Williams, Delmore Schwartz, Raymond Carver), en muchos casos precedidos por textos en los que se reivindica sus obras. Lo que sorprende de las palabras de Gracia es que utilice el adjetivo «disfrazada» para referirse a la inclusión en el volumen de los textos aparecidos como crítica literaria, ya que Wolfe mismo nos facilita a pie de página las referencias de cualquier texto –crítica literaria o no[451]– publicado con anterioridad en periódico o en revista.

El título del libro recuerda lejanamente a uno de Bukowski, *All The Assholes in The World and Mine*. La intención de ridiculizar con él al Hombre parece clara a la luz de la entrada número 20 del año 1992, titulada precisamente «A todos los monos del mundo»:

> Nos basta con una simple piel de plátano para que la poca dignidad que presumimos de haber conquistado en cientos de años de historia se desmorone por el suelo.

El libro se divide en dos partes, «La muerte es la única vergüenza»[452] y «El club de los poetas medio muertos»[453], que

---

[449] Jordi Gracia, *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 142.

[450] Los siguientes textos narrativos aparecen también –a veces sin título– en sus libros de relatos propiamente dichos: en *Quién no necesita algo en que apoyarse*, «Oras en la vida»; y en *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infienro*, «Godot es Dios», «Cada perro tendrán su día», «Ni Madrid ni París ni Nueva York».

[451] Para una relación minuciosa de estos textos consúltese el apartado «VII.1.7. Colaboraciones en prensa» de la bibliografía.

[452] Título también de un poema de *Arde Babilonia*.

[453] En *Días perdidos en los transportes públicos* hay un poema titulado «Homenaje a los poetas medio muertos». Aunque el título del poema recuerda al de la película *El club de los poetas muertos*, de 1989, cuando Wolfe lo escribió la película aún no había sido estrenada. En cambio, el

abarcan respectivamente los años 1992 y 1993. Las entradas están numeradas y la mayoría de las veces tienen título.

*Todos los monos del mundo* es un libro insólito en las letras españolas, incómodo y al mismo tiempo extraña y asombrosamente divertido, que no fue bien recibido por la crítica. De hecho, da la impresión de haber sido pensado con la intención de ser rechazado. De algún modo parece que Wolfe quiso «dictar su propia sentencia de muerte» al publicarlo. Y de hecho la actitud de muchos críticos hacia su obra cambió sustancialmente a partir de su aparición. Con todo, el libro recibió algunas reseñas, en general no demasiado valiosas y casi siempre dedicadas conjuntamente a la colección de relatos *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*, publicada casi a la par.

Virgilio Sánchez Rey[454] destaca de Wolfe «el valor para exponerse de esa manera» en el libro, que califica de «misceláneo», «alegato contra todo» y «cuerpo a cuerpo» con el lector. Sorprendentemente, afirma que «le falta el humor y la ironía», lo que cabe ser interpretado como carencia del propio Sánchez Rey, aunque después añada que «quizás sea en la segunda parte del libro donde es posible formar una tregua: anécdotas divertidas, ideas brillantes, buenos ganchos al mentón de los poetas de pacotilla, alfilerazos contra los literatos profesionales, contra la filfa literaria.» Resulta más atinado cuando tilda al estilo de la obra de «feísmo expresionista» y cuando detecta su elemento ficcional: «la pureza atormentada de un rostro que no tiene más remedio que fabricarse una máscara terrible que repugna a la vez que invita a la compasión». Para este reseñista «la perla más grande de Roger Wolfe es su autenticidad, su descarada sinceridad».

El propio Wolfe[455], en la entrevista con Leandro Pérez Miguel aparecida por aquellos días con motivo de la publicación del libro, habla –entre otras cosas– de la justificada violencia cultural de la obra («la violencia del que grita cuando se quema, de la fiera que se

---

título de la segunda parte de *Todos los monos del mundo* sí parodia al del filme.

454 Virgilio Sánchez Rey, «El movimiento M.V.P.», *El Correo de Andalucía*, 15-III-1996, p. 34.

455 Entrevista de Leandro Pérez Miguel, «Roger Wolfe publica dos libros que destilan alcohol y sexo», *El Mundo*, 17-III-1996, p. 104.

revuelve contra su domador, no la gratuita de salir a machacar a la gente y a pegar tiros») y hace dos apreciaciones de mucho interés: no pretende escandalizar, ya que «hoy todo el mundo está curado de espanto»; y en el libro «los mecagüendios funcionan como elementos de puntuación, bastones conversacionales».

En su recensión de la obra, Josu Montero[456] afirma que Wolfe es «el escritor menos políticamente correcto de los últimos tiempos», señala lo que estas páginas tienen de registro cotidiano («es la «crónica de dos años») y destaca la importante presencia del alcohol en ellas, así como las consecuencias de esto: «sus más y sus menos con el alcohol [...] dan pie a buen número de escabechinas y reflexiones».

Finalmente, según Pilar Castro[457] el libro recuerda a los sueltos de una «especie de diario» y está escrito «con intencionado desaliño e inusual lucidez». En él, Wolfe, «original y acertado, aunque extremadamente subjetivo, descarga contra todo y contra todos en un libro "de guerra" que quiere ser vengador sin cumplir con ningún género, y que se define con los términos de una estética con sólo dos colores: blanco y negro.»

### III.4.2. *Hay una guerra* (1994-96)

En lo que a su estructura y a sus componentes se refiere, este libro apenas se aleja del anterior. Está divido en tres partes, cada una de las cuales cubre un año, «La magdalena del infierno» (1994), «Los ritmos del corazón» (1995) y «Apología y petición» (1996), y se cierra con un «Epílogo» que consta del texto dedicado a Gijón «La ciudad que va en mí». A diferencia de lo que ocurría en *Todos los monos del mundo*, los fragmentos no están numerados y la mayoría de las veces no tienen título. Salvo relatos propiamente dichos –o mejor dicho textos narrativos publicados también en sus colecciones de relatos–, Wolfe incluye aquí los mismos materiales variados que en el libro anterior. También encontramos aquí dos ponencias leídas en sendos encuentros («La realidad» y «"El Rapto de la Santa

---

[456] Josu Montero, «Cagando fuera de la pota», *Egin*, 24-III-1996.

[457] Pilar Castro, «Mi corazón es una casa helada», en *ABC*, suplemento «ABC literario», 5-IV-1996, p. 9.

Madre" o lo que la época parecía exigir»): ambos textos resultan de sumo interés para comprender cómo concibe Wolfe su tarea como escritor.

El título procede de la canción de Leonard Cohen[458] "There Is a War" (incluida en el álbum de 1974 *New Skin for the Old Ceremony*), un fragmento de la cual hace las veces de cita inicial del volumen:

> Hay una guerra entre los ricos y los pobres
> Hay una guerra entre el hombre y la mujer
> Hay una guerra entre los que dicen que hay una guerra
> Y los que dicen que no.

Este libro, como su mismo título indica, continúa con la línea beligerante del anterior, y en algunos aspectos –como el tratamiento de cuestiones políticas– va incluso más allá[459]. Con todo, en cierta medida, y especialmente en su segunda mitad, su violencia, comparada con la del anterior, es más conceptual que verbal, más reflexiva que narrativa. De hecho son muchos menos los fragmentos narrativos aquí incluidos –sobre todo en la segunda mitad– y muchos más los aforismos, cortos y no tan cortos[460]. Pero que el tono sea más

---

458 Leonard Norman Cohen (Montreal, 1934) es un reconocido poeta y novelista que se convirtió en cantautor de enorme éxito a finales de los años sesenta. El respeto y la admiración que Wolfe siente por él se ve reflejado a lo largo de su obra en otras muchas citas y menciones. Por ejemplo, el poema «Phoenix, Asturias, 1988», de *Días perdidos en los transportes públicos*, alude directamente a otra canción de Cohen: "I Can't Forget", del álbum *I'm Your Man* (1988); Wolfe vuelve sobre esta misma canción en *El arte en la era del consumo*, donde la incluye libremente vertida al español bajo el título «El doble».

459 De esta misma opinión es el propio Wolfe (Carta inédita, 5-VIII-1996): «*Hay una guerra* es más jodido y duro si cabe que *Todos los monos*, y además no encaja en ningún «género» o «etiqueta» y sé, positivamente, que ningún otro editor de España [salvo Antonio Huerga y Abelardo Linares] se atrevería a tocarlo ni con guantes».

460 He aquí otra reflexión del propio Wolfe (OG: 73) sobre la extensión más adecuada del aforismo: «Los aforismos de una o dos líneas se me quedan cortos; parecen pensamientos interrumpidos (a menos, claro está, que sean geniales). Los que pasan de tres cuartos de página corren el

reflexivo no significa que sea más manso. Se trata tan sólo de un cambio de táctica: el ataque ceñido y preciso de la distancia corta cobra una mayor importancia y, en cambio, pierden bastante presencia las andanadas de virulencia narrativa tan frecuentes en *Todos los monos del mundo*.

Si la atención que la crítica prestó a *Todos los monos del mundo* fue mínima, *Hay una guerra* no recibió ni una sola reseña. Tendrían que pasar casi dos años desde su publicación para que apareciera la primera mención a esta obra; pero no fue de manos de un crítico sino de otro escritor, José Ángel Mañas, que publicó un ensayo titulado precisamente «La guerra de Wolfe»[461]. Mañas afirma allí que el «ensayo-ficción» –el formato más apropiado para «una obra tan antisistemática»– refleja a la perfección «el universo wolfiano, desarticulado, caótico y obsesivo». Y hablando en concreto del libro que aquí nos ocupa dice:

> En Hay una guerra Wolfe continúa la línea marcada por Todos los monos del mundo, esa mezcla de migajas sentenciosas, retrato de artista, reflexiones literarias y reiteradas crisis de odio contra Dios, que no son otra cosa sino vida, vida, vida y más vida.

### III.4.3. *Oigo girar los motores de la muerte* (1997-98 y 2001)

Este libro es la última obra de Wolfe publicada hasta la fecha[462]. Los detalles de su prehistoria resultan interesantes para acercarnos a la final conformación del volumen. En la entrada del 11

---

riesgo de empezar a chirriar, o a quedarse a medio camino entre el aforismo y el miniensayo. Unas doscientas palabras; quizá sea ésa la extensión ideal del aforismo.»

[461] José Ángel Mañas, «La guerra de Roger Wolfe», *Lateral*, febrero de 1999, pp. 10-11.

[462] Y también el final de todo un ciclo de su obra, si atendemos a estas palabras (Roger Wolfe, Carta inédita, 14-I-2002): «quiero hacer borrón y cuenta nueva en más de un sentido. Cuando me quite "Oigo" de encima, las cubiertas habrán quedado definitivamente despejadas, listas para afrontar la segunda parte de mi "travesía vital".»

de julio de 1999 de su diario *¡Que te follen,Nostradamus!*, Wolfe escribe:

> Tengo un tercer libro de «ensayo-ficción», titulado de momento «Oigo girar los motores de la muerte», metido en el ordenador desde hace meses. Concretamente, desde finales del año pasado, que fue cuando lo di por terminado. Cubre los años 97 y 98, y sigue un poco la pauta de los dos anteriores. (QF: 122)

Tras algún intento fallido de publicarlo, el manuscrito se quedó a la espera. Más de un año después, Wolfe había decidido retomar la escritura de aforismos –o «fragmentos», como empezará a llamarlos a partir de ese momento[463]– y escribió y desechó bastantes. La siguiente cita de finales de 2001 nos habla con todo lujo de detalles de eso y también de cómo fue escrita la última parte de este libro:

> He hecho borrón y cuenta nueva con el libro de aforismos que había vuelto a empezar (y que como te dije titulaba «Repetirse o morir») y me he metido de lleno en otro nuevo, más combativo y humorístico. Se titula «Non compos mentis». Es una especie de vuelta a Monos y Guerra, pero con textos más tensos y apretados, más ordenados, más maduros, más auténticamente dueños de sí mismos, y prescindiendo un poco de los aspavientos. La cosa va que arde [...]. En pocos días he llenado páginas y páginas del cuaderno correspondiente. Y he acabado como nunca pensé que iba a acabar: andando por ahí con una libretita en el bolsillo, y apuntando en todas partes –en el metro, en el autobús, hasta en el puto cine– el aluvión de ideas y pensamientos que se me vienen a la chola. [...] eso refleja de alguna manera los cambios en mi operativa vital de los últimos tiempos. Me paso más tiempo fuera de casa que dentro, viajando constantemente, cambiando continuamente de rutina, de horario y de lugar. De modo que quizá era la solución inevitable, volver a la escritura a mano y convertir, como dicen, las aparentes limitaciones en ventajas.[464]

Así las cosas, menos de un mes después, Wolfe escribe el siguiente «capítulo» de esta pequeña prehistoria:

---

[463] *Id.*, Carta inédita, 13-XII-2001: «Últimamente prefiero el término "fragmento", que he adoptado ya en exclusiva para referirme a mis propios "aforismos"».

[464] *Id.*, Carta inédita, 7-XII-2001.

[...] en uno de mis delirantes ataques recientes de grafoclasia [...] había borrado del disco duro de mi ordenador la copia informática de «Oigo girar los motores de la muerte», el libro de ensayo-ficción que tenía listo para publicar este año, y que de hecho estaba contratado con DVD. Me deshice también de la copia de seguridad en disquete. Bueno, pues gracias a uno de esos milagrosos respiros que a veces no conceden los dioses, resulta que Mañas tenía una copia en papel que yo le había enviado hace mucho tiempo, cuando él quiso hacer lo posible por conseguir que el libro se publicara en Destino, y esa copia ha aparecido. [...] he quedado en ir a verle mañana por la tarde. La copia en papel de «Oigo» la tenía guardada en una caja con otras pertenencias. O sea que voy a poder recuperar el libro. Y la cosa me va a salir bastante bien, porque lo que voy a hacer es añadirle a lo que ya tenía todo lo que he escrito en el más reciente acceso de grafomanía del que fui víctima estos pasados meses de noviembre y diciembre (cuando andaba por ahí libreta en mano escribiendo en los autobuses y en el metro como un loco). Ya te comenté que con ese arranque pretendía poner en marcha un nuevo libro, que iba a titular «Non compos mentis»; pues bien, me lo he pensado mejor. Tengo unas 10.000 palabras en total de material nuevo, y lo que voy a hacer es añadirlo a «Oigo» en forma de tercera parte, y ponerle ese mismo título –«Non compos.»– a esa sección del libro. Eso redondeará el volumen y me quitará la espina de haber tenido que sacar un libro con material de los años 1997 y 1998, que era de lo que constaba «Oigo». Ahora quedará dividido en tres secciones: 1997, 1998 y 2001. Y luego le añadiré un prólogo explicando los avatares del libro y el porqué de esa laguna 1999-2000, lo cual me permitirá, de pasada, reflexionar un poco sobre toda esta crisis de la que por fin parece que he podido salir para contarlo. En definitiva, que el volumen creo que al final no va a quedar tan mal. Le daré un repaso en profundidad, en cualquier caso, a lo que ya tenía escrito, para ponerlo un poco al día y limarle un poco los cantos. (En «Oigo», tal como recuerdo que había quedado, hay un problema de exceso de adverbios y sobre todo de exasperantes aposiciones entre guiones, y voy a ver si le meto mano al texto y lo aligero y enderezo.) Al final de todo irá un epílogo con una serie de fragmentos reflexivos más largos que había estado escribiendo últimamente, con vistas a otro libro más, que [...]se iba a titular «Siéntate y escribe».[465]

Finalmente el libro es publicado en el otoño de 2002 por la editorial DVD, sin prólogo ni epílogo y sin titular la tercera parte. El título del libro es casi una traducción literal, salvo por el tiempo

---

[465] *Id.*, Carta inédita, 14-I-2002.

verbal, de la cita de Raymond Carver que lo encabeza: "I heard Death's engines turning", verso de su poema "Blood"[466].

En él Wolfe continúa y potencia el elemento reflexivo de *Hay una guerra*. Cada una de sus tres secciones –esta vez sin título– corresponde a un año, y las entradas vuelven a estar numeradas. En la última parte, compuesta casi únicamente de aforismos, cada «fragmento» cuenta con un título[467]. Si las secciones dedicadas a los años 1997 y 1998 siguen sin cortes el hilo conductor de los años inmediatamente anteriores, en la dedicada al año 2001 se nota claramente un cambio[468]. Las dos primeras partes comunican y

---

[466] Raymond Carver, *Where Water Comes Together With Other Water*, New York, Random House, 1985, p. 80.

[467] Esta cita el propio Wolfe nos habla de este aspecto (Carta inédita, 4/5-XII-2003):

«He retomado mis fragmentos. El libro en curso («Escrito con la lengua») va creciendo. Estoy ahora numerando los aforismos e intentando ponerles título, cosa de la que en el pasado había desistido después de planteármelo alguna vez, y que me está dando bastantes quebraderos de cabeza, porque no es lo mismo *pensar* un fragmento sabiendo de antemano que lo vas a titular que volver luego a posteriori e intentar ponerle título. Yo a lo largo de todos mis ensayos ficción he titulado o no los fragmentos, según me diera, y el ejercicio de titulación más serio lo hice por supuesto en la tercera parte de *Oigo girar los motores de la muerte*, pero había vuelto a dejar de hacerlo porque uno es perfeccionista y quiere que todos los títulos cuadren como un guante, y sean polisémicos e intertextuales e ingeniosos y den en todo momento juego, y claro, no siempre se acierta o puede acertar, y al final estaba pensando que puesto que no podía alcanzar la perfección en todo momento en el difícil arte de titular un aforismo –que es mucho más difícil si cabe que titular un poema o un cuento–, pues que lo iba a dejar estar. Pero Adorno titula y leyendo a Adorno me volvió a surgir la tentación de regresar a lo mío y ponerme a titularlo. Y en ello estoy. Añadiendo también nuevos fragmentos, y constatando la desigualdad del trabajo que tengo desarrollado hasta la fecha.»

[468] *Id.*, Carta inédita, 20-XI-2002: «*Motores* [...] se acaba de publicar, pero sus dos terceras partes cubren los años 97 y 98, y la tercera de ellas cubre parcialmente el 2001, pero es una especie de colofón –puede que algo más elaborado, y al mismo tiempo un poco más diáfano– de lo que viene antes.»

avanzan a partir de cierto palo de *Hay una guerra*, y parecen más pausados, estilísticamente más cioranescos que celinianos, al contrario que *Todos los monos del mundo*. Esta tendencia continúa y se acentúa en la parte dedicada al 2001. El hueco de dos años entre la segunda parte y la tercera hace que el volumen *crezca*; esa omisión, ese largo silencio que habla por su ausencia, se carga de significado una vez leída la parte final. Aparte de lo significativo que ya es de por sí este vacío, la última parte –además de ser algo distinta en tono y en retórica a toda su obra anterior– denota la crisis personal en la que Wolfe había caído en el año 1999 y en la que todavía se encontraba inmerso cuando la escribía. Aunque en su diario de ese año, *¡Que te follen, Nostradamus!*, Wolfe se refiere en más de una ocasión a dicha crisis, nunca entra en detalles[469]. Del año 2000, en cambio, no tenemos ninguna noticia. Si a esto sumamos el que los fragmentos de este libro pertenecientes a 2001 fueron escritos todos a finales de ese año, el período de *silencio* se extiende a lo largo de todo el año 2000 y durante los tres primeros cuartos de 2001.

Al igual que ocurriera con *Hay una guerra*, la crítica también hizo caso omiso de este nuevo «ensayo-ficción»: sólo dos reseñas se ocuparon de él, ninguna de ellas en periódicos de tirada nacional. En la primera, Jordi Gracia[470] escribe que el libro «está repensado con conciencia y cuidado, y Wolfe mismo, la persona y el escritor, cede

---

469 Valga como ejemplo esta cita, en la que además se hace referencia a las tentativas iniciales de publicar este libro (QF: 122): «El total y absoluto desánimo en que últimamente estoy sumido me había hecho dejarlo ahí, medio abandonado [se refiere a la versión primitiva de *Oigo girar los motores de la muerte*]. No tenía fuerzas ni ganas para empezar a mandarlo a editores, y además sabía, y sé, que no hay nadie que lo vaya a querer publicar. Quiero decir, ninguna editorial grande o semigrande. Finalmente decidí, el otro día, llamar a Abelardo Linares, de Renacimiento –con el que siempre puedo contar– y sugerirle que si lo quería publicar él. Me dijo que sí, pero que tardaría un año como mínimo. Eso, en boca de Abelardo, significa al menos dos años, puede que más. Bueno, qué más da. Que salga cuando tenga que salir, cuando Dios y Abelardo quieran.»

470 Jordi Gracia, «Prosa bruta, lírica y expansiva», *El Periódico*, 6-XII-2002, p. 23.

en él a la prosa bruta, lírica, expansiva, refinada, quejumbrosa, exaltada, deprimida y más de una y de dos veces exacta».

La otra reseña –más incisiva y bastante más extensa– está firmada por Myriam Roche[471]. Terminemos este capítulo haciendo un repaso de ella. Según Roche, *Oigo girar los motores de la muerte* es un libro «atípico» e «inclasificable» y, a diferencia de *Todos los monos del mundo*, «tiende más al diario que al relato ficcional». Esta nueva entrega no termina de encajar bajo el rótulo «ensayo-ficción»:

> Si el libro tiene mucho de ensayo [...], el aspecto ficcional resulta más problemático. De hecho, se trata más bien de una miscelánea de reflexiones inconexas, que nacen a raíz de algún acontecimiento, de un arrebato, o de una profunda preocupación existencial.

Destaca también Roche su «organización interna algo anárquica», en la que «los comentarios se suceden sin ningún tipo de transición», y el hecho de que no quede claro «el misterioso destino reservado a los dos años que faltan». En nuestra opinión, los motivos del socavón que suponen los años 1999 y 2000, el propio silencio de ese período –perfectamente delimitado por ciertas alusiones de los fragmentos que lo preceden y especialmente de los que vienen después–, queda bastante claro en el conjunto del libro: se debe a una auténtica conmoción personal. Aunque Wolfe –como ya hemos dicho– llegó a plantearse escribir un prólogo al volumen aclarando la situación, finalmente decidió que el mejor modo de *explicar* esos dos años era precisamente mediante la elocuencia del silencio.

Pero volvamos a las palabras de Roche. Las entradas del volumen pasan «sin complejos de lo más profundo a lo más pragmático»: «El instinto de supervivencia, que lo impulsa a escribir, lucha sin tregua contra su instinto de destrucción, y hasta de autodestrucción, del que nacen las reflexiones más sombrías». Además «Wolfe nos invita a compartirlo todo con él, desde sus gustos y opiniones tajantes hasta sus pesadillas y sus angustias más profundas». En cuanto a los temas y tonalidades del libro, «son diversos, y cambian al ritmo de los estados de ánimo de un autor descaradamente ciclotímico». «El único hilo temático que atraviesa

---

[471] Myriam Roche, «Diario de un resentido», *Quimera*, febrero de 2003, pp. 77-79.

la obra es el de la escritura». Y al igual que en *Todos los monos del mundo* y en *Hay una guerra*, continúa practicando sin el menor asomo de temor o reserva la «crítica acérrima del mundillo literario español»; aunque esta *desfachatez* y esta *imprudencia* no están reservadas a ese tema: «La mayoría de los juicios que componen el libro son valientes y a la vez brutos, sin matizar.» Pero en el libro los ataques tocan muchos más palos: «Cuando no habla de literatura, a Wolfe le gusta tratar de la política, de la sociedad, o del sexo, sin ningún tipo de censura.»

Roche también señala, muy acertadamente, el parecido de este libro con la obra de Cioran: «Wolfe, en sus aforismos más mordaces, se acerca mucho al meollo del pensamiento de Cioran, y sin duda comparte con él su visión de la escritura como una necesidad urgente y vital». En nuestra opinión habría que matizar que ese parecido es con los libros del último Cioran, en los que el rumano se limitó al aforismo, muy en especial con el libro póstumo *Cuadernos (1957-1972)*, mucho más crudo que cualquiera de los anteriores, y que su autor no quiso publicar en vida. Según Roche, el parecido se percibe en tres rasgos: «el uso del aforismo», «el estado de ánimo y el ingenio». Lo que se echa en falta en la comparación que esta crítica hace es el papel primordial que desempeña el humor tanto en la obra del rumano que escribió en francés como en la del inglés que escribe en español. Porque todos los parecidos que se les pueda encontrar proceden de ahí: lo que los emparienta de verdad, el poso común del cual brotan sus semejanzas, no es ni más ni menos que su omnipresente talante humorístico ante los llamados problemas metafísicos y ante los avatares cotidianos, la risa liberadora hasta en la más negra de las desesperaciones.

## III.5. Diario

### III.5.1. *¡Que te follen, Nostradamus!*

Al ocuparnos de los «ensayos-ficción» los hemos emparentado con el dietario (así como también hemos señalado sus diferencias),

ya que este término, en palabras de Jordi Gracia[472], «designa mejor la selección premeditada de los motivos, temas o pretextos, donde no manda la cotidianidad vital sino el hecho que cumple anotar por diversos motivos». Para referirnos a *¡Que te follen, Nostradamus!* hay que hablar de diario propiamente dicho, ya que «se ajusta tanto a la modulación más íntima e introspectiva como a la que se adapta a la secuencia lineal de los días, incluso la que busca urdir una cierta continuidad lógica y nebulosamente argumental entre unos días y otros: una vida vertebrada y contada día a día [...]»[473]. Diario es también la palabra con la que el propio Wolfe se refiere –en entrevistas[474] y en la contraportada del volumen– a estas páginas que «recorre[n] sus obsesiones personales, sus gustos y disgustos artísticos y literarios, sus conflictos de supervivencia con los medios periodísticos y editoriales, en un año especialmente significativo, 1999, falso final de milenio y verdadero comienzo de lo mismo: la continuación de la estupidez y la miseria de la condición humana».

De ahí su título, que aunque a primera vista pueda parecer un simple «gesto de burla hacia las profecías catastrofistas del famoso astrólogo», tal y como señala Myriam Roche[475], en realidad se ha de entender referido a cualquier tipo de profecía catastrofista finisecular, como ha afirmado el propio Wolfe[476].

José Ángel Mañas, en el prólogo al volumen, ha señalado la idoneidad de este género para la obra de Wolfe. De hecho, en mayor o menor medida, salvo las ficciones puras de sus novelas y algunos de sus relatos, todos sus libros tienen algo de las entradas de un gran diario disperso. «El diario –afirma Mañas–, molde abierto por excelencia, [es] seguramente el [género] que mejor conviene a un

---

472 Jordi Gracia, *Hijos de la razón,* Barcelona, Edhasa, 2001, pp. 152-53.

473 *Ibíd.*, p. 152.

474 «Es un diario convencional que cubre todo el año 1999», en la entrevista de Juan de Oliveira, «No todo el mundo se atreve a describir lo que hay en su cabeza», *El Progreso Digital*, 30-VIII-2001, http://www.grupoelprogreso.com/ImprNot.asp?secc=Verano&id=42561

475 Myriam Roche, «Nulla dies sine linea». *Quimera*, n° 21 junio de 2002, p. 79.

476 Entrevista de Juan de Oliveira, *op. cit.*: «El título hace referencia a las profecías en las que se preveía el fin del mundo para finales del siglo XX».

escritor tan obsesionado con su propia personalidad, en la tradición de los grandes egotistas, como Baroja o Stendhal»[477]. Tal vez debido a que este molde es de por sí tan abierto, Wolfe no se ve en la necesidad de desfigurarlo, y por eso este libro resulta en cierto sentido el más «convencional» de los suyos, o mejor: el más respetuoso con el género al que se adscribe. A pesar de lo cual, como todas las demás obras de su autor, es –en palabras de Miguel Dalmau– «una obra que no tiene parangón [...] en la literatura española actual»[478], debido a la elección del tema que hilvana el libro –en palabras de este crítico «el circo literario– y sobre todo al tratamiento que hace de él.

Este mismo crítico hace un perfil del «personaje»[479] desde el cual Wolfe nos habla:

> Afincado en Asturias desde hace casi dos décadas, [...] es un escritor que sobrevive con traducciones, colaboraciones en prensa y lecturas poéticas. Bebedor de fondo, retirado, atraviesa una seria crisis conyugal con Noelí y se ve neutralizado por una sequía creativa. De poco le sirven los viajes a Madrid, Zaragoza, California o Noruega. Es un artista de talento que ha tocado fondo, y repasa con extrema crudeza y lucidez lo que queda del día.[480]

Los temas y asuntos tratados casi siempre nos remiten al día a día de este escritor, «un tipo con cultura, sensibilidad y oficio»[481] que pone al descubierto «lo que ocurre entre los bastidores de la vida de un autor»[482] y los modales con que lo tratan las grandes armas de la

---

[477] José Ángel Mañas, «El caso de Roger Wolfe», pról. a *¡Que te follen, Nostradamus!*, p. 9.

[478] Miguel Dalmau, «Denuncia de las miserias literarias», *Qué leer*, marzo 2002, p. 82.

[479] «[–¿El protagonista es usted, o es ficción?] –Soy yo, y a la vez un personaje. Yo perseguía ser lo más espontáneo posible, pero todo lo escrito tiene su dosis de literatura.» (Entrevista de Georgina Fernández, «Escribir significa adoptar al mundo entero como enemigo», *La Voz de Asturias*, 29-IV-2002.)

[480] Miguel Dalmau, *op. cit.*

[481] *Ibíd.*

[482] Myriam Roche, *op. cit.*

alta cultura oficial (la prensa y las grandes editoriales), pero que a la vez «se fustiga a sí mismo y es crítico con sus trabajos»[483]. El retrato final de este *alter ego* homónimo de Wolfe nos habla de «la soledad de un creador puro, un sujeto que no encaja con los patrones al uso, que desprecia los medios de comunicación y que se encuentra en un callejón sin salida»[484]. A esto habría que añadir el paisaje de fondo sobre el que *la acción* transcurre, que –tomando las palabras de Myriam Roche– podríamos describir compuesto por «sus estados de ánimo, sus angustias, superficiales o profundas, su filosofía de la existencia, pesimista, nihilista incluso, con el humor y la lucidez a modo de salvavidas»[485].

El propio Wolfe nos dice en estas páginas cuál es la chispa de la que nace su intención de llevar un diario: «La culpa de esto en gran parte la tiene Bukowski. Quiero decir de que me haya puesto a redactar un diario más o menos convencional. Acabo de traducir el suyo, *El capitán ha salido a comer y los marineros se han hecho con el barco*, para Anagrama.» (QF: 23) Y añade que lo considera «una oportunidad inmejorable para poner puntos sobre íes, aunque no hagas otra cosa.»[486]

Las primeras entradas fueron publicadas en abril de 1999, en el primer número de la revista zaragozana *La Duda*.

Tal y como señalamos al ocuparnos de *El arte en la era del consumo* y de *Oigo girar los motores de la muerte*, también en este libro –publicado antes que los citados– se advierte ya claramente el proceso de migración de Wolfe:

> En este libro se da por primera vez un cambio de registro. El mundo reflejado sigue siendo el mismo, pero el tono es diferente, más maduro. Hay mayor soltura y tranquilidad. Es una voz menos rabiosa, más reflexiva.[487]

En palabras de Myriam Roche[488], su tono ahora es de una «impertinencia desganada» y «Wolfe parece haber dejado atrás parte

---

[483] Miguel Dalmau, *op. cit.*

[484] *Ibíd.*

[485] Myriam Roche, *op. cit.*

[486] *Ibíd.*, p. 26.

[487] Entrevista de Juan de Oliveira, *op. cit.*: «No todo el mundo se atreve a describir lo que hay en su cabeza».

de la fama sulfurosa que llegó a ser la suya», auque «la crítica sigue punzante, la mirada cáustica».

Este cambio de actitud conlleva otro en el estilo. «En el *Nostradamus* –dice Wolfe– [...] me preocupé poco por el "estilo" [...]. Gullón y otros [...] han señalado que el *Nostradamus* es como tenerme al lado hablando durante unas cuantas horas. Considero ese comentario el mayor elogio que he recibido. Es *exactamente* lo que quería. [...] Un pobre loco que larga.»[489] Lo que ahora persigue Wolfe es la oralidad pura, dislocada y divagante, y por eso, en lugar de la composición mediante fragmentos aislados del «ensayo-ficción», opta por la sucesión de digresiones. En cierto sentido este libro es una sucesión de cartas que Wolfe se escribe a sí mismo, o mejor, una larga conversación que tiene consigo mismo y que le sirve de catarsis:

> La cosa, claro, es que la escritura salva. La escritura te salva el pellejo. Por eso estoy aquí, escribiendo esto. Y creo que por eso, por mucho que diga, no dejaré nunca de escribir. Es importante publicar, intentar comunicarse. Conseguir decir algo a los demás. Pero lo que verdaderamente importante es lo que tiene lugar dentro de un mismo. Un siempre escribe, en último término, para uno mismo. Para aclarar las propias ideas; para intentar explicarse las cosas; para ordenar un poco el caos interior. Al margen de cualquier otra consideración, hay una particular sensación que te sobrecoge cuando te sientas y escribes, y la cosa va mínimamente bien, y consigues poner las palabras en el papel o en la pantalla como más o menos quieres, que satisface, que llena como ninguna otra cosa que yo, al menos, haya conocido. Nada se le iguala. Ni el alcohol, ni por su puesto el sexo, ni las drogas. Es posible que la conversación, que una buena conversación con alguien con el que estés realmente compenetrado, se llegue a asemejar a la escritura; quizá sea la única cosa que pudiera hacerle la competencia. [...] La escritura, por otra parte, es como una conversación con uno mismo. Un peloteo. (QF: 154-55)

Según Roche[490], los elementos que caracterizan a esta nueva voz son tres: «una ironía que tira a menudo a cinismo, algunos toques sutiles de vulgaridad, y una libertad total de palabra». (El que la

---

[488] Myriam Roche, *op. cit.*

[489] Roger Wolfe, Carta inédita, 3-III-2002.

[490] Myriam Roche, *op. cit.*

ironía roce a menudo el cinismo es más que discutible, pero no es éste el momento para hablar de ello. Véase «V.2. Nihilismo y humor».) La libertad total es de palabra pero también de composición:

> El género del diario da rienda suelta a Wolfe para llevarlo como le da la gana. Lejos de la disciplina recomendada por Zola, deja pasar a veces tres semanas sin apuntar nada, y cuando lo hace, es sin ningún plan de trabajo aparente: cuenta las cosas tal y como le vienen a la mente, saltando de un tema a otro, de una anécdota a una digresión, perdiendo él mismo el hilo de su relato más de una vez. ¿Franqueza o manipulación?[491]

También ha sido Roche quien mejor ha señalado el aspecto ficcional del libro. Al igual que ya dijéramos al ocuparnos del «ensayo-ficción», este elemento ficcional es tal porque, aunque el personaje sí es Wolfe, Wolfe no es sólo ese personaje. Por eso Roche da de lleno en el clavo cuando habla de ocultamiento: «el autor ejerce un dominio total sobre lo que nos deja ver y lo que nos esconde, sin entregarse totalmente»[492]. Pero el ocultamiento no es nunca engaño, y el propio Wolfe se encarga de confesar su reserva al tratar ciertos temas, en concreto «asuntos privados, o del corazón, en los que no me voy a meter ahora» (QF: 184). En cualquier caso, el conjunto «es de una subjetividad demoledora, asumida sin ninguna vergüenza: [Wolfe] nos habla de él, de su propia obra literaria, de sus opiniones, de sus gustos, convoca a sus autores favoritos [...] y despelleja los gremios que más odia»[493].

---

[491] *Ibíd.*

[492] *Ibíd.*

[493] Myriam Roche, *op. cit.*

En esta interesante cita Wolfe reflexiona sobre «lo subjetivo» (Carta inédita, 30–VII-2001): «No es infrecuente encontrarse con elogios críticos de obras supuestamente «objetivas», en las que la visión del autor, se nos dice, está ausente; obras en las que se alaba la inexistencia de «juicios subjetivos» sobre el asunto narrado. Casi parece absurdo verse en la necesidad de señalar que la objetividad, en arte como en cualquier otra cosa, no existe. Un arte que de alguna manera no sea subjetivo es un arte, en el mejor de los casos, emasculado; en el peor, muerto. Una literatura sin «juicio» no es literatura. Hasta las fotografías tienen «perspectiva»; y hablo de perspectiva moral. Otra cosa, por

A lo largo del propio diario, Wolfe reflexiona en numerosas ocasiones sobre su personal modo de encarar el género; por ejemplo, sobre su preferencia por el pretérito indefinido incluso para relatar lo que ha ocurrido ese mismo día:

[...] estaba hablando de lo que hice ayer. Algo que por cierto tendría que haber anotado aquí ayer, al final del día, como se supone que debe uno hacer cuando escribe un diario, pero prefiero hablar a posteriori. Quizá me haya acostumbrado irremediablemente al pretérito indefinido. Me agota un poco contar las cosas en pretérito perfecto. Es como si fluyeran menos. [...] Nunca me ha gustado tomar notas en «tiempo real». Las pocas veces que he hecho reportajes periodísticos, por ejemplo, he intentado trabajar siempre «a pelo». Impregnarme de lo vivido y luego relatarlo a posteriori. El riesgo es que pierdes, o puedes perder, exactitud, precisión. Pero ganas algo que nunca hubiera estado presente si hubieras escrito el relato de los hechos sobre la marcha. Ese algo, me gusta pensar, es precisamente lo que hace que un relato sea literatura. La literatura nunca es completamente fiel a los hechos. La literatura es una mentira contada para poder decir la verdad. (QF: 41)

O sobre su necesidad de velocidad en la redacción –«[...] escribo demasiado rápido. Me refiero al acto físico de teclear las palabras en la pantalla.» (QF: 174)–:

Estoy escribiendo esto a mano, en un bloc de renglones que he comprado esta tarde en el aeropuerto de Ámsterdam. No suelo escribir de esta manera, ni tan lejos de mi zulo gijonés, y la sensación es más que un poco rara. Es como si no reconociera el tono de mi propia voz. Las palabras se resisten a fluir. Y cuando lo hacen, lo hacen de otra manera: a regañadientes, queriendo forzarme a seguir el camino que a ellas les apetece, en lugar del que yo quiero. El problema básico es el desfase temporal. El período de demora entre las órdenes que emite el cerebro y su registro visual, cuando escribes a mano, es mucho mayor que cuando lo haces a ordenador. Y, además, en un texto manuscrito lo que vas dejando atrás es un churro de garabatos mayormente ilegibles. Las palabras no cristalizan, nítidas e inmediatas, en la pantalla. El resultado es una sensación de estreñimiento que si te descuidas puede desembocar en bloqueo. Porque como te obsesiones estás jodido; las musas se cierran en banda y cruzan las piernas y no hay nada que hacer. Cuando escribo a mano no puedo coger un

---

supuesto, es que nos guste o nos disguste la perspectiva del artista en cuestión; que estemos o no de acuerdo con ella».

ritmo rápido y mantenerlo contra viento y marea y sin mirar atrás. Siempre acabo haciendo malabarismos mentales para intentar grapar la frase u oración en la página lo más rápidamente posible, con la esperanza de poder terminarla sin olvidarme de lo que quería escribir. (Es decir: acabo estando más pendiente de las palabras que de las ideas, cosa que como todo el mundo sabe es una de las peores trampas en las que puede caer un escritor.) Y eso es algo que ocurre muchas veces: uno va tan despacio que para cuando llega al final del fragmento en cuestión se le ha calado el motor, y hay que arrancar de nuevo. (QF: 58)

O sobre su inevitable –y a la vez conscientemente consentida– propensión a la digresión, y al hecho de que esa misma dispersión termine dándole consistencia y cuerpo al conjunto:

En fin, esto es una locura. Ya no sé ni por dónde he empezado, ni cómo demonios he podido acabar hablando de Ferlinghetti y de los beat. Pero da igual. La vida siempre acaba encontrando su particular forma de ordenarse. Lo que hay que hacer es dejarla fluir. Dejar que las cosas vayan ocupando lentamente su lugar. (QF: 77)

Y en la última entrada –que va a servir de cierre al capítulo–, Wolfe prácticamente termina el libro con una reflexión sobre lo azaroso de su conformación:

Me he dejado muchas cosas en el tintero de la chola a lo largo de estas páginas. Algunas veces, porque sencillamente se me olvidaron, o porque no venían a cuento, o porque no coincidieron con las entradas del diario. Muchas veces se me ocurrían cosas que hubiera querido anotar, pero no era el momento. Estaba de viaje, o tirado en la cama hecho polvo, o trabajando, o mirando las musarañas. Y hay cosas que se han colado que no tienen mayor importancia; que están ahí simplemente porque estaban en el sitio indicado en el momento oportuno. Porque me pillaron delante de la pantalla de este ordenador. Y es curioso, porque los sucesos han ido estableciendo, de esa manera, su propio y personal orden de importancia. Este diario de mis azares finimilenarios es a su vez un hijo del azar. (QF: 184-85)

# IV. JUICIOS DE VALOR

## IV.1. EL EXTRANJERO

> Siempre he sido un extranjero en todas
> partes, literal y metafóricamente hablando.[494]

Escribir es estar en el exilio, haber perdido el norte, no saber dónde está uno ni cómo ha llegado hasta allí. Pero escribir es a la vez «la salvación que cada nueva línea te ofrece *aquí y ahora*, antes incluso de publicarla y al margen de que algún día pueda de hecho llegarse a publicar» (OG: 87); escribir es carecer de puntos de referencia, pero también es un modo de *encontrarse en el mundo*; escribir es la condena que inflige la mayor de las libertades: la del que ya no tiene ningún vínculo. Tal y como dice Kundera: «La libertad no comienza cuando los padres son rechazados o enterrados, sino cuando no hay padre. Cuando el hombre nace sin saber de quién es hijo. Cuando el hombre nace de un huevo tirado en el bosque. Cuando al hombre lo escupen los cielos hacia la tierra y él pone su pie sobre el mundo sin sensación de agradecimiento»[495].

En el caso de Wolfe el desarraigo es tan obvio como real es el hecho de encontrarnos ante un inglés que vive en España y escribe en castellano, y que el trato con más de una lengua fue el *humus* de su crecimiento. Conrad, Nabokov, Beckett o Cioran son otros casos de bilingües insignes, sólo que todos ellos llegaron a dicha condición siendo adultos, en tanto que Wolfe lo es desde la infancia. Esto significa, entre otras cosas, que su bilingüismo –su «equilingüismo»– no es una adquisición, fruto de un esfuerzo, sino parte inherente y natural de su crecimiento, lo cual permitió que su primer contacto

---

[494] Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85

[495] Milan Kundera, *La broma*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

con la literatura, su *periodo de formación* como escritor, tuviera lugar tanto en inglés como en castellano. Este hecho por sí solo –obviemos los muchos casos catalanes, vascos y gallegos puesto que tienen lugar en sociedades bilingües y además no conllevan aislamiento o desarraigo algunos– supone algo insólito en la literatura española por todas las diferencias lingüísticas y de pensamiento que de él se derivan. Si a esto se añade el que Wolfe haya vivido su infancia y adolescencia en España a la vez que en el seno de una familia británica, es bastante lógico que su división interior –su condición de *extraño en todas partes*– suponga en él uno de los rasgos de carácter más marcados. En alguna ocasión él mismo ha confesado que se siente un extranjero tanto en España como en Inglaterra; y «quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia»[496]. Esta característica, llevada a sus extremos, deriva en un exilio perpetuo, en una soledad metafísica, algo así como un continuo e irremediable estado de no pertenencia o de extrañamiento ante el mundo, condición imprescindible a la hora de forjar a cualquier hombre de genio. En este sentido, insistimos, Wolfe es un «privilegiado», ya que cuenta desde sus primeros pasos y sin interrupción con ese elemento. Se trata de algo definitorio: mientras la mayoría de los escritores y pensadores desarraigados han *llegado* a esa circunstancia, Wolfe ha *nacido* en ella. Esto supone que el aislamiento, la distancia o el enajenamiento metafísicos estén enraizados en él a un nivel profundo, y no que sean un añadido posterior sobre unos cimientos más o menos sólidos. Un poema titulado precisamente «El extranjero», perteneciente a uno de sus primeros libros, resume con sencillez y claridad esta actitud:

> Qué aburrido
> sentarse y esperar la muerte
> mientras la gente fornica,
> come, trabaja o se solaza
> bajo el sol sucio de septiembre,
> y uno sabe, positivamente
> que nada va a ocurrir. (HP: 54)

[496] T. W. Adorno, *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1989, p. 85.

La personalidad de un apátrida de nacimiento, de un *outsider* innato como Wolfe, le permite, desde sus inicios, ver el mundo con la distancia necesaria para valorarlo en su conjunto, a lo cual normalmente un escritor sólo llega –si es que llega– hacia la vejez, una vez liberado de ardores juveniles, fobias personales y ataduras familiares, locales y culturales. La obra de Wolfe parte del punto de llegada, de ahí que su *repetitividad* y su atmósfera de puerta cerrada sean algo así como las arrugas de su rostro. Sólo así se explica el que un hombre que aún no ha cumplido los cuarenta y cinco años haya escrito con la fuerza y el brío de la juventud una obra de una madurez y de una hondura propias sólo de octogenarios. Y más sorprendente aún es el que no haya añadido nada esencial a lo que dejó dicho en sus primeros libros, escritos antes de la treintena. El poso, el limo del cual brotan todas sus palabras es inalterable, ya que no hay un paso ulterior. Wolfe escribe desde las conclusiones de los grandes pensadores, a los cuales conoció después de contar como suyos los puntos de llegada de éstos; de ahí que a pesar del salto al vacío y de la falta de refugios de su literatura, sus libros supuren vida y vitalidad, ya que sus *verdades* no proceden de lecturas sino de vivencias.

Debido a todo esto, frente al proverbial filósofo angustiado y al clónico poeta melancólico, Wolfe encarna al escritor total entre asqueado y socarrón que no ama *lo dado* y no cree en el hombre. Estancado, aburrido a veces y otras enfebrecido, «enredado en el fango», en una convulsión vital que oscila entre el odio y la compasión, entre la ira y la lucidez, entre el humor y la emoción, entre la narratividad más abrupta y la lírica desnuda, Wolfe a veces querría aniquilarlo todo y a veces admite, honesto consigo mismo –y no con la supuesta perfecta coherencia de un discurso «infalible»–, que «el infierno está en el mundo, sin duda: pero el paraíso también» (OG: 65), que «el mundo, / qué duda cabe –a veces– / está bien hecho» (DPT: 71). Aunque esta confesión no equivale a una veneración incondicional de la vida y sus supuestos misterios, ya que algo así equivaldría a una solución, y la labor de Wolfe es sólo describir *lo que hay*, y no cantar *lo posible*.

Como escritor del asco, del tedio, del exabrupto y de la risotada, la actitud de Wolfe tiene mucho de pensador convulso, burlón y carente de toda pedantería, en el sentido que le dieron al término el Pla de los dietarios y cuadernos, la reflexividad *modesta*

del Maugham de *The Summing Up* o la implacabilidad y sencillez del último Cioran. Como dice Savater, «la primera disposición de la imaginación poética es sublevarse y, como en toda sublevación, los factores de negación y demolición de lo establecido son primordiales»[497]. Wolfe lo niega todo, demuele todo lo que se encuentra a su paso, se golpea a sí mismo, arremete contra toda gran palabra y contra toda gran idea, se parte de la risa ante la mezquindad de los hombres, ante el absurdo, el *sinsentido* de toda vida, lo *grave*, toda mixtificación; y una vez tirado todo este lastre por la borda se planta frente a la cotidianidad más inmediata, frente al instante y sus posibles alegrías, y aún es capaz de estremecerse con esas pequeñeces, sacar luz de ellas. Es el vértigo de lo cotidiano. Pero sin olvidar que las cosas no tienen un nombre verdadero y que sus propias palabras no son más que eso: meras palabras.

Como ya se ha apuntado más arriba y como se repetirá en «V.2. Nihilismo y humor», la obra de Wolfe reposa sobre un limo esencial, fruto de su *destierro perpetuo*, del que brota el omnipresente e inconfundible regusto a cansancio y *pesadez* de toda su escritura; se trata de un «asco incoloro / en que se pudre el corazón» (MB: 30) y que tiñe cada una de sus frases, cada palabra, cada punto. «Liao. Liao y también ese asco de boca pastosa y estómago vacío de por las mañanas, sólo que en el alma. Nada grave. Asco –que no angustia– vital. Lo de siempre. Léase por asco «falta de ganas». No es nada punzante. Es ese asquito incoloro, la misma puta movida, el aburrimiento y etc. Véase Baudelaire, pero quitándole la rabia.»[498] De esto se deriva el que sus libros sean una machacona constatación de lo obvio, pura memoria rescatada de la mucha miseria y la poca gloria de nuestras vidas, frente a la amnesia general que evita a toda costa encarar la crudeza de lo evidente. Claro ejemplo de individuo refractario a todo programa y dirección, Wolfe se sirve de la literatura sabiendo que su escritura no sólo no se verá domeñada ni por las mejores buenas intenciones ni por moral, esperanza o *hermanismo* algunos, sino que por el contrario ella misma es un atentado contra todos esos estandartes. Sabe bien Wolfe que «las legítimas obras de arte son hoy, sin excepción, socialmente

---

[497] Fernando Savater, *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus, 1982.

[498] Roger Wolfe, Carta inédita, 29-I-1997.

indeseables»[499]. En vez de la tan coreada nostalgia de la vida, la voz de Wolfe es *malahostia* vital, estremecimiento sincero, vida misma en movimiento. Cantar conlleva creer en los vocablos, y Wolfe nunca cae en el hechizo de las palabras. El estilo es precisamente un resistirse a su hechizo; no un elegirlas, sino un esquivarlas, un andarse con ojo, un no dejarse atrapar por su sutil y ladino encanto. A diferencia de «los repetidores que se hacen llamar "maestros", los impotentes que se consideran "serios" y desconfían de cualquier brillantez»[500], Wolfe, de una honestidad sin concesiones, encara los verdaderos problemas desde una *inocencia* siempre alerta, desde un desasosiego activo, desde una duda destructora, desde un humor que vapulea guiñoles y que le redime de toda formalidad inerte y de toda gravedad fingida.

«Rebelde sin cauce», como ha dicho Villena, romántico sin absoluto, nostalgias o ñoñerías, revolucionario sin ideal ni proyectos, «perpetuo *extraño*» –como él califica a Baudelaire–, Wolfe representa la figura del no acomodado en lo real, del incómodo. Su postura de rebelde indómito es fácilmente criticable por parte de todos aquellos que pretenden estar siempre en la cresta de la ola. Tildar a alguien hoy en día de «realista», «crítico», «prosaico», «irreverente», «tremendista», «radical», «trasgresor», «extremista», «anarquista», «violento», «maldito», «descarnado», «contundente» y finalmente y sobre todo «nihilista», es tanto como decir que sigue anclado en el pasado. Y es que en un tiempo de cambio frenético como el nuestro, estas palabras bastardeadas a base de ser repetidas sin ton ni son, y que no hace mucho designaban talantes necesarios, han perdido fuerza y suenan a arqueología a oídos de los adalides de la farsa cultural. Quizás no estén de más las siguientes palabras de Adorno (al que probablemente los susodichos adalides también consideren agua pasada) para devolver la dignidad a una palabra que hasta el propio Wolfe alguna vez ha desechado: «La honra del pensamiento se halla en la defensa de lo llamado insultantemente nihilismo»[501].

---

[499] T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 214.

[500] Fernando Savater, *op. cit.*.

[501] T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992, p. 381.

Pero Wolfe no atiende ni al pasado ni al espejismo presente, sino a lo atemporal, que es lo inmediato, lo siempre presente. Y frente a esta realidad incaducable su postura es tan lógica e irremediable como lo ha sido para todo hombre de genio. El rebelde es, sencillamente, en las sobadas palabras de Camus, un hombre que dice no. El rebelde es el enemigo número uno del *statu quo*. Pero en estos tiempos de demagogia y barniz, sólo *premiosnóbel* o muertos insignes pueden decir sin caer en el sonrojo obviedades tan «fuera de lugar». Y sin embargo ha sido dicho una y mil veces que el artista es un ser disconforme y antagónico que como individuo no se siente junto a los demás individuos sino frente a ellos –aunque las escuadrillas de críticos y supuestos escritores sigan alarmándose ante la llegada de cada nuevo *enemigo*. En palabras de Savater, «ser artista es una forma de oponerse a ellos [los demás individuos]; no busca agradar, contentar, ser vendible, sino todo lo contrario: disgustar, oponerse a la maldad de la muchedumbre[502]». Y según Sábato el artista expresa «su desafecto a la realidad que le ha tocado vivir. Pero no crea otra realidad, describe ésta»[503].

Soy uno de esos lectores de Wolfe que, tras haber leído una primera página suya, están seguros de que leerán todas las demás. Mi confianza en él fue inmediata y en la actualidad sigue siendo la misma que hace diez años. Sumergirme en su lectura y conocerle después en persona fue encontrar a un hombre sencillo y honesto tanto en la escritura como en la vida, lo que en un sentido hondo significa que se trata de un ser pleno, *poderoso*. Los hombres hoy son tan enrevesados y se encuentran tan subyugados bajo el peso del exceso de información y la carencia de bastiones o directrices, que cuando disertan mienten y cuando obran se alían con el escándalo. Sólo unos pocos hombres fuertes, entre los que se encuentra sin duda alguna Wolfe, pueden en nuestros días mantenerse incólumes ante la tempestad y hablar con el volumen y la claridad necesarios para ser oídos por encima del estruendo ambiental.

Pero Wolfe, a pesar de su talante temerario y de su temible discurso, no pretende nunca asombrar. Wolfe habla *consigo mismo*. Si se quiere imaginar un arquetipo de oyente hay que pensar en la

---

[502] Fernando Savater, *La filosofía tachada*, Madrid, Taurus, 1971.

[503] Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Madrid, Círculo de Lectores, red. 1994, p. 105.

imagen de un amigo que escucha a otro. Se trata de un modo de hablar franco, rudo y cordial ante alguien que escucha con complicidad. Son muy pocos los escritores que alcanzan a tocarnos tan de cerca. El vigoroso sentimiento de entereza de Wolfe, su veracidad, su cercanía y sencillez, nos seducen tan pronto como resuena su voz varonil, y ya no nos abandonan nunca. Wolfe, como todo gran escritor, sabe expresar lo profundo con sencillez y lo estremecedor sin retóricas. Su obra publicada hasta el momento es suficiente para comprobar que nos encontramos ante un hombre natural, entero, libre, acorde consigo mismo, ágil, ligero y desenvuelto, y empeñado en levantar acta de nuestro tiempo.

Wolfe es todo esto y mucho más. Wolfe es un condenado a muerte que ríe, un caballero convulso, elegante y frontal, vital y estilista, grafómano y pasota, lúcido y frenético, bárbaro y autodidacta, descreído hasta de su escepticismo, un Schopenhauer sin pedantería y sin sistema, un Bukowski sin fanfarronerías. Wolfe cuenta con la capacidad de contradicción y vitalismo de un Unamuno, pero sin sus altisonancias. Wolfe es víctima de una inquietud real, y no de la quietud pensada e interpretada de la mayoría de sus coetáneos. Ira y calma, odio y compasión, resignación y rebelión, silencio y furia, lirismo en estado puro y prosaísmo procaz, lo esencial y lo cotidiano, son un todo en él.

Y Wolfe sabe que las metas son imposibles. Que la guerra es todo el tiempo. Guerra interior y exterior. Que la paz es posible tras la guerra. La guerra, tras la paz. Que no hay convicciones salvo en la quietud, en la inmovilidad, la cual es quimérica. Wolfe sabe que la vida se mueve. Que «el camino que nos lleva a ninguna parte es demasiado largo, a veces. Que hay que saber esperar, y al mismo tiempo no esperar nada» (DPM: 78). Que la belleza, simplemente, *ocurre*, y que intentar crearla es falsearla, domeñarla. Que la belleza está en el desvelamiento de lo obvio, en el saber mirar. Y que a pesar de todo la literatura no es más que estilo.

Además Wolfe tiene el valor de equivocarse, de presentarse vivo –y no disecado– y de llamar a las cosas por su nombre. Wolfe es un espectador de alto nivel que no puede sino hablarnos de lo que somos y de lo que nos rodea. De farolas y no de árboles. Callejones, no corrales. Aceras atestadas, policías, y no lugares comunes. Deseo al rojo vivo y no amores sublimados. Números rojos en lugar de ficticias nostalgias juveniles. Rocanrol y no citas en lenguas

enterradas. Aburrimiento, café, cigarrillos y no cobarde calor hogareño. Nada de góndolas: utilitarios, atascos, transportes públicos. Y bares, no viejos casinos. Y ni una sola revelación esencial (aunque toda su obra parta de ella); más bien desazón, impotencia, odio a borbotones. Y ni fuentes ni jardines, sino pura música de nevera entre cuatro paredes. Y frente a toda seriedad e impostura momificadas, un torrente vivo de desgarro y humor.

Wolfe es un polimorfo declarado que no imposta coherencia; un asistemático cuyas palabras no son piezas, pasos o sentencias, sino vida capturada. Hay estados, no conclusiones. El ciclo se mueve. Inhalación, exhalación. Arriba, abajo. Pura y dura vida.

## IV.2. Nihilismo y humor

> Asumir un pesimismo radical, profundo, completo, omnipresente, absoluto, lúcido; hasta el punto de que acabe dando lugar a una especie de optimismo, a una especie de nihilismo optimista que sólo se puede llamar liberación. No hay otra salida. No hay esperanza, jamás la habrá. No se puede aspirar más que a la liberación; la absoluta liberación del que ya no tiene nada que perder. (La absoluta liberación del condenado a muerte.)
>
> A partir de ese momento, es posible empezar a comprender el mundo. (HG: 33)

> El hecho de que vivamos en plena tragedia no quiere decir, ni mucho menos, que hayan totalmente prescrito los derechos de la risa.[504]

Sería mezquino pretender inmovilizar, ordenar y empaquetar en un puñado de páginas la actitud y las obsesiones fundamentalmente contradictorias de un autor que, ante todo, aspira a expresar el caos constante, la incesante pulsión de la vida y su carencia de fundamento. Querer sistematizar el espíritu de un hombre sin dejarse lo esencial en el tintero, querer que todas sus piezas encajen y que el conjunto ofrezca un sentido único e inmóvil sin falsearlo, sería algo tan iluso como pretender disecar su cuerpo y que su corazón continuara latiendo. El gusto por el rigor clasificatorio y por las conclusiones definitorias denotan una clara falta de

---

[504] Antonio Machado, *Juan de Mairena*, vol. II, Madrid, Cátedra, 1995, p. 219.

escrúpulos y una estrepitosa estrechez de miras. Nada más justo que mantenernos fieles en este capítulo a la inherente dispersión y a la vital incoherencia de un hombre cuya obra desconfía del lenguaje, manda directamente «al carajo la literatura» e insiste en que la vida es insoluble, irreductible tanto a juegos de palabras como a serias verborreas, que la vida es imposible de *reducir* y que todo intento de encarar el *sinsentido* a lo más que puede llegar es a arañar su careta y a atrapar jirones. ¿Cómo cimentar y dar forma, deformar un material al rojo vivo cuya sagacidad pone una y otra vez en evidencia la falta de cimientos de todo? Comencemos, pues, sabiendo que estás paginas no lograrán jamás palpar lo esencial, pero con el deseo de que al menos lo rocen de cuando en cuando. Sigamos adelante sin olvidar que el núcleo de un escritor escapa siempre a las siempre falsas clasificación y catalogación, y sabiendo también que no se puede cometer mayor injusticia contra un escritor que acuñarlo en fórmulas, en grupos de palabras, dichos o no por él. «De un autor –dice el propio Wolfe– no se pueden tomar al pie de la letra ni sus explicaciones ni sus declaraciones ni su "poética". Y por supuesto, tampoco se pueden tomar al pie de la letra sus obras. Es tan sólo la sinergia orgánica que surge de todo ello, junto con sus datos biográficos más decisivos, lo que finalmente dará la clave para interpretarle. Un escritor no tiene un mundo, tiene cientos; y algunos de ellos incluso pueden llegar a excluirse entre sí.» (OG: 50) Quede dicho, por tanto, que estas reflexiones no son una llegada sino una aproximación, que son un posible esbozo y no una fotografía; de modo que todo lo que aquí se apunte se presenta no como una afirmación sino como una divagación más o menos lúcida sobre la obra *en curso* de un escritor que se encuentra *nel mezzo del cammin della vita.*

Si hay algo que llama la atención al momento cuando se aborda la lectura de la obra de Wolfe es su descaro e intrepidez para desvelar y dejar al descubierto todo aquello que literatos, guardianes de la cultura y bienpensantes se afanan en silenciar u ornamentar. La obra de Wolfe es un haz de arisca claridad, de brutal veracidad, sajando las mullidas tinieblas de la corrección, la hipocresía, la anemia y el apoltronamiento que caracterizan desde hace mucho a esa ramera en que se ha convertido cierta cultura en manos de sus representantes o proxenetas oficiales. Frente a este estado de cosas, una de las mayores virtudes de Wolfe es la claridad, tanto perceptiva

como expresiva. El sedimento del que brota la obra de Wolfe podría ser circundado con palabras como «clarividencia» o «claridad de juicio». Según María Moliner, «clarividente» es aquella persona que prevé o percibe algo que a los otros pasa inadvertido. ¿Y qué es eso que a escritores de feria, escribas, eruditos estatales, perfectos ciudadanos o pensadores a sueldo pasa inadvertido y que el arrojo de Wolfe se ocupa de desvelar? Nada del otro mundo, nada en absoluto nuevo, sino la hiel esencial y el germen de toda sabiduría: la inanidad del ser, el absurdo del mundo, la carencia absoluta de fundamento de toda vida; o, como dijo Bataille en muy pocas palabras: «la posición de los hombres es insostenible».

«Mi obra no es más que un intento reiterativo y desesperado de constatar nuestra absoluta inutilidad. La inutilidad de cualquier esfuerzo humano. El absurdo de todas nuestras empresas.» (HG: 80) Y nadie que haya apurado del todo este cáliz puede volver a contemplar el desaguisado del Hombre sin ser presa del desasosiego, del asco y del aburrimiento *metafísico*.

> Hay un momento determinado en la vida –a mí me ocurrió sobre los 17 y fue mi perdición– en que se pierde algo y se pierde con ello la vida. Algunos opinan que es la inocencia, lo que se pierde. No lo sé. Yo la inocencia ya la había perdido. Y sin inocencia no sólo se puede seguir viviendo, sino que incluso se podría decir que sin perderla no es posible sobrevivir. No, la catástrofe no fue perder la inocencia; fue perder el interés. Los rostros, las palabras, las obras, los actos, las acciones, la gente, la familia. todo: no eran más que máscaras de muerte. Ya jamás me podría creer nada. Ya no tenía interés en creerme nada. La vida era una danza en un escenario vacío. La famosa sombra ambulante shakesperiana. El sonido y la furia que nada significan. Una comedia sencillamente carente de interés. (HG: 137)

Cabe decir por tanto que frente a todo disimulo civilizado y toda máscara de sonrisa muerta de la oficialidad, la condición esencial del clarividente la constituye el hecho de haber sufrido un desgarro espiritual incurable e inocultable. Tras buscar y no encontrar más que el vacío, la transparencia que la desgarradura otorga es tan fuerte que aturde:

> He indagado en todas las fuentes que he podido. He leído a los grandes poetas, a los grandes filósofos. Muchos de ellos afirman tener la

respuesta, o al menos un sucedáneo de solución. Todos ellos comparten un denominador común: están equivocados. La única conclusión a la que se puede llegar es que no sabemos nada, que nunca sabremos nada, que no hay esperanza ni redención en esta vida, y que, en cuanto a una vida futura, una vida más allá de esta vida, no nos serviría ahora mismo de nada aun en el caso de que existiese. Siempre recuerdo una pintada que vi una vez en un muro, en Londres, hace muchos años. Decía: «¿Hay acaso vida antes de la muerte?». Quizá los poetas y los pensadores tendrían que haberse centrado en esa pregunta. (QF: 82)

Desde el promontorio de la aplastante certeza de que *no hay nada que hacer*, el clarividente es totalmente incapaz de articular nada positivo; todo lo que consigue ver desde esta cima es el ridículo que reina en el orbe, el patetismo de los desvelos humanos, la falsa esperanza de toda positividad. La vida se convierte en agonía bajo «el peso del mundo» (CA: 17) y el clarividente queda paralizado y a un mismo tiempo ajeno a todo, impotente y a la vez indiferente, sin poder ni querer hacer nada. Ya sólo puede «dejarse de joder con florituras / y hablar de lo que importa. Dejar las cosas claras / de una vez.» (MB: 35) De ahí que todo su decir se afinque en la negatividad, que su dicción sea negación pura. El clarividente no habla más que para constatar lo obvio y poner así en evidencia la mentira de *lo que hay*. La incitación o la alabanza no son tarea suya; su «misión» –si es que pudiera adscribírsele tal palabra– es más bien lo contrario: el desvelamiento de toda seducción o loa, de todo asentimiento a lo dado. Frente a todo engaño, el trabajo de Wolfe es el desengaño; frente a toda ilusión, la desilusión; frente a toda esperanza, la desesperanza. Y el que no tiene esperanza, tampoco tiene verdades con las que infectar su discurso: sólo la fe tiene contenido. El clarividente desconfía hasta de sus propias palabras; no es en ellas donde reside su autenticidad sino en el humus del que éstas brotan, de la vivencia extrema de la que surgen. El clarividente sabe que «escribir es inútil» (AB: 84), que «las palabras son inútiles, retorcidas / como tornillos que no entran rectos» (AE: 63), y éstas le cansan; pero ya que no opta por el silencio admite que son lo único que tiene. Así, es el hombre que respira en la página el que avala la obra de Wolfe; es la sangre que corre por cada uno de sus versos o líneas lo que da vida a sus libros y lo que los aleja de la labor de taxidermistas o decoradores de las hordas de escribientes. Hay que ser un necio redomado o un tremendo caradura para escribir a estas

alturas sin haber despertado del ingenuo sueño dogmático de la Gran Literatura, del autoculto y narcisismo de la Creación, de la farsa del Arte. Ningún hombre que haya hecho suyas las siguientes palabras podrá volver a sentirse *en casa*, a confiar en ninguna empresa humana:

> El hombre es un error. El hombre
> no es más que el hijo de la triste puta
> de su propio absurdo.
> La historia de su presencia en el planeta
> es la historia de una pila de patrañas,
> un monumental camelo,
> una sideral estafa.
>
> Todo es mentira.
>
> Todo está permitido. (AE: 55)

Antes de seguir con este intento de vivisección, hay un aspecto importante que tiene que quedar claro: el clarividente no es exactamente un escéptico, aunque tenga puntos en común con él; la clarividencia está por encima de diatribas y de dudas juguetonas; la *impotencia* –el don– que otorga *el haber visto* va mucho más allá del «sí» o el «no». «La cuestión no está / en creer o no creer / [...] si no en que te importe / o no te importe. // A mí / personalmente / me la suda.» (AE: 43) A diferencia de quien ha asimilado que no hay nada que hacer, nada que decir y nada que aprender, que «todo esto es simplemente / una broma estúpida y pesada / que nos está gastando algún cretino» (AE: 19), el escéptico conserva aún una tara: es capaz de discutir *sus* ideas; mientras que el clarividente ataja ese problema del siguiente modo: «La cuestión no es tener razón o no tenerla; la cuestión es, siempre, *para qué*» (OG: 28). El escéptico también delira y de algún modo cree en sí mismo desde el momento en que toma postura, desde que se sitúa frente a las creencias para ubicarse, aunque sea a la contra; el clarividente, en cambio, descree hasta de su descreer, sabe que toda idea o contraidea es siempre otro subterfugio con el que ir tirando más tranquilo, y no puede adherirse ni a la duda. El escéptico aún se cree en posesión de una certeza, su *corrección*, en tanto que el clarividente admite abiertamente que no tiene «ni puta idea» (CA: 46); el escéptico sigue pensando que tiene algo que decir,

pero el clarividente confiesa que no tiene nada que añadir a lo ya dicho. «Yo no digo nada», afirma Wolfe en un poema después de acordarse de algunos de los hombres que se supone que sabían algo: «Es lo que dice Sócrates / es lo que dice Platón / es lo que dice Marco Aurelio / es lo que dice Kant / es lo que dice Hegel / es lo que dice Nietzsche / es lo que dice Freud / es lo que dice Borges / es lo que decía mi abuela. // ¿Y tú? ¿Tú qué dices? // ¿Yo? ¿Cómo que / qué digo yo? / Menuda pregunta. / Yo no digo nada» (AE: 44). Mientras que el escepticismo se sirve de sí mismo para hacer o simular que el mundo a pesar de todo funciona, la clarividencia no puede echar mano de sí misma porque carece de contenido; *ver* es escrutar los vacíos, las grietas que resquebrajan el montaje. El clarividente no puede olvidar que la vida es una «avería», que el mundo no tiene vuelta de hoja, que el hombre es un tumor, que su condición no da más de sí. Frente al escéptico que se apacigua en su duda, Wolfe, ante la pregunta «¿qué hacer, entonces?», sólo puede balbucir: «No lo sé. / Y no funciona» (CA: 96).

Otro aspecto de la clarividencia es que tanto puede decir lo que tiene que decir en un poema breve como en una novela de doscientas cincuenta páginas. «Últimamente tengo la sensación de que ya he escrito todo lo que tenía que escribir. Lo grave es que también tengo la sensación de que aún no he dicho nada.» (HG: 153) La mirada, y no lo que ve; la voz, y no lo que dice, son todo el mensaje de la obra de Wolfe: no hay nada que hacer, nos dice con su tono de voz desencantado y a punto de estallar en risotadas; no hay nada adonde ir, nos muestra con el mirar de sus ojos incisivos y cansados, penetrantes y limpios. Se trata de una vuelta al pesimismo necesario desde el cual poder describir el entramado humano sin caer en justificaciones lenitivas. Nada más consecuente con esta manera de mirar y hablar que el desdén por la *originalidad*, la superstición de lo nuevo, lo ingenioso o la renovación. Wolfe sabe que no hay nada nuevo bajo el sol, que no lo ha habido ni lo habrá, y a ello se ciñe. «¿En qué disminuye la radicalidad de un dictamen el que haya sido repetido mil veces, si quien lo formula ha alcanzado a padecer la experiencia que lo posibilita?», dice Savater hablando de Cioran, otro gran clarividente con el que Wolfe comparte lo esencial, ya que lo

esencial es siempre idéntico[505]. Todo ha sido dicho, o nada se ha dicho, y además no importa. Y «lo que no es / tradición / se ha dicho / y con razón / esputo / plagio» (CA: 18). Las palabras de estos hombres que hablan desde «fuera del tiempo y de la vida» son una siniestra sabiduría *de nada*, que no es explicable porque es fruto de una vivencia, y no de una lectura. Lo que estos hombres dicen puede ser irrelevante o arbitrario, pero procede de algo que no lo es: la experiencia del vacío, que todo lo aclara y no explica nada. La sabiduría del *vacío*, la perspectiva del clarividente, surgen del modo en que capta intuitivamente el mundo, y no del saber; es decir: del dolor y no de conceptos abstractos. El clarividente repudia la lógica porque sabe que la inteligencia es un estado de fuerzas y de tensiones discordantes por naturaleza. Wolfe reivindica y practica la contradicción. No hay nada que resolver, no hay respuestas ni prospectos, no hay apología posible ni canto que valgan cuando se ve el mundo *al desnudo*. Mirar el espectáculo, el escándalo del mundo, con ojos limpios y agudos, es comprobar que su guión es una salmodia desquiciada, una machacona cantinela. No es entonces extraño que la obra de Wolfe atufe a reiteración y a vacío: Wolfe podría haber cerrado la boca tras su primer libro o podría seguir escribiendo el mismo libro indefinidamente sin añadir nada esencial a lo que dejó dicho en el primero. De hecho Wolfe ha confesado más de una vez que no tiene nada más que decir y que si sigue escribiendo es simplemente *por hacer algo*. «El vicio solitario e inofensivo de la escritura, decía Onetti. Poner palabras en la página. Verlas flotar en la pantalla del ordenador. ¿A dónde hemos llegado?

---

[505] He aquí una reflexión del propio Wolfe a este respecto («La llamada de la escritura», *Quimera*, febrero de 2002): «Walcott es un autor que no me interesa gran cosa, y del que apenas he ojeado alguna página suelta, aquí y allá. Su tradición me es ajena; sus moldes formales tienen poco que ver con los míos; los asuntos de los que se ocupa están muy lejos de los que me obsesionan a mí. Sin embargo, todos los creadores –si se me permite la inmodestia, diré que todos los *grandes* creadores– comparten, de alguna extraña manera, un fondo común. O acaban llegando, en todo caso, a conclusiones parecidas. La creación misma parte de una necesidad básica que quizá resulte casi imposible definir, pero cuyas pulsiones más íntimas pueden convertir a los autores aparentemente más dispares en inesperadas almas gemelas.»

A ningún sitio, es evidente. Pero insistimos. Pese a todo insistimos. Es una manera como cualquier otra de entretener la espera.» (QF: 82) De una postura así, incapaz de circunloquios vacuos y de palmaditas en la espalda, es lógico esperar arremetidas contra el entramado de la farsa, y así ocurre en el caso de Wolfe. Y no se trata de una labor premeditadamente destructora, sino de un *no poder hacer otra cosa*. «Cuando uno ya no puede hacer nada», dice Roa Bastos, «escribe». La destrucción, pues, es consecuencia de su postura, y no un fin. Estas palabras de Cioran expresan bien la idea: «Sepa usted que no destruyo nada: anoto, anoto lo *inminente*». Wolfe lo ha dicho una y mil veces de este otro modo: «Mi trabajo es constatar lo obvio».

También es característico del clarividente el poder dedicarse a cualquier cosa sin adherirse a ella; de ahí que viva la mayor parte del tiempo como un extraño, un extranjero en todas partes, exiliado del mundo, desarraigado de toda verdad, carente de caminos; de ahí que tampoco falacias mayúsculas como la Literatura, la Obra o la Posteridad logren hacer mella en su impavidez y en su aplastante honestidad. La clarividencia revela que hasta *la profundidad está vacía*. Por esto el discurso del clarividente (y más aún si éste vive, como es el caso) acostumbra a ser tildado de superficial; y no es raro, ya que una de sus mayores virtudes es no ceder jamás a la tentación de «seriedad». Sólo quien ha visto el mundo desde la desnudez y ha comprendido su vacuidad puede hablar de los grandes temas sin afectación ni presunción. Y llegamos al otro aspecto clave del capítulo: el humor. El que llega a descreer hasta del lenguaje se ve irreversiblemente abocado al humor; y la risotada natural (y no el ingenio buscado) es una de las características clave de Wolfe, libre en su exilio interior de cualquier atadura o imposición que le comprometa a la trascendencia *por decreto*, a la hondura *de servicio*. El clarividente siempre escribe «descojonándose un poco de lo que uno mismo está escribiendo» (OG: 88). La carcajada de *l'étranger*, del *outsider*, arroja más luz sobre las grietas del mundo que todos los lamentables intentos de justificación de lo existente llevados a cabo una y otra vez por los regimientos de funcionarios de la Realidad. Como dijo Wittgenstein, «el humor no es un estado de ánimo, sino una visión del mundo», y como tal está presente en toda la obra de Wolfe tanto en su forma más visible, la risa, como de otra menos patente: a modo de hilo musical de fondo. El humor es una forma de escapar del «espíritu de seriedad» tal y como lo define Sartre en *El*

*ser y la nada*. El humor es la definitiva vuelta de tuerca, la única irreverencia posible, la única modalidad del *non serviam*, la única *excusa* de la vida. El humor es el mejor antídoto contra las ínfulas de trascendencia de feria, contra la sublimidad de postín, contra toda altisonancia, impostura, sectarismo, partidismo, gran idea o respuesta de eunucos, popes y vacas sagradas. (Pero quede claro que se trata de humor, nunca de ironía: «la ironía es patrimonio de los débiles; el humor a mandíbula batiente, sin duda alguna, de los fuertes» (OG: 71). El humor –como supo Schopenhauer– es ironía al revés. Así como ésta es la broma que se esconde tras la sinceridad, aquél es la *seriedad* que se esconde tras la broma.) El humor es el síntoma más claro de que se ha comprendido, de que se ha percibido el absurdo de toda altivez humana. El humor osa decir lo que es forzado callar. El humor es el resquicio milagroso en el infierno por el que se filtran una inocencia y candidez incomprensibles para quien desconozca el desengaño esencial, algo así como un salvoconducto a la sorpresa cuando ya no cabe sorpresa alguna (y éste es otro rasgo definitorio de Wolfe: no creer jamás, pero seguir siendo capaz de sorprenderse). El humor es a un mismo tiempo y paradójicamente negación y afirmación, arremeter contra la muerte segura, aceptar nuestra condena a vida[506]. No otra cosa, por cierto, viene a decir el

---

[506] Matthew J. Marr ha escrito lo siguiente al respecto ("Out of the Office: Comic Self-Derision as a Vacation from Solemnity in the Postmodern Metapoetry of Roger Wolfe", *Revista Hispánica Moderna*, n° 56.2, 2003):

«Wolfe's comic vision [...] can be said to "consistently [mock] willfulness, pride of purpose, and self-centered design, especially when they are associated with schemes of action that have or are likely to have public approval or when they involve a claim to godlike dignity or power". Wolfe's typical speaker presents himself as what Northrop Frye has characterized as the *erion*: the light-hearted, self-deprecating man who tends to portray himself as less than he may actually be. In his metapoetry, this type of poetic speaker is prone to undercutting incipient texts which he himself is presented as in the process of constructing. As if the fulfillment of a wish for poetic failure, such self-subversion is carried out in episodes that draw attention to the internal poem at hand and its divergence from traditionally accepted norms. It might be said that for the modernists, the decentering, destabilization, and even

existencialismo de Sartre, con quien Wolfe confiesa estar en deuda en ciertos aspectos. Negar y reír, desgarro y descojone, zozobra y risotadas, he aquí dos caras de una misma moneda. O tal y como ha escrito Savater: «Se niega para fulminar todo aquello que impide a la vida afirmarse libremente sin palabras: sólo cuando se han hundido todas las razones de vivir puede florecer el puro *gusto* por la vida»[507]. Porque si hay algo que el clarividente quiere es vivir; de hecho es esa pasión exacerbada la que le ha llevado a la clarividencia: la lujuria por la vida (*Lust For Life*, se titula una canción de Iggy Pop), imposible de saciar en el lodazal de las mezquindades y fabulaciones de nuestro mundo. Como dice el ya mencionado Cioran, el hecho de que la vida no tenga ningún sentido es una razón para vivir, la única en realidad. El clarividente es un vitalista trágico.

Antes de continuar con este merodeo en torno al siempre inalcanzable centro neurálgico de la obra de Wolfe, creo que el siguiente texto suyo hablando del recién mencionado Sartre puede ayudarnos en nuestro intento de asedio al núcleo de la cuestión:

> Me estoy dando cuenta de lo mucho que Sartre me aportó, por mal que lo leyera en su día y por mucho que hubiera creído olvidar lo que llegué a asimilar de él. Todo ese concepto de la libertad del primer Sartre. Toda esa rebeldía, ese nihilismo, ese fundamental anarquismo filosófico, esa lucha permanente contra lo que él definía como los «cabrones» de toda especie y condición, y ese demoledor antihumanismo, que están en la raíz de su más auténtica y mejor filosofía. [...] Cuidado con Sartre, porque el tipo es clave. Ahora veo por qué me apasionó tanto en la adolescencia. Aunque más que llegar a conocerle con un mínimo de rigor, lo intuía, en aquella época. Ahora estoy viendo que mi intuición fue correcta. Y luego vuelvo la vista sobre mi propia obra, y resulta que me encuentro con Sartre a cada paso, cuando en su día, al escribir todos esos libros, nunca me acordé conscientemente de él. ¿Qué es El índice de Dios, si no es un libro

---

destruction of the self was a constant preoccupation—the troubling loss of yet another ideal and, thus, a source of crisis. Yet, self-destruction filtered through Wolfe's mode of postmodern humor is a painless, and even cathartic process; it is a movement toward a sort of "joyful wisdom" that frees up the poetry of our age. Release from self-importance through self-derision is, in the poetry of Roger Wolfe at least, a form of liberation.»

[507] Fernando Savater, *La filosofía tachada*, Madrid, Taurus, 1972.

sartreano? Hay incluso en él un brevísimo pasaje en el que llego a comentar que «todos somos hijos de nuestros actos», lo cual es Sartre en estado puro. Y luego la constante reivindicación de la contradicción, que recorre todos mis libros, y también de la rebeldía permanente, y de la vida como proceso de «autodemolición». Mi permanente huida hacia delante.[508]

Las coincidencias con la filosofía del primer Sartre son, efectivamente, muchas. Wolfe, tal vez sin ser del todo consciente –como él mismo afirma en la cita de arriba– ofrece asimiladas en su obra y frecuentemente reproduce afirmaciones sartreanas como que la libertad genera angustia; que el hombre está en constante inadecuación consigo mismo; que «el hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente»; que el hombre es la única trascendencia, a la vez que es esencialmente tragedia; y que su pasión es inútil.

Más. Fruto del resquebrajamiento espiritual y a la vez causa de él, el clarividente es por esencia un misántropo declarado, un *odiador de hombres*, al que «repugna / el ser humano en general» (CA: 111). El clarividente, aquejado de hiperestesia, detesta a muerte a la Humanidad tomada en abstracto, el concepto del hombre medio que la compone: «La gente / a la que amo / es gente. / La gente / a la que odio / es gente. / Gente. / *Yo* soy gente. / Gente. / Odio a la gente. / Todos somos / gente.» (MB: 20) Pero si por una parte está el odio, por otra encontramos tanta o más compasión. «Me muevo entre extremos igualmente virulentos de odio y compasión –escribe Wolfe–. Hay días en los que sería capaz de regalar hasta la camisa; y días en los que ni salir a la calle y liarme a tiros con la gente apaciguaría este asco enfermo, esta ira emponzoñada que me corroe.» (OG: 63) De ahí que el clarividente, abrumado por el peso del mundo y por su vaciedad, lejos de cualquier altisonante falacia del tipo «paz interior» o «anulación del deseo» y sobre todo obligado por la necesidad («ganarse los garbanzos», diría Wolfe) a *interactuar* con sus semejantes, rompa a menudo en cólera y abandone su mutismo o su discurso del *no contenido* para arremeter a diestro y

[508] Roger Wolfe, Carta inédita, 23-II-2001.

siniestro contra todo aquello que conforma su vida civil[509]. Es entonces cuando Wolfe se remanga, baja a la arena y se dedica a repartir mazazos concretos y directos hasta no dejar títere con cabeza. «Me cabreo con la gente y la maldigo. –confiesa–; y luego me lo pienso mejor. Cuando la gente alimenta mi rabia, me está ayudando sin saberlo. Esa rabia es el combustible de mi obra.» (OG: 53) Entonces «escribir significa adoptar al mundo entero como enemigo»[510] y nada escapa a sus diatribas, no hay elemento de la sociedad ni representante de las más variadas sectas, categorías o especialidades que no reciba lo suyo: la familia, el estado, la democracia, las patrias, el amor con moho, los escritores, los

---

[509] Hay una larga cita de Nietzsche (*Schopenhauer como educador*, Madrid, Valdemar, 2001, pp. 63-64) que explica perfectamente de dónde procede esta violencia:

«Estos hombres que pusieron a salvo su libertad en el interior de sí mismos no tienen más remedio que vivir también para el exterior, tornarse visibles, dejarse ver; se hallan sujetos por múltiples lazos humanos: por su nacimiento, residencia, patria, educación, imposiciones ajenas; asimismo se presupondrán en ellos numerosas opiniones sólo por el hecho de que éstas son las dominantes; todo gesto que no niegue servirá de aprobación; todo movimiento de la mano que no destruya será interpretado como asentimiento. Saben, estos solitarios y libres de espíritu, que constantemente, en cualquier circunstancia, parecerán ser distintos de lo que piensan; mientras que ellos no desean sino la verdad y la honestidad, se tejerá a su alrededor una red de malentendidos; y su violento deseo no logrará impedir que, a pesar de todo, emane de sus acciones un vapor de falsas opiniones, de acomodación, de verdades a medias, de silencios indulgentes, de interpretaciones erróneas. Todo esto condensa una nube de melancolía sobre sus frentes: pues estas naturalezas odian más que a la muerte el hecho de que la apariencia sea necesaria; y esta amargura constante los torna volcánicos y amenazadores. De cuando en cuando, se resarcen de su violenta ocultación, de la reserva a la que se ven obligados. Salen de sus cavernas con aspavientos terribles; sus palabras y sus hechos se transforman entonces en explosiones, y es posible que se destruyan a sí mismos.»

[510] Entrevista de Georgina Fernández, «Escribir significa adoptar al mundo entero como enemigo», http://www.elperiodico.com/EDASTURIAS/ED020429/CAS/CARP01/tex040.asp

periodistas, los políticos, el llamado pueblo llano, el ciudadano tipo, los colectivos, los fanáticos, la masa, los dirigentes, los pasotas, los alternativos, los votantes, los progres, los amigotes, la ley, la policía, los trasnochados, los modernos, los bienpensantes y bienintencionados, los editores, la crítica, los sabelotodo, etcétera. El único modo de que el clarividente *pierda los papeles* y abandone la indiferencia que le otorga la visión del absurdo es el contacto directo con la realidad palpable. «¿Cómo llamarlo? ¿"Personalidad reactiva"? Sólo puedo crear, palpitar, sentirme vivo, como *reacción en contra* de algo, de todos y de todo. Gracias a Dios, no me faltan enemigos. Pero si no los tuviera, tendría que buscármelos.» (HG: 130) Pero tanto odio, tanta aversión declarada no parte de la autoestima; si hay algo que el clarividente no hace jamás es presentarse como ejemplo. «En realidad, uno de mis mayores problemas es que no puedo soportar a casi nadie. No se trata de complejo de superioridad, y en el fondo no es tampoco "sociopatía". Yo creo que tiene más que ver con una peculiar sensación de distanciamiento interno derivado de la abulia. El aburrimiento –que Schopenhauer atribuía erróneamente a los seres vulgares– me fustiga desde que tengo uso de razón.» (HG: 129) Ajeno a toda santidad o santurronería, Wolfe fluctúa entre la quietud angustiada, la irrisión y la irascibilidad; pero estos elementos no suelen presentarse aislados, sino que la mayoría de las veces aparecen combinados, aunque uno de ellos sofoque o debilite a los otros.

Otro rasgo del clarividente es su forzada honestidad. La clarividencia inhabilita para el subterfugio verbal o ideológico y por tanto para la apología incondicional del *status quo* frente a la inevitable catástrofe de la vida. Pero no se trata de rectitud sino de incapacidad para el cuento chino; por lo que no cabe hablar de ejemplo ético sino de «coacción del desvelamiento»[511]. Rechazando las máscaras edulcorantes y anestesiantes del «civilizado», Wolfe se presenta *en sociedad* como un individuo desmañado y sin domar; como un lobo sediento de sangre frente a tanto perro cuidador de ovejas; como un salvaje no invitado, musculoso, puro y veraz, rudo y vital, condenado a una franqueza indecente, que se sienta a la mesa pública de las Letras frente a tanto correcto comensal panzudo, flojo, ahíto, rancio, engreído, incapaz de ponerse en pie de una maldita vez

[511] Fernando Savater, *Ensayo sobre Cioran*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

y de dejar libre el asiento que nunca debió ocupar. El miedo que el clarividente provoca en el *establishment* literario, en las camarillas y cenáculos de escribientes decentes y gentes de provecho, es tanto como el asco que éstos le provocan a él. Esta situación se repite y se ha repetido automáticamente siempre que alguien tiene la valentía y candidez de señalar que «el monarca va desnudo». ¿Cómo podrían perdonárselo los supuestos sastres, las hordas de redactores allegados, los santones, caraduras y consejeros, y hasta el fervoroso y sumiso «pueblo llano»? «El artista que ha conseguido la liberación por medio de la conciencia del absurdo se convierte en una especie de *dolor de cabeza*, de *migraña*, de *molesto grano en el culo* de la intelectualidad establecida.» (TM: 109)

«El poeta, que cuando lo es de verdad es por encima de todo un *comprendedor*, le debe su inadaptación a esta nefasta virtud.» (OG: 85) La clarividencia, pues, aboca indefectiblemente en el aislamiento, relegando a su *presa* a la soledad interior, a la condición de «animal solitario»[512], de nómada espiritual incapaz de formar parte de facción o cultura algunas. La única cultura del clarividente es la cultura *aplicada*, la de todos los grandes hombres que, brutalmente veraces, han barrenado a lo largo de los siglos las patrañas humanas. El pensamiento, el arte, la sabiduría, son destrucción en su esencia. Nada mejor para calcular la potencia y veracidad de una obra que su capacidad para aturdirnos. Las grandes obras son beatíficos atentados terroristas (ya que así es como el Poder designa a la violencia no generada por y para él) contra lo Establecido, lo Imperante, lo Aceptado o demás mamarrachadas evidentemente cínicas pero por desgracia también dominantes. En fin, la grandeza y singularidad de todo gran hombre consiste en la capacidad de situarse ante la comedia de la vida como ante un todo, fuera –pero a la vez dentro– de ella, e interpretarla en su totalidad, mientras que el hombre común sólo percibe su papel –y muchas veces sin llegar a comprenderlo– y a lo sumo un par de escenas. La condición de espectador privilegiado del clarividente hace que éste siempre, de un modo u otro (puede que hasta *sin querer*), se dedique a arremeter contra cualquier forma del Todo.

---

[512] Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

Su tarea es desorbitada. David contra Goliat. Pero de alguna forma la victoria es siempre de David desde el momento en que osa enfrentarse a la omnipotencia del gigante y desvelar que ésta no es tal, independientemente de que acierte a derribarlo o no de una sola pedrada. Esta tarea, o tal vez sea mejor decir esta heroica labor con la que entretener la espera, es un pasaporte directo a la soledad y al aislamiento. El clarividente es lo opuesto a nuestro proverbial Vicente y ya hemos dicho que está indefectiblemente condenado al aislamiento interior. Pero si siempre ha sido difícil la auténtica singularidad frente a los patrones y sus ligeras variantes de catálogo, más aún lo es en estos tiempos frenéticos, masivos y de bombardeo informativo. Muy pocos hombres cuentan hoy con la fortaleza y resistencia necesarias para mantenerse ajenos y a la vez atentos a la locura generalizada, y hay menos aún que cuenten también con el talento y la inteligencia suficientes para crear una gran obra desde esa trágica y dichosa unicidad.

Valga como cierre de este capítulo tan teórico un texto del propio Wolfe que sintetiza y ejemplifica lo que tal vez se haya escapado como agua entre los dedos de estas páginas:

> No hay nada que hacer, ni sitio alguno a donde ir, pero aquí estamos en cualquier caso, avanzando por el trillado camino. Tenemos que descubrir nosotros mismos que no hay nada que descubrir, aunque lo sepamos o creamos saberlo de antemano. También es verdad que creemos saber muchas cosas, y luego la vida nos da muchas sorpresas, porque no es menos cierto que aquí ni dios sabe en realidad nada. Esto es una comedia que no se acaba nunca. Jamás se para la función. La vida: sesión continua. Y ahí nos ves a todos, rajando, agitándonos, pegando berridos, corriendo de una lado para otro y haciendo como que sabemos qué cojones se supone que estamos haciendo. Todo teatro, comedia, farsa, patético vodevil. Vodevil en todos los sentidos. Yo anoche me quedé en la terraza a la una de la mañana a fumarme el último pitillo antes de plegar, y me quedé mirando los neones lejanos, y las luces de las farolas y los edificios y la luz de las estrellas y la luna velando allá arriba sobre nuestra estupidez, y estuve pensando en todo esto, y en eso mismo que te digo. Y me decía: cuándo parará, toda esta comedia, cuándo se detendrá. No para nunca, este maldito camelo sideral de planetas en marcha y perpetuo movimiento hasta la desintegración. Es bella

la agonía; nuestra agonía. Y no deja de tener un cierto esplendor. Miseria y esplendor de la condición humana.[513]

[513] Roger Wolfe, Carta inédita, 21-V-2002.

# VI. CONCLUSIONES

Heredero directo de autores norteamericanos como Saroyan, Hemingway, William Carlos Williams, Bukowski o Carver, de maestros franceses como Sartre o Céline y de pensadores como Cioran, Roger Wolfe es, debido a su mesticismo cultural, un ejemplar único en las letras españolas, además del impulsor, a partir de la década de los noventa, del actual *neorrealismo* literario español. La obra *in progress* de Wolfe, tan audaz, *fuerte* y ágil como reflexiva, ha derribado barreras entre géneros hasta conformarse como la expresión de lo que el propio autor llama Escritura Total.

Los otros bastiones de su obra son: la creación de un nuevo modo de versificación, por un lado alejado de cualquier tipo de patrón métrico conocido en nuestras letras y por el otro en deuda con el habla viva y con la poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo veinte; su vitalismo trágico; su entereza ante la tentación de «seriedad», de ahí su consiguiente uso catártico del humor, y ante la tentación de salvación, de ahí su valentía para no proponer alternativas; su defensa de la contradicción (ya que donde se da la paradoja, muere el sistema y triunfa la vida) y del derecho a equivocarse, a cometer –Cioran *dixit*– errores palpitantes, errores que laten; y por último, su modo de encarar la reflexión, que aquí vamos a llamar «pensamiento frontal».

A lo largo de este trabajo ya nos hemos ido ocupando de señalar y perfilar en mayor o menor medida todas estas características wolfianas; con todo, hay un par de aspectos, como es el caso de los conceptos «Escritura Total» y «pensamiento frontal», de los cuales todavía tenemos que apuntar ciertos detalles. Sirvan estas páginas finales para subsanar ese vacío a la vez que de repaso concluyente de las tesis fundamentales de nuestro trabajo.

Neorrealismo

Frente a cualquier forma de idealismo, este nuevo realismo literario es desarraigado, urbano, intrahistórico, minimalista, pretendida y radicalmente subjetivo –y, precisamente por eso, *válido*– a la vez que hijo de su tiempo. Es un *neorrealismo* que encara los nuevos problemas sociales –o, si se prefiere, los problemas de siempre pero con sus nuevas caras– sin echar mano de los antiguos discursos ideológicos, esclerotizados ya e inservibles, y sin volver la vista ante las nuevas artes (el cine, el rock, la publicidad). Es un realismo –valga la expresión– occidental, para el que la tradición española es sólo una tradición más entre varias, y que por tanto carece de cualquier matiz costumbrista, localista, castizo, etc.; es decir, es un realismo *más allá* de la Modernidad. Un tipo de escritura que no acepta la distinción entre expresión bella y expresión exacta, y que, en cambio, parte de la idea de que si el escritor consigue decir lo que piensa, en ello hay belleza. Es, en definitiva, un realismo que, frente a cualquier forma de literatura de imaginación, se quiere de observación, y cuyo observador se sabe nimio (Pasolini: «La profesión de poeta como tal es cada vez más insignificante»), sin privilegios, y que moldea su obra desde la lengua viva y sin callar contenidos.

Este nuevo realismo inaugurado por Wolfe en España mantiene paradójicamente el equilibrio entre un clasicismo descreído de sí mismo y un romanticismo sin absoluto. Sin dejar de interactuar con su tiempo, de atender a «las cosas que pasan en la calle» y a las cosas que les pasan a los hombres, la obra de Wolfe es una contención convulsa a la vez que una erupción refrenada.

> La grandeza de Beethoven, la sublime grandeza de Beethoven (de quien conviene recordar que sudaba sangre a la hora de componer), no superada jamás por artista alguno, reside en el profundo sentimiento y la brutal fuerza que consigue expresar sin abandonar nunca del todo la forma clásica.
>
> En eso –contenidos que rompen el molde sin desfigurarlo– consiste la esencia de cualquier auténtica innovación. (HG: 95)

La adustez clásica unida al desbocamiento romántico: razón e instinto juntos, control y sentimiento reunidos, inteligencia y *pathos*,

lucidez y *abismo*, clarividencia y desesperación, hondura y fuerza, neuronas y sangre, respeto y osadía, amor y odio, acción y reacción, luz y sombra, claridad y misterio, calma y guerra, risa y llanto, vida y muerte; es decir: contradicción viva[514], anhelo de un conocimiento de la vida que llega hasta sus aspectos más monstruosos y que, no obstante, conserva un amor apasionado por ella. En dos palabras: vitalismo trágico.

El *neorrealismo* wolfiano representa la vida en su complejidad y variedad, sin titubear ante lo mundano y la bajeza, sin retroceder ante lo que la crítica ha llamado «suciedad», ya sea económica (la pobreza), moral (los *bajos* instintos) o estilística (el prosaísmo y el argot), y sin ese esfuerzo de purificación del idealismo que hace emerger, entre la infinita variedad de casos, tan sólo lo excelso.

El *neorrealismo* de Wolfe, frente a cualquier forma de supuesto objetivismo, se sabe y se quiere menos aséptico que los realismos anteriores, más intencionadamente subjetivo y personal –es decir: *diverso*–; de manera que la famosa definición que Bajtín diera de la estética goethiana («el ojo que ve») podría reformularse del

---

[514] Ya hemos hablado a lo largo de este trabajo de la natural propensión de Wolfe a la contradicción constante. Añadamos algo al respecto. Esa tendencia resulta más innata todavía si tenemos en cuenta que a Wolfe le ha sido diagnosticado en los últimos años un «trastorno bipolar». En una de sus últimas colaboraciones periodísticas –«La ciclotimia es el hombre (I)», *Quimera*, marzo de 2002–, él mismo nos da cuenta de este hecho y nos explica en qué consiste: «La ciclotimia o trastorno bipolar se define en medicina como una "psicosis con fases periódicas de agitación y depresión; forma ligera de la locura circular". Si vamos a la definición de "locura circular", el diccionario nos informa de que se trata de un "denominación ya en desuso de la psicosis maniacodepresiva".» (p. 66) Y a continuación reflexiona sobre las consecuencias que un estado así tiene en la escritura, en su escritura:

«Nada de lo que escriba un ciclotímico será el resultado de un programa. El ciclotímico escribe a golpes de ansia; sus oscilaciones emocionales son el camino de sirga de su obra. No hay hombre más *concreto*, en el sentido unamuniano del término, que el maníaco depresivo. No hay escritura más subjetiva que la del ciclotímico; el único problema es que lo que leas en una de sus páginas probablemente será refutado en la siguiente; y ambas cosas, reducidas a polvo en la que venga a continuación.» (p. 67)

siguiente modo: *el hombre que vive y observa*; a pesar de todo lo cual, esa subjetividad, al ser proferida sin el menor atisbo de idealismo y sin obviar el marco histórico en el que nace, se transforma paradójicamente en una nueva forma de auténtica «objetividad». En otras palabras: el *neorrealismo* es hacer realismo de uno mismo y de su circunstancia.

> [...] mantener los ojos y los oídos bien abiertos –dice el propio Wolfe–, registrar, procesar, reflejar –a mi manera, y con el corazón en una mano y la tradición que yo, personalmente, me he forjado y he aprendido a respetar, en la otra– la realidad y el mundo, tal y como yo los concibo. (HG: 162-63)

Para poder escribir desde estos postulados hace falta algo más que mero estilo. Para escribir así es necesario haber *resistido* a cualquier verdad, no defender ya nada. Para escribir así hay que saber que la benevolencia hacia los hombres no es más que una forma más sutil y ladina de autocomplacencia, y que lo mejor que a estas alturas puede uno hacer por la Humanidad es bajarle los humos, *humillarla*.

## Constatar lo obvio[515]

> La mejor manera de progresar es no moverse; o lo que es lo mismo, mantenerse fiel a uno mismo. (HG: 108)

---

[515] «*Constatar lo obvio*.– Vivimos tiempos en los que cada vez se hace más necesario repetir cosas que deberían darse por sentado. Las verdades más elementales no sólo no han quedado vistas para sentencia para siempre, como cabría esperar después de dos mil años de historia, sino que de manera constante son puestas en cuestión por una creciente turbamulta, generalmente mediática, de nuevos subnormales surgidos de un nefasto proceso de globalización de la idiotez. Frases como «Ni que decir tiene» o «Huelga decir» van adquiriendo una carga irónica de tintes auténticamente tragicómicos. Porque lo cierto es que cuando se habla de retrasados mentales, no hay nada que huelgue decir. Nunca como hoy había resultado tan oportuno afirmar que la tarea del escritor consiste en constatar lo obvio.» (OG: 122-123)

La historia de Occidente es una avalancha de nieve precipitándose al vacío y la velocidad del alud es cada vez mayor. Las noticias caducan de un día para otro, las modas se agolpan y solapan entre sí, el tropel de noticias, novedades, estrenos, tendencias, publicaciones, declaraciones, etc., es tal que resulta difícil hacer un alto en el camino para intentar ubicarse y digerir tanta papilla mediática sin que uno quede irremediablemente obsoleto al momento. En el mundillo literario la velocidad es algo más comedida pero al fin y al cabo la tendencia al frenesí es la misma.

A Wolfe, con la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos*, gran parte de la crítica le recibió con los brazos abiertos y en algunos casos con una franca palmadita en la espalda. Con *Hablando de pintura con un ciego*, su siguiente poemario, las reverencias no fueron menos numerosas pero algunos reseñistas empezaron a dejar entrever ciertas reticencias porque aquello era «más de lo mismo». Con la siguiente entrega, *Arde Babilonia*, la queja fue a más. Y con *Mensajes en botellas rotas* ya fue el culmen. De hecho, Luis Antonio de Villena, reseñando este poemario, escribió:

> Roger Wolfe –y esto no es un reproche– debe plantearse, como todo poeta, la necesidad de cambiar el modo de fabricar los poemas, al fin, artefactos. Pueden ser igual sus temas duros, su coloquialismo, su narratividad –ahora crecida– o su denuncia sorda de una mundo sin esperanzas, pero sería bueno que la técnica volviese más sorpresivo su modo de hacer.[516]

Lo curioso es que, debido a la grafomanía de Wolfe, entre la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos* y la de *Mensajes en botellas rotas* no habían pasado ni cinco años. ¿Y qué son cinco años en la trayectoria de un escritor? ¿Y más en el caso de un escritor total como Wolfe, para el cual escribir es tanto como respirar[517]?

---

[516] Luis Antonio de Villena, «Incendios cotidianos, aire sombrío», *El Mundo*, supplemento «La Esfera», 22-III-1997, p. 13.

[517] «El poema puede ser –de hecho es– una receta médica, un relajante, *una manera de respirar*.» (HG: 92)

La siguiente extensa cita del propio Wolfe parece escrita con la intención de aclarar este asunto; valga, pues, como réplica a cualquier acusación de repetitividad:

> La verdad es que nunca me propongo conseguir nada especial, con ninguna de las cosas que escribo. Lo único que pretendo es poner, o intentar poner, la palabra en la página como me lo pida en cada momento el cuerpo, y hacer un poco lo que me salga de las narices. El objetivo básico es reflejar la condición humana tal como yo la concibo; pero ni siquiera eso es una intención a priori. Lo que salga o lo que haya allí sale o está allí simplemente porque sí. ¿Que tengo una particular visión del mundo? Por supuesto. [...] ¿Qué escritor que lo sea de verdad no la tiene? Y eso está presente en todo lo que escribo, está más o menos presente de la misma manera, aunque con las variaciones que el tiempo y los géneros, y mi incurable ciclotimia, determinen. Pero básicamente, cómo no, es siempre lo mismo. Lo que cuenta un escritor es siempre lo mismo, y a esto es a lo que quería llegar. Parece ser que una de las cosas que muchos críticos y reseñistas encuentran censurable es que uno se repita. Pero todos los grandes autores de la historia se repiten también. Son los «grandes temas» de siempre: la vida y la muerte, y la vida y la muerte, y la vida y la muerte. De dónde venimos, a dónde vamos, a qué demonios creemos que estamos jugando, y las demás milongas de rigor. ¿Qué coño espera esta gente? ¿Que nos pasemos la vida proporcionándoles nuevas oportunidades para sentar cátedra en los cenáculos? ¿Para seguir descubriendo continentes en sus patéticos vasos de agua turbia? ¿Cuándo se querrán dar cuenta estos capullos de que no hay nada que descubrir? Que el mercado editorial exija un constante alarde de falsos malabarismos imaginativos, y una permanente búsqueda del «más difícil todavía» argumental, no es asunto mío, ni tiene nada que ver con la literatura, cuyas preocupaciones básicas seguirán siendo las mismas mientras los seres humanos deambulen por este maltrecho planeta. La verdad del asunto es que hay bien poco que decir, y no digamos a estas alturas de historia. (QF: 85-86)

«Constatar lo obvio» en la obra de Wolfe viene a ser lo mismo que mantenerse firme ante la tempestad ambiental que intenta arrastrarle hacia la ilusión del progreso incesante, la supuesta continua renovación de las letras, sin importarle cuántas veces haya sido dicho ya lo que él –sin filtrar los materiales por la metafórica rejilla de lo «literariamente aceptable»– se empeña en repetir. «Decir lo obvio –afirma el propio Wolfe– significa hablar de lo que realmente es importante, sin andarse por las ramas [...]. Se considera

que hay cosas que son indignas de ser literaturizadas. Y yo digo que no. [...] La banalidad forma parte de la vida.»[518]

Escritura Total

Con cada nuevo libro, la obra de Wolfe asciende un peldaño más en su intención de derribar las barreras entre los distintos géneros y alcanzar la categoría de Escritura Total. Un autor que, como Wolfe, aspira a una concepción tal de su obra, se siente en la obligación de «publicarlo todo, absolutamente todo. Notas, cartas, periodismo, borradores, garabatos de la primera juventud, babas de la postrera senectud., todo.» (TM: 114) Y todo viene a ser más o menos lo mismo, ya que –como dejara dicho Goethe– la suprema dicha es la personalidad y, no importa bajo qué molde, los libros de Wolfe siempre terminan brillando por ese motivo.

[...] no me convence ni me ha convencido nunca –escribe Wolfe– el sistema de clasificación de géneros que rige los cánones literarios convencionales. Yo suelo hablar de escritores, al margen del género que cultiven, y también suelo decir que o hay un «escritor» o no hay nadie.[519]

La Escritura Total de Wolfe es una gran carta fluyente, incesante, desplegándose sin cesar, registrando *lo que está ocurriendo*. Como cierto Sartre, Wolfe es una especie de *serial writer* que escribe sobre todo aquello que se menea y acaricia el proyecto de encerrar en sus palabras toda la vida circundante; como Bukowski, una suerte de periodista en verso de sí mismo[520] que anota

---

[518] Entrevista de Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53.

[519] Roger Wolfe, «¿Cómo escribí *El índice de Dios*?», en *Cómo escribí...*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1998, p. 189.

[520] «[...] todas las obras que escribo son obras sobre mí. En ese sentido me parezco a Bukowski. La gente me lee, o me deja de leer, o me ama, o me odia, por mí mismo; por el "personaje" que de mí mismo he creado en casi todos mis libros (otra cosa son mis novelas hasta la fecha). Más exactamente, por mi tono y por mi voz. Quiero decir que las cosas que yo digo –y en esto vuelvo a parecerme a Bukowski– las puede decir

a cada hora el *estar viviendo*. La Escritura Total es un memorialismo en presente, una literatura del yo viviente, es decir, una escritura constante y desde la inmanencia. Wolfe no pretende estar *en busca del tiempo perdido* sino *en el acontecer mismo*. Hay otros escritores españoles en vida como Umbral o Trapiello que, también grafómanos, prolíficos y polígrafos, y cada uno a su manera, parecen igualmente escribir desde –o vivir en– esta inmanencia. Para este tipo de autor «escribir es vivir para contarlo»[521] o, mejor dicho, «vivir contándolo»; *porque sí*, porque –como dijera Augusto Roa Bastos– cuando uno ya no puede hacer nada, escribe:

> A estas alturas de la historia, y sabiendo lo que ya sabemos sobre el futuro a medio plazo de la humanidad y del planeta, escribir pensando en dejar una obra detrás es puro wishful thinking. Yo diría que sólo caben ya dos motivos para escribir: la salvación que cada nueva línea te ofrece aquí y ahora, antes incluso de publicarla y al margen de que algún día pueda de hecho llegarse a publicar; y la subsistencia económica. (OG: 87)

## Pensamiento frontal

Wolfe es un escritor que piensa o, si se prefiere, un pensador que hace literatura. Wolfe reniega de la literatura demasiado literaria y desconfía de la filosofía pura. Hibridez, una vez más, irreverencia ante las fronteras, los límites, los corsés, las camisas de fuerza: Escritura Total. Toda la literatura de Wolfe está cargada de reflexión

---

cualquiera, no son nada del otro mundo (y a veces, como apuntaba el crítico que te mencionaba al principio de esta carta, son efectivamente perogrulladas); pero la cosa está en que *las digo yo*. Las mismas cosas en boca de otro no interesarían a mis lectores. Lo mismo le pasa a Pedro Juan Gutiérrez, a Henry Miller, e incluso a Raymond Carver, por ejemplo. Es la *persona* –en el sentido latino del término– lo que le insufla vida a las páginas. Hay ciertas cosas que escribo yo que sólo yo puedo escribir; tal como las escribo. Ésa es la percepción. El lector, por tanto, más que lo que escribo, *me quiere a mí*. Me quiere a mí, grapado en la página, contando mis movidas, dando mi visión particular, y por cierto que nada original (lo original no es lo que digo, sino el hecho de que lo diga), del mundo.» (Roger Wolfe, Carta inédita, 2-XI-2002)

[521] Roger Wolfe, «Vivir para contarlo», *Quimera*, diciembre de 2001, p. 47.

y todo su pensamiento está expresado en obras de creación. Se trata de un pensar pretendidamente subjetivo, siempre al hilo de lo emocional –puesto que «las emociones forman la base de la verdadera inteligencia» (OG: 49)–, y por tanto un pensar absolutamente *concreto*. El pensamiento wolfiano nunca cae en el delirio abstracto o en el merodeo metafísico; por el contrario, siempre se mantiene con los pies en el suelo, con un ojo en lo tangible. De ahí que Wolfe piense que «puede que el ensayo sea lo que más se parezca a la literatura químicamente pura. Al menos el ensayo entendido como lo entiendo yo. El ensayo casi como ejercicio de ampliación de lo epistolar.»[522] (No otra cosa hizo, por cierto, Montaigne al crear el género; y no otra cosa había hecho antes Séneca en sus famosas *Epístolas a Lucilio*.) Y de ahí también que afirme: «Yo me entiendo bien con los éticos. Los metafísicos no puedo con ellos.»[523] Un ético es el propio Wolfe, si entendemos por tal a quien piensa, en última instancia, para entender e intentar así aliviar su vida, aquí y ahora, para conocerse mejor a sí mismo y por tanto mejorarse; es decir, el ético es aquél que aplica su reflexión a lo más concreto y real: a nuestra estancia en el mundo, a nuestro paso por la vida o –parafraseando a Neruda– a nuestra residencia en la Tierra.

El Wolfe pensador funciona por explosiones e implosiones. Su pensamiento es latiente, instintivo, confesional, opuesto al supuesto talante neutral y objetivo de los defensores de lo «serio»; es un pensamiento que –como ya hemos dicho– se sabe y se quiere subjetivo, arbitrario, vivo, concreto y, por lo tanto, veraz.

A Wolfe lo conceptual le interesa poco. Su actitud ante lo abstracto es la siguiente: no sólo le resulta indiferente, sino que *desconfía* de ello. Cuanto más riguroso y consecuente es un pensamiento, más distorsionada es la visión que ofrece del mundo. Así, el pensamiento se trueca en «pensar» y, mediante otra vuelta de tuerca, el pensar se convierte en algo que carece de valor si no constituye un riesgo. Este riesgo consiste en pensar contra todo y contra sí mismo, en minar toda convicción, en contradecirse una y

---

[522] Roger Wolfe, Carta inédita, 7-XII-2001.

[523] Roger Wolfe, Carta inédita, 2-XI-2002.

otra vez y decir cuantas veces sea necesario que «el rey está desnudo».

«Yo tengo un compromiso como escritor: nunca callar contenidos»[524], dice Wolfe:

> [...] ese elemento de mi obra que tiene que ver con verbalizar lo que todo el mundo está pensando pero nadie se atreve a decir, aireando los trapos sucios que muchas veces se ocultan en los recovecos más siniestros de nuestra mente y nuestras emociones. Y empezando, por supuesto, por mí mismo. Ésa es precisamente [...] una de las cosas que echan para atrás a gente ante mi obra. Se cagan porque se ven reflejados con escalofriante precisión justo en el momento en que se acaban de bajar los pantalones y pensaban que nadie estaba mirando. De hecho, ése es el maldito quid de todos mis problemas. Tiro a matar. Aunque [...] no lo hago con propósito premeditado alguno de escandalizar, que es otra cosa por cierto que nadie acaba de comprender. Lo hago porque no puedo evitarlo; porque tengo que hacerlo; porque tiene que ser así, porque toda esa mierda tiene que ser sacada del armario, o de debajo de las escaleras o de la alfombra. Y ésa es, claro, mi perdición. Pero en ello seguiremos. Hasta que venga la muerte y nos dé por el esfínter del bul.[525]

Acorde con su anti-idealismo, Wolfe lo niega absolutamente todo: el Hombre, la Pureza, la Verdad, el Todo. Wolfe no obvia nunca un hecho tan rotundo como éste: el mal existe, y procede de los hombres. No olvidar nunca eso le impide a uno soñar con una comunidad perfecta y le lleva a afirmar que las sociedades no tienen fundamento. Por eso Wolfe no cree en la política[526]. Toda política

---

[524] Entrevista de Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53.

[525] Roger Wolfe, Carta inédita, 2-III-2003.

[526] «Muchas veces me defino como "anarquista". El término no es válido, y tampoco lo sería el de "apolítico". Y no porque todo ser humano haya de ser necesariamente político, como tantas veces se afirma, sino por el sencillo motivo de que para tener una creencia política, del signo que sea, hay que creer en la humanidad, y en la posibilidad de algún tipo de organización social colectiva, y yo no tengo esa creencia. Es más: reniego de mi especie. He de vivir en sociedad porque no me queda más remedio, pero eso no significa que acepte las reglas de un juego en el que nadie me preguntó si quería participar. El término más exacto para

–no importa el disfraz que se ponga– se reduce a esto: quien tiene la fuerza, o se supone que la tiene, puede hacer lo que quiera; por su parte, el individuo tiene «el deber» de tolerar y despreciar al Estado, que es un mal necesario, una cuestión de orden práctico.

No hay, para Wolfe, esperanza alguna, y sin esperanza la idea de verdad es imposible. Todo carece de fundamento. No hay absolutamente nada que hacer, no hay consuelo que valga, no hay excusa, paliativo o salvación posibles. Un pesimismo así termina resultando liberador; un pesimismo así es en cierto modo *alegre*: desesperado, sí, pero no afligido.

Y hasta en esto vuelve Wolfe a *contradecirse* una vez más:

> *Arde en la llama.*– He aprendido tarde, aunque por suerte creo que no demasiado tarde, que disfrutar de la vida no es pecado. He sufrido mucho, sin duda; y el sufrimiento ha sido a menudo el resultado de las circunstancias que estaba viviendo. Pero también hay que decir que los artistas, los creadores, tenemos bastante de masoquistas. Nos gusta regodearnos en el dolor. El culto a la abyección y todas esas historias. La fatal herencia romántica.
> Negarle sentido a la vida es tan absurdo como pretender afirmar su sentido por encima de todas las cosas. El sentido de la vida es el de una cerilla que arde: su razón de ser es su combustión. En esa combustión hay que saber quemarse.[527]

## Final

Roger Wolfe tiene hoy cuarenta y dos años y sigue escribiendo. Tal y como hemos visto en los capítulos dedicados a su poesía y a su «ensayo-ficción», su obra no ha dejado nunca de evolucionar y en su última etapa ha dado síntomas de estar dando un viraje sustancial. Después de una década de producción frenética y de publicaciones sin pausa, su silencio de los dos últimos años, así como sus últimos libros hasta la fecha (el diario *¡Que te follen, Nostradamus!*, el volumen misceláneo de poemas y relatos *El arte en la era del consumo* y la última parte del «ensayo-ficción» *Oigo girar*

---

definirme sería, quizá, el de "antipolítico". O simplemente, "inhumanista". (OG: 40)

[527] Roger Wolfe, Carta inédita, 3-III-2002.

*los motores de la muerte*) y sus desoladoras colaboraciones en *Quimera* durante el periodo comprendido entre finales de 2001 y comienzos de 2002, hacen pensar que la persona y la obra de Wolfe se encuentran en un proceso de transformación que las hará renacer de las cenizas a las que esa obra misma había reducido el mundo.

No hay, pues, que olvidar que estas páginas han de verse siempre como un acercamiento al primer Wolfe, y que el segundo Wolfe hundirá sus raíces en el mismo terreno que su antecesor, así como se alimentará del abono de las pasadas cosechas, pero ofrecerá otros frutos. Dependiendo de los elementos y de la robustez que el árbol adquiera, esos frutos serán más dulces o más agrios, más grandes o más pequeños, pero en cualquier caso de la misma especie.

Sea en la dirección que sea –es pronto para saberlo–, Wolfe se está ampliando y seguirá haciéndolo más y más a lo largo de los decenios, y –como diría Elias Canetti–, *no obstante, se mantendrá inflexible*. Y una vez más, el propio Wolfe ya ha dicho a su manera todo esto:

> [...] mi dinámica es la de un meteorito incandescente en perpetua órbita parabólica o circular; la parábola o el círculo se van ampliando, y su diámetro total aumenta, pero el centro de rotación siempre es el mismo; no se desplaza nunca.[528]

Para terminar, sólo añadir que –parafraseando lo que Nietzsche dijera de Schopenhauer– estoy lejos de creer que he comprendido correcta y totalmente a Wolfe; en cambio, sí he aprendido a comprenderme un poco mejor a través de su obra, y esto lo convierte para siempre en acreedor de mi más profundo agradecimiento.

---

[528] Roger Wolfe, Carta inédita, 20-XI-2002.

# VI. BIBLIOGRAFÍA

## VI.1. BIBLIOGRAFÍA DE ROGER WOLFE

### VI.1.1. Poesía

DP. *Diecisiete poemas*, Málaga, Caffarena, 1986.
*Máquina de sueños*, Gijón, Ateneo Obrero de Gijón, 1991. [*Plaquette* con los poemas «Levante», «Arqueología emocional», «Algo de lo más extraño», «Poesía», «Si alguien te pregunta alguna vez, puedes responder por mí», «Amparo», «El peso», «El hombre de acción», «A ver», «Enfermo», «La pura verdad» y «El vaso», todos ellos incluidos luego en *Hablando de pintura con un ciego*.]

DPT. *Días perdidos en los transportes públicos*, Barcelona, Anthropos, 1992; prólogo de Miguel Munárriz.

HP. *Hablando de pintura con un ciego*, Sevilla, Renacimiento, 1992.

AB. *Arde Babilonia*, Madrid, Visor, 1994.
*Poemas desde un 5º sin ascensor*, Béjar, Asociación Cultural El Sornabique, 1995. [*Plaquette* con los poemas «Todas las noches del mundo», «Teatro» y «Como a todo el mundo», todos ellos incluidos luego en *Mensajes en botellas rotas*.]

MB. *Mensajes en botellas rotas*, Sevilla, Renacimiento, 1996.

CA. *Cinco años de cama*, Zaragoza, Prames, 1998.

EF. *Enredado en el fango*, Oviedo, Línea de fuego, 1999. [Edición bilingüe inglés/español. Traducción del autor.]

I. *El invento*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2001; selección y prólogo de Aurora Luque y Emilio Carrasco. [Antología que incluye poemas de todos sus anteriores poemarios salvo de *Diecisiete poemas* y de *Enredado en el fango*, más diecisiete inéditos, cuatro de ellos en edición bilingüe inglés/español y traducidos por el autor.]

AE. *El arte en la era del consumo*, Madrid, Sial, 2001. [El libro cuenta con cinco relatos intercalados entre los treinta poemas de que consta, diez de los cuales aparecen en *El invento*.]
«Trece poemas del libro inédito "El hombre equivocado"», *Lúnula*, nº 17, 2003, pp. 32-46. [El breve texto autobiográfico «Los tumbos que uno ha dado» y los poemas, sin título y numerados con números romanos: «I. Su hija se desgañita en el vestíbulo», «V. Y si vienen los malos», «VI. Porque a veces –dice, y rompe», «VIII. La historia de un amor», «IX. Hay que tomárselo con calma», «X. No puedo soportar», «XI. Se le olvidó contar», «XII. Un simple hilo que ata a dos personas», «XIII. Hugo de punta en blanco», «XIV. Siempre pones en mí», «XV. Hogo lo imagina muchas veces», «XVI. Esto ya es maltrato psicológico», «XVII. Una llamada en medio de la noche».

P. *Poemas*, Aula Enrique Díez-Canedo, nº 82, 2005. [Veinticinco poemas: «El trabajo sucio», «Tiempos felices», «Todo esto: la vida», «Siéntate y espera», «Pensando en todo ello», «Viernes Santo», «Ciática», «Corazón en la noche», «Epitafio», «El eterno retorno del delirio», «Facturas», «Kempis», «The sun also rises», «La coartada», «El propietario», «Ecos del mundo», «El superviviente», «Mala cabeza», «El tintero», «La música de la culpa», «Cinco mil muertes en Manila», «Cuarenta y un años», «Un huevo, por ejemplo», «La paz» y «Lluvia en agosto».]

VI.1.2. Relato

QN. *Quién no necesita algo en que apoyarse*, Alicante, Aguaclara, 1993; prólogo de David C. Hall.

MC. *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno,* Alicante, Aguaclara, 1996.

VI.1.3. Novela

DPM. *Dios es un perro que nos mira* (publicada con el título *El índice de Dios*), Madrid, Espasa Calpe, 1993.

FT. *Fuera del tiempo y de la vida*, Zaragoza, Prames, 2000.

VI.1.4. «Ensayo-ficción»

TM. *Todos los monos del mundo*, Sevilla, Renacimiento, 1995.

HG. *Hay un guerra,* Madrid, Huerga & Fierro, 1997.

OG. *Oigo girar los motores de la muerte*, Barcelona, DVD, 2002.

VI.1.5. Diario

QF. *¡Que te follen, Nostradamus!*, Barcelona, DVD, 2001; prólogo de José Ángel Mañas.

VI.1.6. Traducciones

VI.1.6.1. Prosa

BERNIÈRES, LOUIS DE, *Dionisio vivo y el señor de la coca*, Barcelona, Destino, 2000.

BLOCK, LAWRENCE, *Los pecados de nuestros ancestros*, Gijón, Júcar, 1989.

BOCKRIS, VICTOR, *Lou Reed: las transformaciones*, Madrid, Celeste, 1997.

BUKOWSKI, CHARLES, *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco,* Barcelona, Anagrama, 2000.

CRUMLEY, JAMES, *Un caso equivocado*, Gijón, Júcar, 1990.

HEBEISEN, HEINZ, *Reino de los vientos: España en globo*, Gijón, Trea, 1992.

MARLOWE, ANN, *Cómo detener el tiempo: la heroína de la A a la Z,* Barcelona, Anagrama, 2002.

VI.1.6.2. Poemas y canciones

BUKOWSKI, CHARLES, el poema "in the shadow of the rose" («en la sombra de la rosa»), *Lúnula*, nº 9, junio de 1994, en la contraportada.

—, el poema "the rape of the Holy Mother" («el rapto de la Santa Madre»), en *Hay una guerra*.

CARVER, RAYMOND, el poema "Fear" («Miedo»), en *Todos los monos del mundo.*

CHILDISH, BILLY, «13 poemas», *Lúnula*, nº 9, junio de 1994, pp. 63-74. [Los títulos de los poemas —que en inglés reproducen textualmente la peculiar ortografía de Childish, que es disléxico y publica sus poemas tal como los escribe, sin hacer corrección alguna— son los siguientes: "give me truly harts" («dadme corazones verdaderos»), "to understand murder" («entender el asesinato»), "under the clock" («bajo el reloj»), "dragging thru this" («arrastrándonos a través de esto»), "the typeriter that couldnt spell" («la máquina de escribir que no sabía ortografía»), "legercy" («legado»), "just in this way" («justamente de esta manera»), "and the cyder bottle passes as my eyes" («y la botella de sidra pasa como mis ojos»), "never to fake it" («nunca fingir»), "here let bitterness evaporate (amsterdam 92)" («aquí dejad que la amargura se evapore (amsterdam 92)»), "a little less" («un poco menos»), "and cruelness here" («y aquí la crueldad») y "trembling of life" («temblor de vida»).]

COHEN, LEONARD, la versión libre de la canción "I Can't Forget" («No puedo olvidar», aunque en la versión de Wolfe el título es «El doble»), en *El arte en la era del consumo.*

CUMMINGS, E. E., la versión del poema "let's start a magazine" («empecemos una revista», aunque en la versión de Wolfe el título es «con el permiso de e. e. cummings»), en *Días perdidos en los transportes públicos.*

HEMINGWAY, ERNEST, el poema "The Age Demanded" («La época exigía»), en *Hay una guerra.*

LAWRENCE, D. H., "The Ship of Death" («El barco de la muerte»), *Lúnula*, nº 9, junio de 1994, pp. 11-14. [Después incluido en *Hay una guerra.*]

REED, LOU, la recreación de la canción "Turn to Me" («Recurre a mí», aunque en la versión de Wolfe se titula «Llámame»), en *Días perdidos en los transportes públicos.*

SCHWARTZ, DELMORE, «Cartas al editor (El extraño caso de Delmore Schwartz)», el poema "The Heavy Bear Who Goes With Me" («El oso pesado que conmigo va», *Lúnula*, nº 8, julio de 1993. [Después incluido en *Todos los monos del mundo.*]

—, el poema «Baudelaire», en *Cartografía poética*, ed. Anthony L. Geist y Álvaro Salvador, Sevilla, Renacimiento, 2004.

WILLIAMS, C. K., «Cuatro poemas de C. K. Williams»: "Ten Below" («Diez bajo cero»), "The Critic" («El crítico»), "The Mistress" («La amante») y "Philadelphia: 1978" («Filadelfia: 1978»); *Archione*, nº 7, julio de 1993. [Después incluidos en *Todos los monos del mundo*.]

—, el poema "Trash" («Basura»), en *Hay una guerra*.

YOUNG, NEIL, la canción "Piece of Crap" («Pedazo de mierda»), en *Hay una guerra*.

VI.1.7. Colaboraciones en prensa (selección)

1990

– «Quién no necesita algo en que apoyarse», *La Nueva España*, 14-IX-1990, p. 44. [Relato después incluido en el libro homónimo *Quién no necesita algo en que apoyarse*.]

– «Alberto Moravia ha muerto», *La Nueva España*, 23-XI-1990, p. 40. [Relato.]

1991

– «Si te cuento lo que pasa», *La Nueva España*, 1-II-1991, p. 43. [Relato después incluido en *Quién no necesita algo en que apoyarse*.]

– «Tan solos como siempre», *Diario 16 (Asturias)*, Edición Especial, 7-VI-1991, p. 8. [Artículo sobre el músico Sting con motivo de su concierto en Gijón.]

– «Angie», *La Nueva España*, 21-VI-1991, p. 43. [Relato después incluido en Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno.]

1992

– «Notas a pie de obra: 1-4», *La Nueva España*, 7-II-1992, p. 46. [Fragmentos de «ensayo-ficción» después incluidos en *Todos los monos del mundo*.]

- «Notas a pie de obra: 5-12», *La Nueva España*, 26-VI-1992, p. 58. [Fragmentos de «ensayo-ficción» después incluidos en *Todos los monos del mundo*.]
- «Panero, Warhol, Felinghetti y yo mismo», *La Nueva España*, 4-IX-1992, p. 46. [Fragmento de «ensayo-ficción» después incluido en *Todos los monos del mundo* en versión ampliada.]
- «Insomnio», *La Nueva España*, 2-X-1992, p. 46. [Relato después incluido en *Quién no necesita algo en que apoyarse*.]
- «El último blues», *La Nueva España*, 13-XI-1992, p. 54. [Reseña del ensayo *La rabia de vivir*, de Mezz Mezzrow y Bernard Wolfe, luego incluida en *Todos los monos del mundo*.]

1993

- «Que nasti, pero ya», *Olas*, nº 1, junio de 1993, p. 10. [Fragmento de «ensayo-ficción» después incluido en *Todos los monos del mundo*.]
- «El nivel del arte», *La Nueva España*, 12-VI-1992, p. 42. [Fragmento de «ensayo-ficción» después incluido en versión resumida en *Todos los monos del mundo*.]
- «El club de los poetas medio muertos», *ABC*, suplemento «ABC literario», 16-VII- 1993, p. 22. [Prosa después incluida en *Todos los monos del mundo*.]
- «Polvo de estrellas», *Olas*, nº 2, julio de 1993, pp. 28-29. [Fragmento de «ensayo-ficción» después incluido en *Todos los monos del mundo*.]
- «Cuatro poemas de C. K. Williams», *Archione*, nº 7, julio de 1993. [Artículo y traducción de cuatro poemas de C. K. Williams después incluidos en *Todos los monos del mundo*.]
- «Cartas al editor (El extraño caso de Delmore Schwartz)», *Lúnula*, nº 8, julio de 1993. [Artículo y traducción de un poema de Delmore Schwartz después incluidos en *Todos los monos del mundo*.]
- «Me voy a comprar una pipa», *El Mundo*, suplemento «UVE», 31-VIII-1993, p, 8. [Relato después incluido en *Quién no necesita algo en que apoyarse*.]

1994

– «Mi sueño de Kaurismäki», *La Nueva España*, suplemento «Cultura», 4-VI-1994, p. VI. [Relato después incluido en *Mi corazón es una casa en el fondo del infierno.*]

1995

– «La espera», *El Mundo*, suplemento «UVE», 21-VII-1995, p. 64. [Artículo con motivo de la llegada de los Rolling Stones a Gijón después incluido en *Hay una guerra.*]
– «Desesperante tragicomedia», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 22-VII-1995, p. 9. [Reseña del poemario *La condición urbana*, de Karmelo C. Iribarren.]
– «Larga vida a las huestes de Satán», *El Mundo*, suplemento «UVE», 24-VII-1995, p. 54. [Artículo con motivo del concierto de los Rolling Stones en Gijón después incluido en *Hay una guerra.*]
– «Piraguas. ¿qué piraguas, tío?», *El Mundo*, suplemento «UVE», 6-VIII-1995, p. 4. [Artículo con motivo del «LIX descenso del Sella» después incluido en *Hay una guerra.*]
– «El nirvana de los pobres», *El Mundo*, 23-VIII-1995, p. 53. [Artículo de opinión sobre la televisión después incluido en *Hay una guerra.*]
– «Céline, a ritmo de rap», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 23-IX-1995, p. 9. [Reseña del poemario *Nebraska no sirve para nada*, de David González. Su título original era «Céline a ritmo de rap».]
– «Cómo hacer el agosto en primavera», *Ajoblanco*, septiembre de 1995. [Reseña de la novela *Agosto*, de Rubem Fonseca, después incluida en *Hay una guerra.*]
– «Paranoicos con causa», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-XI-1995, p. 14. [Reseña de la novela *Jugar a matar*, de Andreu Martín.]

1996

– «La gran literatura del corazón», *Ajoblanco*, febrero de 1996. [Reseña del libro de viaje *Shakespeare Never Did This* y de la novela *Pulp*, de Charles Bukowski, después incluida en *Hay una guerra.*]

- «La fuerza de la vida», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 9-III-1996. [Reseña de *Cartas a Misha (1838-1864)*, de Fiodor Dostoyevski.]
- «Antídotos contra la estupidez», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 30-III-1996, p. 56. [Reseña de *Parábolas, aforismos y comparaciones*, de Arthur Schopenhauer.]
- «Céline, la historia de un agravio», *El Mundo*, 2-IV-1996, p. 69. [Artículo sobre Louis-Ferdinand Céline después incluido en *Hay una guerra* con su título original: «Louis-Ferdinand Céline: breve historia de un largo agravio».]
- «Magia para toda ocasión», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5/6-IV-1996, p. 18. [Reseña de la novela *Guignol's Band*, de Louis-Ferdinand Céline, después incluida en *Hay una guerra*.]
- «Savage Art: A Biography of Jim Thompson», *Ajoblanco*, junio de 1996. [Reseña de la biografía de Jim Thompson *Savage Art*, de Roberto Polito, después incluida en *Hay una guerra*.]
- «El amor en los tiempos de la polca», *El Mundo*, suplemento «UVE», 21-VIII- 1996. [Prosa después incluida en *Hay una guerra*.]
- «Hasta que el cuerpo aguante», *El Mundo*, suplemento «UVE», 25-VIII-1996, p. 6. [Artículo con motivo de «La fiesta de la sidra» de Gijón.]
- «Sabor americano», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 7-IX-1996, p. 17. [Reseña de la antología de poesía *Buffalo Bill ha muerto*, de E. E. Cummings.]
- «Sólo la muerte salva de la muerte», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 28-IX- 1996. [Reseña de la biografía de Jim Morrison *De aquí nadie sale vivo*, de J. Hopkins y D. Sugerman.]
- «Paisaje desolador», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-X-1996, p. 14. [Reseña de la novela *Trainspotting*, de Irvine Welsh.]
- «Descenso a los infiernos de las envidias literarias», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 12-X-1996, p. 14. [Reseña de la novela *Soy un escritor frustrado*, de José Ángel Mañas.]

– «Hablar, hablar, hablar», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 26-X-1996, p. 17. [Reseña de la novela *El día de la Independencia*, de Richard Ford.]

1997

– «Bukowski de pura cepa», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 4-I-1997, p. 14. [Reseña de la colección de relatos *Hijos de Satanás*, de Charles Bukowski.]
– «Las historias de los autores consagrados son siempre las mismas», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 1-II-1997, p. 2. [Entrevista con Irvin Welsh.]
– «Las siete vidas del rey de Nueva York», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 15-II- 1997, pp. 2-3. [Artículo sobre Lou Reed con motivo de la publicación de *Las transformaciones de Lou Reed*, biografía de Victor Bockris sobre este músico traducida por el propio Wolfe.]
– «Un corazón entero», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 22-II-1997, p. 18. [Reseña de *Obra completa. Poesía. Vol. I*, de Luis Rosales.]
– «Desoladas periferias interiores», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 12-IV-1997, p. 14. [Reseña del poemario *Las afueras*, de Pablo García Casado.]
– «Un amor italiano», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 17-V-1997, p. 15. [Reseña de la biografía *Hemingway en el amor y en la guerra*, de Henry S. Villard y J. Nagel.]
– «El infierno doméstico de Tosltói», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 13-IX- 1997, p. 14. [Reseña de la biografía de León Tolstói *Amor y odio*, de William L. Shirer.]
– «Ni Dios ni Patria ni Rey», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 15-XI-1997. [Reseña de la antología de la obra de Charles Bukowski *Peleando a la contra*.]
– «Federico García Lorca: un fósil en busca de acomodo», *Hélice*, nº 10, Granada, 1997. [Artículo de opinión sobre Federico García Lorca.]

1998

– «A tamaño natural», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 3-I-1998, p. 4. [Artículo de opinión sobre Federico García Lorca.]

- «Crónicas del "gulag"», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 17-I-1998, p. 15. [Reseña del libro de relatos *Relatos de Kolymá*, de Varlam Shalamov.]
- «La cara oculta del sueño americano». *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 21-II- 1998, pp. 6-7. [Entrevista con Hubert Selby.]
- «Mapas del desarraigo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 28-II-1998, p. 19. [Reseña del libro de relatos *Cruzando el paraíso*, de Sam Shepard.]
- «Poesía pasada por agua», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 7-III-1998, p. 19. [Reseña de la antología de poemas *El infierno es un lugar solitario*, de Charles Bukowski.]
- «¿Mundial?», *ABC*, suplemento «ABC literario», 12-VI-1998. [Artículo de opinión.]
- «Canibalismo *prêt-à-porter*», *Ajoblanco*, junio de 1998, p. 16. [Reseña de la antología de relatos *Juventud caníbal*.]
- «Bikini verde», *El Mundo*, suplemento «UVE», 13-VIII-1998, p. 8. [Relato después incluido en *El arte en la era del consumo*.]
- «Capital de la intrahistoria», *Ajoblanco*, agosto de 1998, pp. 55-59. [Reportaje sobre Alcobendas.]
- «Clásicos de nuestro tiempo», *Ajoblanco*, diciembre de 1998, pp. 57-59. [Largo artículo sobre los clásicos de la novela negra norteamericana.]
- «El Yo fragmentado de Kosinski», *El Mundo*, suplemento «UVE», FECHA, p. 6. [Reseña de la novela *El ermitaño de la calle 69*, de Jerzy Kosinski.]
- «Viajes del espíritu», *El Mundo*, suplemento «UVE», FECHA, p. 4. [Reseña del libro de viajes *Viajes por Alaska*, de John Muir.]

1999

- «El viejo y noble oficio de escribir», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 2-I-1999, p. 2. [Artículo de opinión.]
- «Vida y muerte de un león», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 9-I-1999, p. 9. [Artículo sobre Ernest Hemingway con motivo del centenario de su nacimiento.]

- Reseña del libro misceláneo de poemas y prosas *Ley de vida*, de David González, *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 23-I-1999.
- Reseña de la novela *The Big Picture*, de Douglas Kennedy, *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 30-I-1999.
- «Gran literatura del corazón», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 3-VII-1999, p. 9. [Reseña del libro de viaje *Shakespeare nunca lo hizo*, de Charles Bukowski.]
- «Malditismo y lentejas sin chorizo», *El Mundo*, Las 100 joyas del milenio/número 37, 21-VII-1999. [Artículo de opinión.]

2001

- «Vivir para contarlo», *Quimera*, diciembre de 2001, p. 47. [Artículo de opinión.]
- «José Ángel Mañas: del punk al kronen», *El Mundo*, 7-XII-2001. [Texto también publicado como prólogo de la novela *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas, que salió a la venta con el periódico del día siguiente en «Biblioteca de *El Mundo*, colección Millenium: Las mejores novelas en castellano del siglo XX», Madrid, 2001.]

2002

- «La alquimia del verbo», *Quimera*, enero de 2002, p. 59. [Artículo de opinión.]
- «La llamada de la escritura», *Quimera*, febrero de 2002. [Artículo de opinión.]
- «La ciclotimia es el hombre (I)», *Quimera*, marzo de 2002, pp. 66-67. [Artículo de opinión.]
- «Un maestro *raconteur*», *El Mundo*, 28-XI-2002. [Texto también publicado como prólogo de la novela *El filo de la navaja*, de William Somerset Maugham, que salió a la venta con el periódico del día siguiente en «Biblioteca de *El Mundo*, colección Millenium III: Las mejores novelas de la literatura universal contemporánea», Madrid, 2002.]

2003

- «Bestias que llevamos dentro», *El Mundo*, 29-X-2003. [Texto sobre la película *Perros de paja*, de Sam Peckinpah, que salió

a la venta, junto con el suplemento semanal *El Cultural*, el día siguiente en la colección de películas en DVD «El Cine de *El Mundo*: Filmoteca de *El Cultural*».]

VI.1.8. Otros

– «¿Cómo escribí *El índice de Dios*?», en *Cómo escribí,* Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1998, pp. 189-193. [Ponencia leída en Oviedo, 21-XI-1997, durante el ciclo de debates *Literástura*.]

## VI.2. Bibliografía sobre Roger Wolfe

### VI.2.1. Monográficos dedicados a su obra

*Roger Wolfe, Poesía en el Campus,* n.º 40, Universidad de Zaragoza, 1998. VV. AA.

### VI.2.2. Reseñas en prensa y estudios o referencias incluidos en libro

Alonso, Santos, «Dos géneros», *Diario 16*, 24-VIII-1992. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

Altares, Guillermo, «Pedazos humanos para los perros», *El País*, suplemento «El País de las Tentaciones», 26-XI-1993, p. 45. [Reseña de *Dios es un perro que nos mira*.]

Álvarez, Antonio, «17 poemas. Roger Wolfe», *El Correo de Asturias*, 17-II-1987. [Reseña de *Diecisiete poemas*.]

Ara Torralba, Juan Carlos, «Biodegradable: el explícito encanto de la Serie B», *Trébede*, abril de 2001, pp. 92-93. [Reseña de *Fuera del tiempo y de la vida*.]

Arnáiz, Joaquín, «La sombra de Quevedo», *La Razón*, suplemento cultural «Caballo Verde», 2-II-2001, p. 42. [Reseña de *Fuera del tiempo y de la vida*.]

AYALA-DIP, J. ERNESTO, «Un cobrador poco creíble», *La Nueva España*, suplemento cultural, 18-XII-1993, p. IV. [Reseña de *Dios es un perro que nos mira*.]

BAENA, ENRIQUE, «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, nº 593, mayo de 1996, pp. 23-24. [Reseña de *Arde Babilonia*.]

BARRERA, JOSÉ MARÍA, «Arde Babilonia», *ABC*, suplemento «ABC literario», 10-II- febrero de 1995, p.8.

BASANTA, ÁNGEL, «Quién no necesita algo en que apoyarse», *ABC*, suplemento «ABC literario», 14-I-1994, p. 10.

BUENAVENTURA, RAMÓN, «El buen ir del verso a la cerveza», *El Mundo*, 7-III-1992. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

BUERES, ENRIQUE, «Roger Wolfe: un inglés en la corte de la poesía asturiana», *Hojas universitarias*, Oviedo, marzo de 1987, p. 23. [Reseña de *Diecisiete poemas*.]

CASTRO, PILAR, «Mi corazón es una casa helada», *ABC*, suplemento «ABC literario», 5-IV-1996, p. 9.

—, «Fuera del tiempo y.», *El Mundo*, suplemento «El Cultural», 18-IV-2001.

COLUBI, PEPE, «Contra la estupidez, la obscenidad. Por ejemplo», *La Nueva España*, marzo de 1996. [Reseña de *Mi corazón es una casa helada en el fondo del infierno*.]

CONTE, RAFAEL, «Días perdidos.», *ABC*, suplemento «ABC literario», 7-V-1993.

CUENCA, LUIS ALBERTO DE, «La primera novela de Roger Wolfe», en *Ínsula*, nº 566, febrero 1994, p. 24. [Reseña después incluida en el monográfico *Roger Wolfe*, Poesía en el Campus, n.º 40, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 3-6.]

—, «Roger Wolfe», *ABC*, 16-XI-1997, p. 24. [Artículo de opinión después incluido en *Señales de humo*, Valencia, Pre-textos, 1999, pp. 233-234.]

DALMAU, MIGUEL, «Denuncia de las miserias literarias», *Qué Leer*, marzo de 2002, p. 82. [Reseña de *¡Que te follen, Nostradamus!*.]

ECHEVARRÍA, IGNACIO, «El lobo feroz», *El País*, suplemento «Babelia», 11-XII-1993, p. 11. [Reseña de *Dios es un pero que nos mira*.]

ERRASTI, EDUARDO, «Sobre el amor y el tiempo», en *La Nueva España*, 5-IV-1987. [Reseña de *Diecisiete poemas*.]

—, «Poemas como cuchillos», *La Nueva España*, suplemento «Cultura», 18-III-1995, p. III. [Artículo sobre la poesía de Wolfe.]

FERNÁNDEZ PORTA, ELOY, «Ficciones de la crueldad social. El "giro a la abyección" del relato realista español», http://www.barcelonareview.com/35/s_efp.htm, marzo/abril 2003, nº 35.

GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR, «Hablando de pintura con un ciego», *ABC*, suplemento «ABC literario», 9-VII-1993, p. 8.

GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS, «Extremos a que ha llegado la poesía española», en *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 192-195.

—, «Al carajo con la literatura», en *La Nueva España*, 14-II-1992, p. 43. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

GARCÍA-POSADA, MIGUEL, «El realismo, de nuevo», *El País*, suplemento «Babelia», 20-VI-1992, p. 12. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

—, «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993. p. 10. [Reseña de *Hablando de pintura con un ciego* después incluida en el monográfico *Roger Wolfe*, Universidad de Zaragoza, Poesía en el Campus, n.º 40, 1998. pp. 7-8.]

—, «Algunos poetas del 93. Diferentes estilos y actitudes en la lírica española actual», *El País*, suplemento «Babelia», 25-IX-1993, p. 12.

—, «Poetas recordados y en guerra», *El País*, suplemento «Babelia», 25-II-1995, p. 11. [Reseña de *Arde Babilonia*.]

—, *La nueva poesía española (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 215-216.

—, «Poemas y relatos del vacío», *ABC*, suplemento «ABC Cultural», 26-I-2002, p. 15. [Reseña de *El arte en la era del consumo*.]

—, «El realismo sucio, canonizado», *ABC*, suplemento «Blanco y Negro Cultural», 11-IX-2004, p. 14. [Reseña de la edición crítica de Juan Miguel López de *Días perdidos en los transportes públicos* y de *Hablando de pintura con un ciego*.]

GHARIANI, LUCIEN, «Mettons qu'ils parlent de la cite (Lecture de 3 poèmes de D. Alonso, Á. González et R. Wolfe)», ponencia

inédita leída en la Universidad de París IV, noviembre de 1999.

GRACIA, JORDI, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento. (Historia y crítica de la literatura española 9/1)*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 34, 99, 104, 200-202, 211, 213, 237, 240, 451, 509, 513, 515.

—, *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001, pp. 78, 111, 139, 142.

—, «Prosa bruta, lírica y expansiva», *El Periódico*, 6-XII-2002, p. 23. [Reseña de *El arte en la era del consumo*.]

GULLÓN, GERMÁN, «El reverso de la realidad», *ABC*, suplemento «ABC Cultural», 28-VI-2001, p. 10. [Reseña de *Fuera del tiempo y de la vida*.]

GUTIÉRREZ CILLERO, ENRIQUE, «La muerte es gratis», *Roger Wolfe*, Poesía en el Campus, n.º 40, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 9-10.

INGELMO, LUIS, «Las últimas gotas, siempre en los calzoncillos», *Tribuna de Salamanca*, suplemento «Batuecas», 29-VI-1996, p. II. [Reseña de *arde Babilonia*.]

INGENSCHAY, DIETER, «El *realismo sucio* o la poesía de los márgenes», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, pp. 46-48.

IRAVEDRA, ARACELI, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 6.

IRIGOYEN, RAMÓN, «La salvaje crudeza de la vida», *Letra*, nº 39, julio/agosto 1995. p. 77. [Reseña de *Arde Babilonia*.]

KUNZ, MARCO, «Poética negra de un resentido (Edición Crítica)», *Quimera*, nº 255-256, abril de 2005, pp. 104-105. [Reseña de la edición crítica de Juan Miguel López de *Días perdidos en los transportes públicos* seguido de *Hablando de pintura con un ciego*.]

LASALA, MAGDALENA, «El poeta roto, mensajero enajenado, el atrapado en su botella abandonada», *Roger Wolfe*, Poesía en el Campus, n.º 40, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 11-13.

LASHERAS, JAVIER, «Roger Wolfe, la atmósfera del desasosiego», *La Nueva España*, suplemento «Cultura», 18-III-1995, p. III. [Reseña de *arde Babilonia*.]

LÓPEZ MERINO, JUAN MIGUEL, «Roger Wolfe», *El Pájaro de Papel*, invierno de 1995, pp. 8-9.

—, «El corazón en un puño», *Roger Wolfe*, Poesía en el Campus, nº 40, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 14-16.

—, «Fuera del tiempo y de la vida», *Cuadernos del Matemático*, nº 26, abril de 2001, pp. 123-24.

—, «Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren», *Versants (Revista suiza de literaturas románicas)*, nº 43, Génova, Slaktine, 2003, pp. 35-70. Este trabajo está también publicado digitalmente en http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm

—, Edición crítica de *Días perdidos en los transportes públicos* y de *Hablando de pintura con un ciego*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 2004.

MAÑAS, JOSÉ ÁNGEL, «La guerra de Roger Wolfe», *Lateral*, febrero de 1999, pp. 10-11.

—, «El caso de Roger Wolfe», pról. a *¡Que te follen, Nostradamus!*, pp. 7-10.

MARCANO LASHERAS, M.P., «Esta vida es un chiste privado», *Segre*, 22-III-1992, p. 27. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

MARTÍN, SALUSTIANO, «Arde Babilonia: exabruptos de desesperanza», *Reseña*, diciembre de 1995, p. 35.

MARTÍNEZ, SANTIAGO, «De la elegía al radicalismo», *La Vanguardia*, 24-III-1992, p. 46. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

MARR, MATTHEW J., "Out of the Office: Comic Self-Derision as a Vacation from Solemnity in the Postmodern Metapoetry of Roger Wolfe", *Revista Hispánica Moderna*, nº 56.2, 2003.

MARRA, NELSON, «La belleza de la irreverencia», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 23-X-1993, p. 9. [Reseña de *Quién no necesita algo en que apoyarse*.]

MEDINA, ALEJANDRO, «Dios hace zapping», *Egin*, 6-II-1994, p. 36. [Reseña de *Dios es un perro que nos mira*.]

MONTERO, JOSU, «Poesía poco poética», *Egin*, 22-XI-1992, p. 28. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

—, «Cagando fuera de la pota», *Egin*, 24-III-1996. [Reseña de *Todos los monos del mundo*.]

MORENO JURADO, JOSÉ ANTONIO, «Sobre onanismos y otras aberraciones», *El Correo de Andalucía*, suplemento «La Revista», 16-V-1997, p. 33. [Reseña de *Mensajes en botellas rotas*.]

MORALES, JORGE LUIS, «Servido crudo», *La Revista del Campus*, nº 3, noviembre de 1993, p. 10. [Reseña de *Quién no necesita algo en que apoyarse*.]

MORANTE, JOSÉ LUIS, «Roger Wolfe: una poesía de la impertinencia», *Los Cuadernos del Matemático*, nº 11, diciembre de 1993, pp. 81-82. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

MUNÁRRIZ, MIGUEL, «Diecisiete poemas sin trampa», *Guía del Ocio*, Oviedo, abril de 1987, p. 11.

—, «Gracias a Dios, se puede vivir sin haber leído a Proust», *El Mundo*, 16-IV-1997, p. 46. [Reseña de *Mensajes en botellas rotas*.]

OSTROWSKI, MARK J., «Tres tendencias emergentes en la poesía de Roger Wolfe», *Roger Wolfe*, Poesía en el Campus, nº 40, Universidad de Zaragoza 1998, pp. 17-21.

ORTEGA, ANTONIO, «Las imperfecciones del realismo», *El Urogallo*, octubre de 1995, pp. 50-52. [Reseña de *Arde Babilonia*.]

PIQUERO, JOSÉ LUIS, «Hablando de poesía con Roger Wolfe», *Fin de Siglo*, mayo/junio 1993, p. 32. [Reseña de *Hablando de pintura con un ciego*.]

—, «Roger Wolfe y Aurelio G. Ovies», *La Voz de Asturias*, 27-X-1994, p. 42.

PRIEDE, JAIME, «Poemas de ordinaria locura», en L*a Voz de Asturias*, 27-V-1993, p. 41. [Reseña de *Hablando de pintura con un ciego*.]

—, «¿Quién no necesita a Eros?», *La Voz de Asturias*, 14-X-1993,.p. 38. [Reseña de *Quién no necesita algo en que apoyarse*.]

—, «Mariposas en la boca del estómago», *La Voz de Asturias*, 2-XII-1993, p. 39. [Reseña de *Dios es un perro que nos mira*.]

ROCHE, MYRIAM, «Nulla dies sine linea», *Quimera*, nº 217, junio de 2002, pp. 78-80. [Reseña de *¡Que te follen, Nostradamus!*.]

—, «Diario de un resentido», en *Quimera*, febrero de 2003, pp. 77-79. [Reseña de *Oigo girar los motores de la muerte*.]

RAMOS, PEPE, «Breve glosario a la obra poética de Roger Wolfe», *Roger Wolfe*, Poesía en el Campus, nº 40, Universidad de Zaragoza 1998, pp. 22-24.

RICO, MANUEL, «Al borde del nihilismo», *El País*, suplemento «Babelia», 27-X-2001, p. 11. [Reseña de *El arte en la era del consumo*.]

SALANOVA, ERNESTO, «*Hablando de pintura con un ciego*, de Roger Wolfe», *El Comercio*, suplemento *Literatura y Arte*, 26-VII-1993, p. 47.

SALDAÑA, ALFREDO, «Roger Wolfe, una sensibilidad otra», en TYRAS, G. (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, CERHIUS, 1996, pp. 261-271.

SÁNCHEZ REY, VIRGILIO, «El movimiento M.V.P.», *El Correo de Andalucía*, 15-III-1996, p. 34. [Reseña de *Todos los monos del mundo*.]

SANTIAGO, JOSÉ ALBERTO, «El vértigo de lo cotidiano», en *El Sol*, suplemento «Los Libros del Sol», 21-II-1992, p. 7. [Reseña de *Días perdidos en los transportes públicos*.]

SANZ VILLANUEVA, SANTOS, «Un error de la naturaleza», en *Diario 16*, suplemento «Culturas-Libros», 18-XII-1993, p. VIII. [Reseña de *Dios es un perro que nos mira*.]

SERRA, MAYTE [pseudónimo de Magdalena Costa], «Fuera del tiempo y de la vida», *Lateral*, julio/agosto 2001, pp. 22-23.

TAJÁN, ALFREDO, «¿Arde París?», *Hélice*, verano/otoño 1995, pp. 55-56. [Reseña de *Arde Babilonia*.]

VILLENA, LUIS ANTONIO DE, «Timón de navegar poemas», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 28-V-1993, p. 13.

—, «Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-VI-1993, p. 10. [Reseña de *Hablando de pintura con un ciego* luego recogida en *Teorías y poetas*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 129-130.]

—, «Sangre, golpes, sexo», en *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 20-XI-1993, p. 8. [Reseña de *Dios es un perro que nos mira*.]

—, «Roger Wolfe», *Hélice*, invierno/primavera de 1994, p. 47.

—, «Hogueras desesperadas», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 18-II- 1995, p. 10. [Reseña de *Arde Babilonia* luego recogida

bajo el título «Hogueras desesperadas, lúcidas» en *Teorías y poetas*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 137-138.]

—, «Incendios cotidianos, aire sombrío», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 22-III-1997, p. 13. [Reseña de *Mensajes en botellas rotas* luego recogida en *Teorías y poetas*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 157-159.]

—, «Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento *El Mundo de los Libros*, 16-I-1999. [Reseña de *Cinco años de cama* luego recogida en *Teorías y poetas*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 193-195.]

—, «Tiempo de desazones vitales», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 24-IV-1999, p. 18. [Reseña de *Enredado en el fango*.]

—, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 107-108, 129-130, 137-138, 157-159, 193-195.]

VI.2.3. Entrevistas (selección)

ANÓNIMO, «Traducir es crear», *Artículo 20*, 29-XI-1999, p. 32.

ANTUÑA, MARIANO, «Soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36.

BELMONTE, JUAN, «He perdido parte del odio que tenía dentro», *Artículo 20*, 25-X- 1999, p. 41.

COLOMER, ÁLVARO, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53.

FERNÁNDEZ, GEORGINA, «Escribir significa adoptar al mundo entero como enemigo», *La Voz de Asturias*, 29-IV-2002.

GARCÍA, MARIANO, «La vida es dura para todos, pero terriblemente bella», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/ Espectáculos», 15-VII-2000.

IRIBARREN, KARMELO C., «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, nº 4, otoño de 2002, pp. 33-38.

LÓPEZ MERINO, J. M. y RAMOS, PEPE, «Un ciego con una linterna en una mano y una pistola en la otra», *El Pájaro de Papel*, abril de 1997, pp. 22-24.

LLORENTE, MANUEL, «Adentrarse en un poema es como entrar en un edificio en llamas», *El Mundo*, 30-VI-1993, p. 46.

MARTÍNEZ, GABI, «Poemario incomprendido», *Integral*, diciembre de 1995, pp. 76-77.

MARTÍNEZ, SANTIAGO, «El vértigo de lo cotidiano. Roger Wolfe», *Ajoblanco*, diciembre de 1994, pp. 62-64.

MARTÍNEZ PAÑEDA, GUSTAVO, «No soy un profeta del Apocalipsis», *El Comercio*, 21-II-1995, p. 32.

MERAYO, PACHÉ, «La poesía debe descubrir cosas, pero no con grandes palabras, sino con las que están gastadas por el uso», *El Comercio*, 13-IV-1993, p. 28.

MIRALBÉS, SUSANA C., «Hacemos literatura de la resistencia», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/Espectáculos», 10-III-2001.

MOYANO, ALBERTO, «Encuentro ridículo y trasnochado enarbolar la bandera del malditismo», *Diario Vasco*, 22-I-2004.

MUNÁRRIZ, MIGUEL, «Ahí fuera hay muchos ciegos deseando hablar de pintura», *La Nueva España*, 4-IX-1993, p. 36.

NAVEROS, LUCÍA S., «Constatar lo que nadie dice es un cometido del poeta», *La Nueva España*, 11-II-1995, p. 49.

OLIVEIRA, JUAN DE, «No todo el mundo se atreve a describir lo que hay en su cabeza», *El Progreso Digital*, 30-VIII-2001, http://www.grupoelprogreso.com/ImprNot.asp?secc=Verano&id=42561

PÉREZ MIGUEL, LEANDRO, «Roger Wolfe publica dos libros que destilan alcohol y sexo», *El Mundo*, 17-III-1996, p. 104.

PERTIERRA, TINO, «Roger Wolfe, entre las ruinas de su tiempo», *La Nueva España*, suplemento «La Revista», 29-XI-1992, p. XXIV.

PIQUERO, ALBERTO, «La desmesura existencial de Roger Wolfe», *La Voz de Asturias*, 19-XI-1992.

—, «Literariamente, soy un escritor español», *La Voz de Asturias*, 9-XII-1993, p. 39.

—, «Roger Wolfe en Babilonia», *La Voz de Asturias*, 8-XII-1994.

—, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

—, «La literatura es mi propia vida, una forma de respirar», *El Comercio*, 7-VIII-2004, http://www.elcomerciodigital.com/pg040807/prensa/noticias/Sociedad/ 200408/07/GIJ-SOC-130.html

PRIEDE, JAIME, «El oficio de Roger Wolfe», *La Voz de Asturias*, 29-XI-1990.
—, «Roger Wolfe: "En este país hay demasiados escritores"», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.
R., M. Á., «Somos cadáveres de vacaciones», *El Periódico*, 6-II-1998, p. 42.
RUBIERA, PILAR, «Me siento orgulloso de la tradición literaria de mi país», *La Nueva España*, 4-III-1987, p. 6.
TAPIA, JUAN LUIS, «Vivimos en una sociedad de secretos a voces», *Ideal*, 5-IV-2001, p. 50.

VI.2.4. Antologías en las que aparece obra suya

VI.2.4.1. Poesía

*Escrito en Alicante-Muestra de poesía joven*, Diputación Provincial de Alicante, 1986.
*Tres poetas,* colección Aula de Poesía, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1989.
*La nueva poesía española (1975-1992),* ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Crítica, 1996.
*Antología de poesía española (1975-1995),* ed. José Enríquez Martínez, Madrid, Castalia, 1997.
*Hitos y señas (1966-1996). Antología crítica de la poesía en castellano (27 propuestas para principios de siglo),* ed. Ricardo Virtanen, Madrid, Laberinto, 2001.
*Poesía española reciente (1980-2000),* ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 2001.
*Poesía para los que leen prosa,* ed. Miguel Munárriz, Madrid, Visor, 2004.

VI.2.4.2. Relato

*Los cuentos que cuentan,* ed. J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls, Barcelona, Anagrama, 1998.
*Afterhours: una muestra de cult fiction,* ed. Javier Calvo, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1999.

*Relato español actual,* ed. Raúl Hernández Viveros, Universidad Nacional Autónoma de México, FCE, México, 2002. (Edición española: Madrid, FCE, 2003.)

### VI.2.5. Traducciones de sus poemas

Al alemán por Pedro Lenz, en *Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts* (5ª reedición revisada y aumentada), selección, comentarios y edición de Gustav Siebenmann y de José Manuel López de Abiada, Stuttgart, Philipp Reclam, 2003, pp. 436-437.

Al checo por Josef Prokop, http://web.ff.cuni.cz/~prokop/spanpoesie.htm/

Al eusquera por Eneko Monreal, *Bart*, nº 8, primavera de 2004, p. 27.

Al inglés por Mark J. Ostrowski, http://ccat.sas.upenn.edu/xconnect/v4/w1/wolfe1.htm/

Al portugués por Joaquim Manuel Magalhães, en la antología *Poesia Espanhola de Agora*, Lisboa, Relogio D'Água, 1997.

Al ruso en la antología *Sovremennaya ispanskaya poezia*, San Petersburgo, Fundación Cervantes, 1997.

## VI.3. Otras obras consultadas

ADORNO, T. W., *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1987.

—, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992.

ALICIA BAJO CERO (colectivo), *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997.

ALONSO, AMADO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, reed. 1997.

ALONSO, DÁMASO, *Poesía española*, Madrid, Gredos, reed. 1993.

ARÓNICA, DANIELA, *El neorrealismo italiano*, Madrid, Síntesis, 2004.

BAJTIN, M. M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1986.

BELTRÁN, FERNANDO, «Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)», *Leer*, 1989, pp. 32-33.

BELTRÁN, LUIS, *La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental),* Barcelona, Montesinos, 2002.

BENÍTEZ REYES, FELIPE, *Poesía (1979-1989)*, pról. Luis García Montero, Madrid, Hiperión, 1992.

—, «La nueva poesía española. Un problema de salud pública», *Claves de razón práctica*, nº 58, diciembre de 1995, pp. 52-55.

BUFORD, BILL, ed., "Dirty Realism", *Granta*, nº 8, junio de 1983.

CANETTI, ELIAS, *Hampstead. Apuntes rescatados 1954-1971*, Madrid, Mario Muchnik, 1991.

CARBONELL BASSET, DELFÍN, *Gran diccionario de argot: El sohez*, Barcelona, Larousse, 2000.

CILLERUELO, JOSÉ ÁNGEL, «La poesía española en los años 90», epílogo a *Poesia Espanhola, Anos 90*, Lisboa, Relógio d'Agua Editores, 2000, pp. 340-56.

COHEN, JEAN, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.

CORREYERO, ISLA, ed., *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española,* Barcelona, DVD, 1998.

CUMMINGS, E. E., *Complete Poems of E. E. Cummings*, ed. Katherine Winters McBride, Cornell University Press, 1989.

D' ORS, MIGUEL, *La aventura del orden (Poetas españoles del fin de siglo)*, Sevilla, Renacimiento, 1998.

—, «Última poesía española: por el sentido común al aburrimiento», *Nueva Revista*, nº 50, abril/mayo 1997, pp. 120-28.

FERNÁNDEZ, CHUS, «Entrevista a David González», *Interferencias*, nº 19, mayo de 2001, http://arte-nativa.com/david/entrevista6.htm

FERNÁNDEZ PORTA, ELOY, «Ficciones de la crueldad social: El "giro a la abyección" del relato realista español», www.BarcelonaReview.com, nº 35, marzo/abril 2003.

—, «Después del choque», *Quimera*, nº 237, diciembre de 2003, pp. 10-11.

—, y Muñoz Álvarez, Vicente, eds., *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD ediciones, 2004.

—, conversación con Vicente Muñoz Álvarez, «Golpes en la vida tan fuertes.», www.BarcelonaReview.com, nº 43, julio/agosto 2004.

FORTES, JOSÉ ANTONIO, «Del "Realismo sucio" y otras imposturas en la novela española última», *Ínsula*, nº 589-590, enero/febrero 1996.

FUGUET, ALBERTO y GÓMEZ, SERGIO, *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996.

GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS, ed., *Treinta años de poesía española*, Sevilla y Granada, Renacimiento y Comares, 1996.

GARCÍA MONTERO, LUIS y MUÑOZ MOLINA, ANTONIO, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993.

—, pról. a *Además*, Madrid, Hiperión, 1994.

GARCÍA YEBRA, VALENTÍN, *En torno a la traducción (Teoría. Crítica. Historia),* Madrid, Gredos, 1989.

GONZÁLEZ, ÁNGEL, *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999.

GONZÁLEZ, DAVID, «Una novia vestida de luto», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 48.

GRACIA, JORDI, ed., *Los nuevos nombres: 1975-2000.* Primer suplemento, volumen 9/1 en Francisco Rico, Historia de la literatura española, Barcelona, Crítica, 2000.

—, *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001.

GULLÓN, GERMÁN, «Cómo se lee una novela de la última generación. (Apartado X)», *Ínsula*, nº 589-590, enero/febrero 1996.

—, «La conflictiva recepción de la novela joven: *Soy un escritor frustrado*, de José Ángel Mañas», *Ínsula*, nº 605, mayo de 1997.

—, prólogo a J. Á. Mañas, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino 1998, pp. XXI-XIII.

—, «La novela multimediática: *Ciudad rayada*, de José Ángel Mañas», *Ínsula*, nº 625-626, enero/febrero 1999.

—, «El miedo al presente como materia novelable», *Ínsula*, nº 634, 1999, pp. 15-17.

—, «La novela en España: 2004. Un espacio para el encuentro», *Ínsula*, nº 688, abril de 2004.

—, *Los mercaderes en el templo de la literatura,* Barcelona, Caballo de Troya, 2004.

HERNÁNDEZ, LUIS ARTURO, «Enterrado con un sólo juguete», http://www.espacioluke.com/2000/Agosto2000/libros.html

INGENSCHAY, DIETER, «*El realismo sucio* o la poesía de los márgenes», *Ínsula*, nº 671-672, 2002, pp. 46-48.

—, 589-590, «El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio (50 aniversario)», *Ínsula*, nº 589-590, enero/febrero 1996.

—, 671-672, «Los compromisos de la poesía», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002.

IRAVEDRA, ARACELI, «*Radicales, marginales y heterodoxos* en la poesía española (contra la "poesía de la experiencia"), http://163.10.30.3/congresos/orbis/Araceli%20Iravedra.htm

KUNDERA, MILAN, *La broma*, Barcelona, Seix Barral, reed. 1997.

LANZ, JUAN JOSÉ, «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», *Letras de Deusto*, nº 66, enero/marzo 1995, pp. 173-206.

—, «La joven poesía española. Notas para una periodización», *Hispanic Review* nº 66, 1998, pp. 261-287.

LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL, y otros, *Poemas memorables. Antología consultada y comentada. (1939-1999)*, Madrid, Castalia, 1999.

—, y Hans-Jörg Neuschäfer, eds., *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2000.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987.

MAGALHAES, JOAQUIM MANUEL, ed., *Poesia Espanhola, Anos 90*, Lisboa, Relógio d'Agua Editores, 2000.

MAÑAS, JOSÉ ÁNGEL, «Literatura y punk: El legado de los Ramones», *Ajoblanco*, nº 108, 1998, pp. 38-43.

MARZAL, CARLOS, «El vitalismo furioso de Luis Antonio de Villena», *El Mundo*, 20-VI-1998, http://www.elmundo.es/elmundolibro/1998/06/20/anticuario/965840067.html

MASOLIVER RÓDENAS, JOSÉ ANTONIO, «Construcciones y reconstrucciones», *Revista de Libros*, 17-V-1998, p. 44.

MAYHEW, J., *The Poetics of Selfconsciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry,* Lewisburg, Bucknell University Press, 1994.

MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO, «Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 3.

MOGA, EDUARDO, «Poesía incómoda»,

http://www.elcritico.es/consulta.php?id=96&inicio=0&verSec=0

MONTETES, NOEMÍ, ed., *Qué he hecho yo para publicar esto*, Barcelona, DVD, 1999.

NAVARRO, EVA, «Escritores jóvenes a finales del siglo XX», http://www.adesasoc.org/pdfs/mayo2001.pdf

—, «El lenguaje coloquial y el argot en la novela punk», http://www.adesasoc.org/pdfs/julio02.pdf

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Schopenhauer como educador*, Madrid, Valdemar, 2001.

ORTEGA, ANTONIO, «La seductora luz de lo cercano», http://www.elcritico.es/consulta.php?id=6&inicio=0&buscar=realismo+sucio

PAZ, OCTAVIO, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, reed. 1990.

PIQUERO, JOSÉ LUIS, «Entrevista a David González», *Les Noticies*, 18-II-2001, http://arte-nativa.com/david/entrevista5.htm

PRIETO, ÁNGEL L., «Fernando Beltrán y la poesía *entrometida*», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 39.

QUILIS, ANTONIO, y Fernández, Joseph A., *Curso de fonética y fonología españolas*, Madrid, C.S.I.C., 1990.

RICO, MANUEL, «La ceremonia de la diversidad», *El País*, suplemento «Babelia», 5-V-2001.

SÁBATO, ERNESTO, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Círculo de Lectores, reed. 1994.

SÁNCHEZ TORRES, LEOPOLDO, «De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso», *Ínsula*, 671-672, noviembre- diciembre 2002, p. 50.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS, «El archipiélago de la ficción», nº 589-590, enero/febrero 1996.

SAVATER, FERNANDO, *La filosofía tachada*, Madrid, Taurus, 1971.

—, *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus, 1982.

—, *Ética como amor propio*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1988.

—, *Ensayo sobre Cioran*, Madrid, Espasa Calpe, reed. 1992.

SIERRA, ÁNGEL, ed., *Poemas para cruzar el desierto*, Oviedo, Línea de Fuego, 2004.

SONTAG, SUSAN, *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1997.

TABERNA, DAVID, «Una antología de poesía cercana al realismo sucio reúne a treinta escritores "comprometidos"», http://servicios.diariovasco.com/pg041021/prensa/noticias/Cultura/200410/21/DVA-CUL-259.html

TORTOSA, VIRGILIO, «De poelítica: el canon literario de los noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 70-75.

URIOSTE, CARMEN DE, «La narrativa española de los noventa. ¿Existe una generación X?», *Letras Peninsulares*, nº 10.2-10.3, 1997-98, pp. 455-76.

VALLS, FERNANDO, «La narrativa española, de ayer a hoy», *El País Digital*, 5-XII-2000, http://www.elpais.es/p/d/20001205/cultura/valls.htm

VILLENA, LUIS ANTONIO DE, ed., *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

—, «Poemas de la última noche de la Tierra», *El Mundo*, suplemento «El Cultural», 24-VI-2004, http://www.elcultural.es/Historico_imprimir.asp?c=9835

# APÉNDICE

## Fragmentos de la correspondencia de Roger Wolfe con el autor

### 7-VI-1996

[...]

Ese libro [*Última salida para Brooklyn*] me voló la cabeza de aquí a los anillos de Saturno idea y vuelta. Me hizo daño y me sacudió, me resquebrajó, me machacó, me hizo jodidamente polvo. Es un libro que chorrea, además, una curiosa compasión, verdadera ternura –aunque en principio pueda parecer que no– y estoy absolutamente convencido de que ese Selby era, el pobre, una buenísima/bellísima (como se decía o decían antes) persona.

Los clásicos están bien pero siempre he pensado que unas cuantas lecturas clave, pero bien escogidas y asimiladas, son suficientes para dar a luz un genio si hay madera. Quiero decir que desde hace años me guío por ese método, el olfato, el instinto, y sólo leo lo que me llama y lo que me sale de punta polla y cuando un libro no me entra –sea el *Ulises* o *La Araucana* o lo que coño quiera–, sale volando por ventana metafórica más cercana antes de la página 15, y eso si tiene suerte. Siempre me he guiado por ese sistema. A mí me funciona; lo único es que no creo que valiera para «tertuliano informado»; aunque esa gente en cualquier caso es más falsa que un duro de 6 pelas; fusilan más Bompianis que otra cosa. Igual que los críticos. Y ahora ya pueden tirar de enciclopedia en CD-Rom así que no te digo nada. Siempre he preferido decir «No sé» que llenarme la boca de mierda, Yo me enorgullezco de lo que he leído; pero también

de mis lagunas. En mis lagunas entierro a todos mis enemigos; los muertos y los vivos también.

[...] me estoy distanciando hace tiempo de la ira. No significa que haya decidido tirar la toalla; significa lo que digo en un poema que a lo mejor lees algún día si Dios y Abelardo Linares quieren: «una bandera blanca no tiene por qué ser necesariamente una toalla...» O como dice Buk (¿o es Hemingway?): no puede ser la guerra todo el tiempo. El odio desgasta y es inútil, y la indiferencia es la más mortífera de las armas y no desgasta nada.

Yo hice en gran medida mi «aprendizaje poético» sobre la base del endecasílabo; de hecho, los escribo, aún hoy, «de oído». Mi primer libro –totalmente inencontrable y yo no tengo más ejemplares que los 2 míos– *Diecisiete poemas* (Caffarena, 1986) contiene bastantes «sonetos blancos». Trabajé mucho la forma, en esa 1ª época, y el soneto sin rima y el endecasílabo. Luego progresé definitivamente hacia el verso libre –que es el verso más difícil que hay, aunque muchos opinen lo contrario; hacerlo bien, quiero decir, es jodidísimo– y no miré atrás. Lo que ocurre es que hay que tener cuidado porque si te haces mucho a esa forma luego ya te digo que los endecasílabos te acaban saliendo, aun años después, de oído y sin querer, y eso es jodido porque luego tienes que andar quebrando versos semi artificialmente y a veces el ritmo se puede hacer demasiado cabrón y machacón, demasiado poco suelto, y ése es un fallo que si miras bien mis poemas verás que a veces tengo yo: un sonsonete rítmico, una especie de cadencia cacofónica chunga con la que hay que tener cuidado. Si te despista la *música* se te convierte en *musiquilla* y vas jodido. Yo tengo el ritmo metido en la chola y el esqueleto desde que empecé a escribir, sobre todo por sobredosis de Rubén Darío y por ejemplo los sonetos de Blas de Otero –que junto con los de Quevedo y los de Miguel Hernández son los mejores de la historia de la literatura española– y a veces me jode un poco tanto ritmo, tanta caña; si te pasas, te enrancia un poema cagando leches cortadas. Pero el problema, el doble filo del ritmo, es más jodido cuando escribo prosa, porque aunque parezca mentira el ritmo me persigue aún más en prosa que en verso, y si una página no me cuadra en el oído de la mente no me vale. Me vuelvo loco con el ritmo; cada oración, cada párrafo, tiene que «sonar»; si no suena, no me vale. Pero es jodido porque sabes lo que pasa, lo que pasa es que de repente te encuentras con asonancias chungas que recorren un

párrafo sin que te hayas dado cuenta, y si te despistas tienes el maldito sonsonete persiguiéndote otra vez. Yo por ejemplo no puedo releer *El índice de Dios* sin encoger a veces la cara; ese libro está tan apretado que a veces chirría; hay asonancias chungas que si examinas bien el texto podrás descubrir. Si lo lees «con el oído» te darás cuenta. Hice lo que pude para reducir el sonsonete al mínimo pero a veces me traiciona; la necesidad de que cada frase, cada oración «suene bien», «encaje» y «se acople» finalmente es más fuerte que yo. Y efectivamente, a veces las páginas se acoplan como cuando alguien llama a una emisora radiofónica con el aparato de radio demasiado cerca del teléfono. En los cuentos, en mi primer libro de cuentos sobre todo –no en el segundo– este problema no existe, porque el ritmo no me preocupó tanto en ese momento, o no salió tanto a la superficie, o no me tenía tan cogido por el cuello; ese libro, el 1º de cuentos, claro está, tiene otros problemas. Párrafos y páginas enteras que simplemente están mal escritos. Pero bueno. Lo peor que puede hacer un escritor –lo peor quiero decir si quiere sufrir– es releer sus obras ya publicadas. El sufrimiento aumenta en progresión geométrica directamente proporcional al número de años transcurridos desde la escritura/publicación del libro en cuestión. Es desaconsejable leer los viejos textos de uno mismo, aunque se aprenda mucho –se aprenda mucho lo que *no hay que hacer*, quiero decir– y de hecho la mayoría de los escritores soportan bastante mal la experiencia. Es su justo –nuestro justo– castigo, por otra parte por ser tan temerarios y escribir tanta mierda. A mí por ejemplo *Arde Babilonia*, pues no sé, ese libro tiene algo que no me convence, que no me acaba de convencer. Algo falla y ese libro no me gusta demasiado. No sé.

[...]

**5-VIII-1996**

[...] Creo que al principio uno siempre tiene más claro lo que quiere decir –o ve cosas que contar en todas partes– que cómo decirlo. Luego es justamente al revés: uno sabe cómo decir las cosas –o por lo menos, cómo decirlas *a su manera*– pero no sabe qué cojones contar o seguir contando. Porque sabe que haga lo que haga se va a pasar el resto de la vida contando la misma historia.

[...]

**15-VIII-1996**

[...]

En cuanto al dinero... no me digas que no te había hablado de mis problemas económicos??? Qué suerte tienes, debes de ser el único. Sí, llevo años en este plan, precariedad económica total y absoluta, nunca sabemos, *literalmente*, de dónde va a salir la jala del mes (o de la semana) que viene, ni cómo vamos a pagar el alquiler. Una espada de Damocles permanente. Son muchos años y ya casi es una segunda piel, ya casi es *second nature* como decimos en inglés, es algo así como tener una jaqueca emocional crónica, al final te acostumbras tanto al dolor que ya ni lo notas, salvo las punzadas de angustia cuando la cosa se pone REALMENTE CHUNGA, es decir más chunga todavía que lo normal (como ahora, por cierto), y en fin; mal rollo. Aunque a veces pienso que mantiene afilado también el filo del cuchillo, me da ese *edge* cortante y afilado que necesito para escribir, para pensar, para odiar mejor. Soy un malcontento en el fondo; mi basura se nutre de tensión y rencor. Soy el primero en reconocerlo. Es un resentimiento general contra las condiciones mismas de la vida, la propia vida. Es un resentimiento general contra mi jodida circunstancia. De ahí brota todo. Aunque, claro, como decía Hem o Buk o alguien, no puede ser la guerra todo el tiempo.

[...]

Si yo fuera una persona «normal» quizá pasaría de comprar libros como los míos, de frecuentar a gente como yo. Pero... lo cierto es que uno grita cuando se quema, como decía Buk, qué coño vas a hacer. Si me cayeran setecientos kilos es casi seguro que dejaría de escribir. Para siempre. Me compraría un castillo en Nepal o Ulan Bator. Desaparecería del mapa para siempre. Escribo porque estoy jodido y porque el mundo no me gusta. No me enrolla nada el mundo, ni cómo van las cosas ni lo que está pasando aquí. No me enrolla nada. Pero yo no lo llamaría quejas. No son quejas. Son escupitajos en la jeta de Dios. O de la puta Amparo, qué sé yo.

[...]

No hay mayor euforia que la de un párrafo bien hecho. Claro que ocurre tan pocas veces. Cuando dices: esto es. Cuando escribes

un poema que no te importa que no vaya a ninguna parte, ni si publique o deje de publicar, porque has dando en la cabeza del jodido invento con un martillo pilón y el campanazo te ha medio reventao la cabeza y te quedas contento como un boxeador sonao. Que es lo que parezco yo la mayor parte de los días, pero por motivos normalmente diferentes.

[...]

**22-III-1997**

[...] *Mensajes* roza técnicamente el virtuosismo (aunque esté mal que lo diga yo) y no se puede ofrecer más que lo que yo ofrezco en ese libro, la gama de registros de fondo y forma es exhaustiva y francamente demoledora. No se puede dar ni pedir más. Sería difícil vapulearle más el alma y los cojones a la poesía, sin repetirse, y saliéndose uno con la suya, que en ese libro. Poetizar lo impoetizable y no escaldarse, como en «Año 0», o hacer simple y llanamente lo que me sale de la punta del capullo con un material supuestamente poco maleable, forzándolo para adaptarlo a lo que quiero y rompiéndole hasta el cielo de la boca cada vez que se me resiste. El que diga que la poesía se ha quedado caduca o no sirve ya en el mundo en que vivimos se equivoca, y creo que *Mensajes* lo demuestra con brutal eficacia y sin olvidar ni el lirismo bien entendido ni el humor. Claro que ésa es una de las cuestiones clave: el *lirismo bien entendido*. Porque al que lo busque en los libros de **** más le vale irse a buscar condones usados en el limbo. Quizá todo esto pueda parecer un alarde de soberbia, y quizá de hecho lo sea; pero estoy hasta cojones de falsa modestia y además quiero creer que me conoces, y te digo que he sido, casi retrospectivamente porque tiene ya entre 2 y 4 años el material incluido, consciente de mi poder con este libro, hasta tal punto que es muy posible que me haya quedado vacío, o que haya fustigado la cuestión hasta tal extremo de habérseme quitado, como de hecho se me han quitado, las ganas de escribir. Y supongo que precisamente porque yo considero que este libro daría más juego a eso que se podría llamar un buen crítico «responsable» (jua jua jua) que ningún otro de los míos pues precisamente por eso, como digo, no le harán puto caso. Siempre es así: ELLOS en una dirección, y yo en dirección contraria.

[...]

Lo que te da una carta, una buena carta [...] no te lo da nada, ni siquiera un buen libro. Yo entiendo hasta mis libros –mis libros más que nada– como cartas.

[...]

Céline. Ah, Céline. Ah, ah, ah, Céline. Eso sí que es correrse patasbajo. Lo mejor de nuestra vida, fetivamente. Lo mejor. Sólo Selby me dejó más noqueado, y es distinto. Me he devorado en los últimos tiempos tres libros más de los cinco libros que ha escrito Selby, el otro era *Última salida*, y el que me falta lo tengo pedido. Acabé la otra semana *The Demon.* Anteriormente había leído *Song of the Silent Snow* (relatos, muy bueno también) y *The Room*, que me traje en primera edición impecable, tapas duras, increíble precio de $17.50, de los USA el año pasado. Lo encontré en una librería de segunda mano de Minneapolis en la que todavía estaría hurgando si hubiera tenido tiempo y dinero. *The Demon*, como todo lo de Selby, me dejó hecho un guiñapo, al borde de las lágrimas, demolido, devastado, desesperado. Cada vez que leo un libro de Selby me lanzo a la calle a dar vueltas como un poseso en busca de no sé muy bien qué, probablemente problemas. *Última salida* me costó una recaída alcohólica de cinco meses el año pasado que casi acaba conmigo. Dios. Selby. Dios mío. Es brutal y al mismo tiempo cuasimístico, tiene un devastador ramalazo de piedad estremecida, de compasión a hachazos, de desgarrada desnudez apaleada y auténticamente *humana* que me reduce a un jirón de pellejo chamuscado, me mata, me deshace, no lo puedo soportar. Leo a Selby y creo en lo paranormal, tío. Y está vivo. EL TIPO ESTÁ VIVO. No puedo permitirme dejarle escapar, como dejé escapar a Bukowski (cosa que no me dolió tanto; no me atraía, por extraño que pueda parecer, un encuentro personal con él; no hubiera salido bien, fijo); tengo que ingeniármelas para ponerme en contacto con Selby, para escribirle, para quizá hasta entrevistarle. Si en el puto *Mundo* supieran realmente a quién tienen colaborando ocasionalmente en sus páginas y me escucharan, si les pudiera hablar siquiera, ya estaba camino de Los Ángeles con una grabadora. Pero es inútil. Nadie se entera de nada y no hay nada que hacer y encima tiene uno que ir mendigando las migajas sobrantes, lo poco que queda después de que los subnormales que nutren las páginas de todos estos nauseabundos suplementos acaben de vomitar sus memeces. Y Selby en algún lugar

de Los Ángeles, esperándome. Y quién sabe en qué estado. Quién sabe cuánto le queda. Es un crimen. Pero quiero creer que está escrito que su camino y el mío se crucen y no descarto algún milagro, que tendría que llegar pronto. Igual hasta llega.

[...]

Se manquitao completamente las ganas de escribir y es preocupante. Ya sabía de la inutilidad de todas las palabras pero aún no me había fallado el estremecimiento, el escalofrío, el *frisson* que te empuja a escribir. Ahora estoy como un pez boqueando en una pecera. Nada que hacer. No es una simple temporada de dique seco, las conozco bien, y no es que me falte material ni me falten ideas. Es que nasti, simplemente. Que nasti. Me estoy obligando a seguir adelante, con otro libro de ensayo-ficción, otro cuaderno de bitácora o ruta, pero no me lo creo ni yo. Me cuesta un triunfo poner una maldita palabra en la pantalla, aunque esta carta parezca contradecirme. Un triunfo, te lo aseguro. Chungalí, chungalí. Nada tiene sentido y ahora tengo esa nada, esa falta absoluta de sentido, eructándome en plena jeta. Estoy preocupado porque no sé hacer otra cosa más que escribir y ya tuve que dejar de beber, y no debería fumar, y... ¿qué cojones hago, entonces? ¿Eh? ¿Qué cojones hago? Ya veremos. A lo mejor esto pasa pero yo en estos dos últimos años, más bien en este último año, he pasado un bache o más bien habría que decir un cráter de los jodidos. No creo que nada pueda ser igual.

[...]

**1-VII-1997**

[...]

Estoy en curva ascendente estos días, devorando cuatro libros a la semana y escribiendo poemas hasta que me salen por las orejas. Hubo, no sé, nueve meses de sequía poética absoluta, la más larga yo creo que de mi carrera hasta la fecha, y ahora esta diarrea. Ya veremos en qué queda esta espiral de euforia. Luego habrá que bajar. Bajar y subir, ésa es la vida y eso es lo que hay. Subir y bajar. Pero bueno, estoy escribiendo unos poemas realmente extraños, dando rienda suelta a una voz que llevo conmigo desde hace años pero que siempre he silenciado, la voz que aprendí en su día en gente como Vallejo o Cummings (véase al respecto versión libre poema

Cummings en *Días perdidos* p. ej.), una vena cuasi experimental, por llamarla de alguna manera, que está dando un súbito giro a mis númenes poéticos y reconduciéndolos por una senda llena de sorpresas y peligros. No sé en qué quedará, tengo un libro de la etapa antigua que despachar todavía, creo que se lo voy a enviar a Munárriz, de Hiperión, a ver qué dice. Se llama *Cinco años de cama* [...]

**13-VII-1997**

[...] el único secreto de la vida es: VIVIRLA. Para bien o para mal o para regular. VIVIRLA. Optimismo trágico, o pesimismo vitalista. Lee a Nietzsche, tío. Ése sí que sabía. En último término y tras dar más vuelta que un hijoputa buscando un condón roto, siempre acabo volviendo ahí, es la única ética que finalmente puedo aceptar, y no sólo aceptar, sino es que surge ella por sí misma de dentro de mí: NIETZSCHE, tío. Sí a la puta vida, venga lo que venga.

[...]

**1-VIII-1997**

[...] tengo miedo, pánico, de todo y de no sé muy bien qué, pánico, me gustaría ser un león un tigre un pájaro un delfín una ballena, la última ballena de la tierra surcando mares en dirección a algún jodido sitio mejor que éste si es que fuera posible alguna escapatoria. No la hay. Estamos en el infierno y el infierno son los demás, puerta cerrada como dijo Sartre, PUERTA CERRADA, y el infierno es uno mismo y el infierno está en todas partes [...]

**9-IX-1997**

[...]

*Cinco años de cama* nació con mal pie y para colmo deseché sin posibilidad de recuperación unos 20 poemas de ese libro, en un típico arranque de enajenación transitoria, y ahora la ironía, tío, es

que hay poemas en ese libro que son *peores* que muchos de los que tiré a la basura. Ay la puuuuucha. En cualquier caso anda ya, el libro, por los 70 poemas, y ahora está dividido en tres partes. Voy a dejarlo crecer y que se consolide como un hueso quebrado, él solito [...]

**18-IX-1997**

[...] la «terapia epistolar» me ha sacado y me saca a mí también de más de un hoyo. Escribir una carta es una de las mejores formas de sacar la mierda fuera que conozco, y cuando me siento mal me suelo sentir mucho mejor después de escribir una carta. Cuente directamente la mierda en ella o no la cuente, me hace sentirme mejor. Siempre digo quizá por eso que todas mis cartas me las escribo a mí mismo en realidad. En cuanto a si el mundo está bien hecho, ¡claro que está bien hecho! Sólo que hubo un pequeño error, llamado ser humano, que se le fue a la naturaleza de las manos y va a acabar jodiéndolo todo. Yo también le hice un eco a Jorgito Guillén al final del último poema de *Días* y me mantengo en mis treces. (De hecho, hay en mí una corriente vitalista que se desborda por todos los poros de lo que escribo, y que quien no quiera ver será porque tiene los ojos en el culo, pero bueno, me estoy yendo otra vez por la tangente.)

[...] yo mismo he bebido en dichas fuentes [el modo de titular de William Saroyan], de dónde si no *Días perdidos en los transportes públicos*, *Quién no necesita algo en que apoyarse* o *Mi corazón es una casa* y bla bla bla [...]

Lo que más me gusta de Saroyan es que se pone a escribir sin orden ni concierto y desviándose por donde quiera que lo lleve su antojo, hablando y botando y saltando y bailando y viviendo, y que todo lo que escribe es él, pero ese él es a la vez nosotros: un tipo de carne y hueso que te cuenta cómo el mundo le va pasando por delante. Es famosa su frase/definición en la que dice que para escribir lo mejor es «tirarse directamente al río y ponerse a nadar inmediatamente», y eso es exactamente lo que hace, y lo que convierte su obra en ese gran fluido vital y arrollador que es. Es siempre Saroyan, pero es siempre tú, yo, él, y el vecino de enfrente. Saroyan habla por todos los hombres [...] Lo mismo hace, a su manera por supuesto, Buk/Chinaski, y lo mismo hace también

–salvando las enormes distancias de visión del mundo y de estilo– un Josep Pla, que quizá sea, en ese sentido, uno de los escritores españoles más «modernos» de este siglo (la obra de Pla es un gigantesco diario inacabable e inacabado, pero apasionante). En definitiva, a eso precisamente aspiro o he aspirado yo, aunque también me gusta crear lo que Irvine Welsh llama «new imaginative spaces», porque escribir sólo y exclusivamente sobre un mismo, y hacer buena literatura con ello, sin perder el pellejo y sin caer en el confesionalismo barato en el intento, es extremadamente difícil and you have to be a very special kind of person and writer to do it and not every one can, and what's more many people who try to do it only manage to make themselves look like sorry, stupid and incredibly untalented fools in the process. Henry Miller, por ejemplo, nos suelta cinco mil páginas de verborrea barata y autopsicoanalizante sobre sí mismo y lo único que recordamos son un par de polvos más o menos buenos y alguna escena ciertamente desternillante, pero que hubieran cabido en un volumen de 200 páginas máximo. Y eso que Miller no es de los peores. De Buk, sin embargo, a pesar de los polvos y las borracheras y los descalabros aparentemente inacabables, lo recordamos todo, pero no precisamente en sus pequeños y más o menos triviales detalles graciosos que queda bien soltar en la sobremesa cuando ya han servidos los cafés y el camarero se acerca con una bandeja cargada de chupitos, sino como algo ya vivido, como un *continuum* viviente que al final se confunde de tal manera con nuestras propias fibras vitales que llegamos a tener problemas para discernir entre lo que recordamos por haberlo leído y lo que recordamos por haberlo vivido nosotros mismos en carne y hueso. Buk es tan real como esos sueños que citamos como algo que realmente nos pasó. Buk es tan real como nuestra vida misma; y ahí está su fuerza, su poder y su genio. Constata lo obvio. Y lo obvio somos todos.

[...]

**12-IV-1998**

[...]

El famoso «para qué» me persigue a mí también desde hace ya mucho tiempo, pero a pesar de todo he sacado fuerzas y ánimos de

no sé muy bien dónde y estoy escribiendo otra vez. No han llegado a pasar ni los 6 meses de silencio autoimpuesto de los que habla Saroyan en su relato («No one, not even the greatest writer, can go on being poor hour after hour, year after year. There is such a thing as saying to hell with art...»; y qué bien lo sé yo...) Lo cierto es que para bien o para mal no puedo vivir sin escribir, se me publique o no, me vaya bien o no. Al carajo. Tengo que escribir aunque se esté cayendo a pedazos el mundo, o precisamente por eso, o porque, como también dice Saroyan, sin las palabras no soy absolutamente nada.

[...]

**3-VI-1998**

[...]

**** me llamó pa decirme que poema «La erótica del poder» [en *Cinco años de cama*] había levantao ampollas, los de la editorial preocupados porque al parecer 25% subvención de Diputación General de Aragón, en manos del PP, y que a ver si podía quitar poema, yo digo que no quito poema y él dice que si con poema no se publica el libro él dimite, al final parece que sangre no llega al río, libro sale con poema, puede que esté para octubre/noviembre. No dijo de qué año pero esperemos que éste. Esto de las susceptibilidades lo llevo sufriendo ya durante años pero me está TOCANDO YA LA POLLA. Por otra parte, siempre habrá censura. Vivimos en un mundo censurado, políticamente correcto, y yo *–Egin* dixit– soy el escritor menos PC (politically correct) de la época, en fin... no por empeño propio, te lo puedo asegurar, nunca he pretendido rupturizar nada, es simplemente que soy así, ya de pequeño era incómodo, sonrojaba a los adultos, «por qué cojones estará este niño haciendo siempre esas preguntas embarazosas», y eso es al parecer lo que sigo siendo... El poema es ése, quizá lo recuerdes, en que digo que la maroma del Aznar está follable y que al tipo le viene holgado el traje y el puesto y que quién se pondrá encima cuando follan. Pequeñas menudencias. Jua jua jua. No, si yo lo comprendo; yo soy Aznar y leo ese poema y pido me traigan la polla del tipo en una bandeja PERO YA. Pero jua jua jua, yo tengo suerte, tío, porque yo no soy Aznar!!!! Jua jua jua.

[...]

**2-II-1999**

[...] Lo único que sí me hace algo –o bastante– de gracia es que llegue este [Pedro Juan] Gutiérrez (que el pobre, por cierto, no tiene la culpa de nada) con su estética «sucia» y todos los cagatintas hispanos se caguen, pero de gusto, patasbajo. Y tienes a gente de lo más *mainstream*, y de lo más instalada en las diversas poltronas del discurso establecido, poniendo por las nubes a este recién llegado del trópico, cuando han estado machacando sin tregua y sin cuartel todo intento «desde dentro» (el mío, por ejemplo, con todos los matices y todas las distancias que se quiera con respecto a autores como Gutiérrez) de poner en circulación discursos similares. Es evidente que si Gutiérrez fuera de Vallecas o de Soria no se iba a jalar un rosco. Y no sólo eso, sino que lo iban a abrasar vivo. En fin, estas ironías son muy cabreantes, pero ya estamos más que acostumbrados a la esquizofrenia nacional. ****, con respecto a esto mismo, y refiriéndose concretamente a Herralde, de Anagrama, habla de una política basada en el concepto de «las putas en la calle y la maruja en casa», lo cual da en el clavo, y si no, échale un vistazo al catálogo de Anagrama: fuera, Bukowski, Carver, Sam Shepard, Iceberg Slim y no se sabe cuántos más marginales de toda especie y condición; dentro, Marías, Álvaro Pombo, Martínez de Pisón, Martín Gaite y «un largo etcétera» de cagatintas similares... Si eso no es esquizofrenia, que venga, como dicen, Dios de las Alturas y lo vea...

[...] soy el espíritu de la contradicción, y no sólo eso, sino que precisamente una de las cosas que mi obra aspira a reivindicar es la naturaleza contradictoria, de caótica avalancha de sucesos y sensaciones encontrados, que es la vida misma.

[...]

**1-VIII-1999**

[...]

Actualmente mi mayor aspiración es callarme la boca. Dejar incluso de escribir –algo que rumio desde hace años– sería también

una posibilidad. Supongo que seguiré, más por hábito que otra cosa. Me considero un hombre quemado, hundido, acabado, en todos los sentidos. Ciertos sucesos particularmente dolorosos que han tenido lugar en mi vida en los últimos meses han sido la gota que ha colmado el vaso; me han acabado de pulverizar, total y absolutamente. No volveré ahora sobre ellos. Ya es bastante esfuerzo mantener los recuerdos bajo tierra. Me importa un bledo todo. Me da literalmente igual 8 que 80. Todo se podría resumir en un sencillo verso de Bukowski: «fuck everybody». He querido –supongo que como todos– ser un ser humano. Lo he intentado. Y, supongo también que como le ocurre a todo el mundo, he fracasado. Tengo que conformarme con ser lo que somos todos, en el fondo: pedazos de carne con patas. Puede sonar dramático decir todo esto con 36 años. Muy joven edad para andar declarándose en ruina, para afirmar que «de este agua no beberé». No lo sé. Pero sé al menos algo: que «personalmente, me la suda».

[...]

**25-I-2000**

[...] estoy leyendo lo último de José María Álvarez. Creo que te he dicho que me gusta mucho ese poeta. El tipo riza el rizo del culturalismo, pero al mismo tiempo tiene una tremenda EMOCIÓN. Emoción que yo no encuentro en ningún otro poeta de su generación. Tiene también la rara virtud del candor, que es algo que yo aprecio mucho en literatura (de ahí que me guste Tolstói, por ejemplo).

[...]

**15-IV-2000**

[...] A veces los «grandes» están tan pendientes de su propia grandeza que el mundo pasa de largo junto a ellos y ni se enteran. Cuántos geniales *insights* hay en las páginas de tantos segundones. El grande está demasiado atado a su grandeza, y se pierde muchos de los planos cortos. El plano corto es a veces lo que más importa.

[...]

Yo creo que el problema es el de siempre: sobran libros. Sobran libros por todas partes. Porque, ¿acaso no está también «muerta» la poesía? ¿O me vas a decir que no están muertos 9 de cada 10 –por no decir 10 de cada 10– de los libros de poesía que se publican? ¿Es eso poesía? Y lo mismo se podría decir de cualquier otro género. Date una vuelta por la Casa del Libro. Si empiezas a sacar libros inútiles y a amontonarlos en la calle bloqueas la Gran Vía. El otro día hice una prueba que hago aproximadamente una vez al año: me pasé por la sección de poesía en lengua española. Y como siempre que hago la prueba, salí por un lado muy deprimido, pero por otro muy contento: salí pensando que soy un genio. Lo cual, comparando mis textos con toda aquella basura, es sencilla y literalmente verdad. Mis poemas serán mejores o peores, gustarán más o gustarán menos, pero todos –*todos*– dicen algo. Por poco que sea. Aunque sea contar, en el peor de los casos, un chiste. Pero toda aquella basura no dice absolutamente nada. Nada. Ni siquiera puedes decir si te gusta o no te gusta, PORQUE SENCILLAMENTE NO DICE NADA. No hay Dios que lo lea. NO hay por dónde cogerlo. Es un montón de ceros. Una sucesión de ceros dispuestos en columna. Nada. Y todo el mundo saca su librito. Colecciones para todos los gustos; para dar y tomar (por culo). Es patético. El Ayuntamiento más insignificante del país tiene su premiecito, su coleccioncita de poesía. Y la avalancha no cesa. Toda esa pandilla de inútiles la tiene tomada con los árboles. Ediciones a todo lujo, de todas las clases, formas, tipos y colores. Foto y currículum en solapa de cubierta. Caras tan vacías como lo que escriben. Pedazos de carne persiguiendo la inmortalidad. Persiguiendo que los quieran. Todos perseguimos algo, ¿no es así? Todos perseguimos algo...

[...]

**21-XII-2000**

[...]

*Qué demonios.*– Es evidente que el mundo está regido por el demonio. Pero no, como muchos creen, por el del mal, sino por otro infinitamente peor: el de la estupidez.

[...]

**3-I-2001**

[...]

He estado pensando que llevo 20 años devanándome los sesos en busca de una respuesta que *ya tenía antes de empezar*, y que por otra parte está plasmada con pelos y señales en toda mi obra: la *VIDA*, tío. La vida. Inmersión total en la vida, hasta las heces. Lo bueno y lo malo. Arriba y abajo. Inhalación y exhalación. La cresta de la ola y el pozo negro de la desesperación. Todo. El *Sí* nietzscheano con armas y bagaje. Hay que volver al camino, y no existe otro: vivir la puta vida. La pura vida. Está dicho en un fragmento de *Guerra* que cita Ostrowski como pasaje clave en su miniestudio del cuadernillo zaragozano. Ahí está todo, en un párrafo. Ahí está todo, y ahí es donde voy a regresar. Al camino que en realidad nunca he abandonado. Al único camino posible. Para mí. Estoy cansado de debilidades y lloriqueos. Yo nunca he lloriqueado. He aullado, he berreado, me he tirado de los pelos, he echado espumarajos por la boca, pero nunca he lloriqueado. Nunca he sido una maricona de apretón fofo de manos, y no tengo la intención de empezar a serlo ahora. Y he estado a punto. He estado a punto de hundirme al nivel de una costurera. Pero no. Se acabó. «Portarse como un hombre» podrá ser una frase tópica y odiosa, pero encierra su buena dosis de verdad. Llorar, sí. Lloriquear, no. ¿La muerte? Que venga a por mí, la hija de la gran puta. Aquí estoy, esperándola. Moriré con las botas puestas. A *tumba abierta*. Y sí: con dos cojones. Como un hombre. Jamás podrá nadie conmigo, si no puedo yo. Jamás.

[...]

**7-II-2001**

[...]

Las cartas revelan mejor que ninguna otra cosa, mejor que la poesía incluso, toda nuestra configuración psicológica. Son un auténtico género. Quizá sean el género literario más puro, más genuinamente *literario*. Yo siempre digo que se puede ver hasta qué punto alguien es realmente *escritor* por sus cartas. En la mayoría de

los casos, el escritor no existe. Todo es un cuento chino. Un verdadero escritor no puede vivir sin escribir cartas, y es incapaz de escribir una carta corta. En cuanto quiere darse cuenta, ha llenado tres folios y no ha hecho más que mojarse los labios. Casi todos los grandes creadores han sido compulsivos escritores de cartas hasta el final de sus días. Han seguido con ellas incluso cuando habían abandonado todo lo demás. La carta es el vehículo literario puro: no hay recompensa, a excepción de la carta que nos devuelve nuestro corresponsal. Me refiero a la recompensa material, al gusanillo de la exposición al público lector. Las cartas son un esfuerzo totalmente gratuito, hecho por y para uno, hecho por verdadero *amor al arte*, por grafomanía, por pura devoción a las palabras y a las ideas. La verdadera recompensa de una carta es la carta misma; es decir, que se cumple en ella lo que se debería cumplir en cualquier cosa que escriba un escritor. De ahí que revele también la existencia o inexistencia misma del escritor. Alguien que confiese ser demasiado vago o estar demasiado ocupado para escribir cartas es cualquier cosa menos un escritor. Un escritor de verdad necesita las cartas como el aire que respira.

[...]

La ataraxia debería ser lo más fácil del mundo de poner en práctica. Sabemos que todo es inútil, que nada tiene sentido, o que a efectos prácticos, que son lo único que importa, es como si no lo tuviera. Y seguimos mareando la maldita perdiz de nuestras obsesiones. Supongo que sin ellas no seríamos nosotros mismos. Nuestras angustias, nuestra desesperación, son lo que nos define como individuos. La alegría es algo más abstracto; podemos renunciar a ella sin sentirnos *venidos a menos*. Pero las angustias nos definen. Somos nuestra angustia. Si renunciamos al dolor, sentimos que nos agilipollamos. Es una trampa, por supuesto, que nos viene, como casi todas las demás cosas chungas, de la fatal herencia romántica. En el campo literario o artístico al menos. Quién pudiera ser un Bach. Vivir y crear desde la serenidad más absoluta, a mayor gloria de Dios y de los hombres. Todo eso se ha acabado. ¿Por qué no es posible sustituir tranquilamente a Dios por la Nada? Y la palabra clave ahí es *tranquilamente*. El vacío debería poder convertirse en un calmante, en lugar de generar angustia. Quien lo ha perdido todo no puede perder ya nada.

Recuerdo ahora mismo un poema de *Arde Babilonia*, titulado «Eterno retorno», que habla un poco de eso, o lo intenta. No somos nunca el mismo hombre; somos un montón de hombres distintos, incluso a lo largo de una misma jornada. Lo cual me hace desembocar en la noción de contradicción, y en un aforismo que escribí anoche mismo:

*Contradicción.*– Todo es contradicción. Es decir: nada lo es.

[...]

**23-II-2001**

[...]

El libro de **** lo leí hace poco. [...] Sus contenidos son a ratos buenos; hay poemas salvables y algunos poemas bastante decentes en ese volumen. A **** lo que le falta, sin embargo, es lo que a casi todos los poetas al uso: *pathos*, sentimiento, fuerza, abismo, tensión dramática, y en último término *acción*. Sus poemas son textos correctos, escritos por un buen observador que maneja con cierta soltura el idioma. Lo cual no es poco, pero al mismo tiempo no es nada, y además lo habitual. En realidad, si te fijas no ya en el ahora mismo de la literatura, sino que vuelves la vista atrás sobre los siglos, te das cuenta de que hay bastantes pocos auténticos poetas, bastantes pocos creadores de verdad. Si nos centramos en la tradición hispana, la cosa comenzaría con Manrique. Hay gente que habla también de Garcilaso, pero a mí Garcilaso no me gusta. Luego está Fray Luis de León, un plagiario con cierta profundidad. Y san Juan de la Cruz, supongo. Pero no voy a seguir, porque tampoco quiero trazar aquí una historia abreviada de la poesía española. Los nombres que más rápidamente se me vienen a la cabeza cuando pienso en la poesía española son Manrique, Rubén Darío, Pablo Neruda, Vallejo, Miguel Hernández, el Blas de Otero de *Ancia*, Félix Grande. Unos cuantos más que sin duda se me olvidan. Pero ésos son los que acuden de momento y en súbita tromba mixta a mi mente. Supongo que eso querrá decir algo, y dirá bastante sobre mi canon. Lo demás debe de ser material de relleno. Pequeños abollones que se alisaron enseguida, como dice Bukowski. Los de verdad, los que cuentan, son los que le partieron a uno el chasis.

[...]

De esas cosas, del devenir y del hombre como «proyecto» hablaba fundamentalmente el primer Sartre [...] Y me estoy dando cuenta de lo mucho que Sartre me aportó, por mal que lo leyera en su día y por mucho que hubiera creído olvidar lo que llegué a asimilar de él. Todo ese concepto de la libertad del primer Sartre. Toda esa rebeldía, ese nihilismo, ese fundamental anarquismo filosófico, esa lucha permanente contra lo que él definía como los «cabrones» de toda especie y condición, y ese demoledor antihumanismo, que están en la raíz de su más auténtica y mejor filosofía. [...] Cuidado con Sartre, porque el tipo es clave. Ahora veo por qué me apasionó tanto en la adolescencia. Aunque más que llegar a conocerle con un mínimo de rigor, lo intuía, en aquella época. Ahora estoy viendo que mi intuición fue correcta. Y luego vuelvo la vista sobre mi propia obra, y resulta que me encuentro con Sartre a cada paso, cuando en su día, al escribir todos esos libros, nunca me acordé conscientemente de él. ¿Qué es *El índice de Dios*, si no es un libro sartriano? Hay incluso en él un brevísimo pasaje en el que llego a comentar que «todos somos hijos de nuestros actos», lo cual es Sartre en estado puro. Y luego la constante reivindicación de la contradicción, que recorre todos mis libros, y también de la rebeldía permanente, y de la vida como proceso de «autodemolición». Mi permanente huida hacia delante.

[...]

**14-III-2001**

[...]

Mi desánimo no es desánimo, es eso que a los marxistas les gusta tanto (aunque no he conocido a un solo marxista que lo practique): autocrítica. Uno mira hacia atrás, relee –fatal error– lo que ha escrito, y se le cae un poco el alma a los pies. Pero para eso está la próxima línea, el próximo maldito párrafo, el próximo libro, inhalación, exhalación, sangre sudor y lágrimas, jadeante huida hacia delante, proyecto en marcha, edificio demolido y vuelto a levantar, cámara, movimiento, ACCIÓN y hasta que la tumba nos detenga. La lucha. Vamos allá. Vamos allá.

[...]

**3-VII-2001**

[...] no sé ya a quién odio. Antes mis odios estaban claros. No sé si esto es síntoma de mi progreso hacia la santidad o la gilipollez. Puede que simplemente haya perdido los papeles. Bueno, de hecho los papeles los he perdido.

**30-VII-2001**

[...]

Pensar... es malo para la salud, *sobre todo cuando no se puede hacer gran cosa*.

[...]

La realidad no existe; existe la opinión.

[...]

Los periodistas muestran su estupor ante el hecho de que una joven pareja de terroristas, uno de los cuales –una chica de 20 años de edad– estalló literalmente en pedazos mientras preparaba hace poco una bomba que tenían pensado colocar en algún sitio que podría haber matado a decenas de personas, fuera calificada por vecinos y conocidos como «dos chicos enamorados y de lo más normales, de conducta ejemplar». Y parece que a todo el mundo esto le horroriza doblemente. ¿Cómo es posible semejante nivel de desconocimiento del alma humana, de sus insondables intersticios de oscuridad y perversidad? Adolf Hitler era un héroe de la I guerra mundial. Y Eva Braum lo quería tanto que se suicidó por él.

[...]

No es infrecuente encontrarse con elogios críticos de obras supuestamente «objetivas», en las que la visión del autor, se nos dice, está ausente; obras en las que se alaba la inexistencia de «juicios subjetivos» sobre el asunto narrado. Casi parece absurdo verse en la necesidad de señalar que la objetividad, en arte como en cualquier otra cosa, no existe. Un arte que de alguna manera no sea subjetivo es un arte, en el mejor de los casos, emasculado; en el peor, muerto. Una literatura sin «juicio» no es literatura. Hasta las fotografías tienen «perspectiva»; y hablo de perspectiva moral. Otra cosa, por

supuesto, es que nos guste o nos disguste la perspectiva del artista en cuestión; que estemos o no de acuerdo con ella.

**24-X-2001**

[...]

Y bueno, las cosas se han acabado quedando en blanco no sólo metafóricamente, sino en el sentido literal: en mi última crisis, todavía bastante reciente, dejé más limpio que una patena el disco duro de este ordenador. Y luego borré también todas las copias de seguridad en disquete. A tomar por el culo los 20 ó 30 poemas que tenía archivados, y el libro de ensayo «Escrito con la lengua», que tenía ya muy avanzado y del que estaba particularmente contento, y el macrolibro «Siéntate y escribe», esa mezcla de autobiografía, memoria espiritual, ensayo y novela de la que creo que te hablé, y que estaba definitivamente, y magníficamente, encarrilada. A la puta mierda todo. Claro, a los pocos días me di cuenta de la magnitud de la desgracia, y me maldije amargamente, pero eso no ha servido para rescatar nada del ciberespacio exterior. Lo que más me jode es lo de «Escrito con la lengua», porque era un libro ya muy sólido, muy bien trabajado, de aforismos perfectamente ensamblados, y con el que estaba justificadamente muy contento. Yo creo que habría ya por lo menos la tercera parte de un volumen en condiciones. Pero ahora todo se ha quedado en nada.

De modo que vuelta a empezar. De alguna manera, quizá hasta sea bueno todo esto. Quizá es que TENÍA que hacer auténtico borrón y cuenta nueva en el más literal de los sentidos. Quizá es que para renacer de verdad de mis cenizas tenía que autoinmolarme primero, y llevarme a la pira toda la parafernalia circundante. No lo sé. Pero creo que el día de la hoguera virtual fue quizá el punto más bajo, y puede que el punto de inflexión. Me lo he tenido que cuestionar todo, absolutamente todo, para poder llegar a una mínima tentativa de respuesta, que como siempre se reduce a volver a empezar. Eso es al fin y al cabo lo que hacemos todos los días. Como decía el viejo Buk, en tiempos de crisis llega un momento en que tienes que cortar por lo sano, contar tus muertos, reorganizar las fuerzas que te queden y prepararte para una nueva ofensiva. Y digamos que en eso estoy. Estaba tan mal que ya no era capaz de escribir, o mejor dicho me daba por culo todo lo que intentaba escribir, al margen de que

estuviera bien o mal, y quizá ahora me haga falta una temporada en dique seco, en dique seco voluntario, para acabar de reorganizarme. Voy a aprovechar esta temporada para volver al viejo proyecto de edición de mi propia correspondencia, que no se sabe gracias a qué milagro se salvó de la quema informática. Por descuido, sin duda, porque cuando armé el desaguisado yo iba a por todo, quería borrar hasta el último rastro de mis archivos, pero se me pasaron los disquetes con la correspondencia acumulada de estos últimos 12 años. ¿Otra señal? ¿No me acordé de borrarlos porque NO ESTABA ESCRITO que tenía que borrarlos? No lo sé. Lo único que sé es que sobrevivieron, y que voy a aprovechar ahora para retomar ese viejo proyecto de preparar mi correspondencia. Eso me matará el gusanillo sin exigir que me enfrasque en obra de nueva creación. Parece una solución ideal, hasta que vaya curando ya definitivamente mis heridas y engrase la máquina otra vez y me ponga en plena forma una vez más.

[...]

**28-X-2001**

[...] Hace ya días que decidí volver a mi política de toda la vida de no leer periódicos ni ver la televisión, ni escuchar la radio hablada. [...] Sólo que ayer sí miré el periódico. [...] pillé un ejemplar de *El País* de encima de un velador, para echarle un vistazo rápido al «Babelia». Y me llevé la agradable sorpresa de ver que había salido una reseña de mi libro *El arte en la era del consumo*. Firmada por Manuel Rico. Yo le había enviado el libro a voleo, sin ninguna esperanza especial. Lo envié a un montón de gente. Y hete aquí que me saca una reseña. La reseña en sí no era nada del otro mundo, pero era relativamente extensa, e incluía foto. La titulaba «Al borde del nihilismo». Quizá hubiera estado mejor «Al borde de un ataque de nervios», pero supongo que eso ya está muy visto. Al margen de que no sé de qué coño de borde habla. Yo no estoy al borde, ni del nihilismo ni de nada. Estoy smack and dead centre in the pile of shit. Como todos. No te jode. Luego uno constata lo de siempre: lo que a mí me parece más o menos normal, el pan nuestro de cada día por así decirlo, a ellos les parece el súmmum del radicalismo incendiario y negador. Estos pollos se asustan de verdad con lo que escribo. Les

parece real y literalmente «tremendo». Dicen que «no dejo puerta alguna abierta a la esperanza». ¿Qué puerta? ¿Qué esperanza? Pero si por no haber, ¡no hay ni quicios! ¿Qué coño de puerta? Si la premisa básica, fundamental, el punto de partida de cualquier persona inteligente que se haya parado a analizar la realidad, es precisamente ése: NO HAY NINGÚN SITIO ADONDE IR. Pero ¿será realmente posible que sigan creyendo en líneas de salida y de llegada? ¿Será realmente posible que aún pretendan DECIR ALGO? NO HAY NADA QUE DECIR. NADA QUE HACER. NADA QUE DESCUBRIR. Ése es el descubrimiento. Y es el primero y el más fundamental de todos. Y ésa es, también, la puta manzana de la discordia de todo este asunto. [...]

Se me preguntará que si no hay nada que hacer ni que decir, por qué pierdo yo el tiempo escribiendo libros. A lo cual yo sólo puedo contestar que se trata de un buena pregunta, cuya respuesta desconozco. Y que me suda la polla en cualquier caso. Que se vayan con sus preguntitas a interrogar al coño de la bernarda. Yo tengo trabajo serio que hacer.

[...]

**20-XI-2001**

[...] Estoy otra vez escribiendo viento en popa a toda vela. Retomé el proyecto de «libro total», y no sé lo que saldrá de ahí, si es que finalmente sale algo, pero como salga va a ser un cagadón sideral atascado que se van a fundir los plomos del limbo. Lobo dixit. Veremos qué dice el tiempo. Diga lo que diga, me la suda; estoy recuperando la forma otra vez. Lo noto. El milagro, por otra parte, es escribir. Que le den por culo a todo lo demás, a lo que digan y dejen de decir, a los bombos y platillos del falso reconocimiento literario, al barullo vacío del mundo [...] Repito: el milagro es escribir. La salvación está, como dijo Buk, en cada nueva línea. Ahí es donde renacemos y donde respiramos, o dejamos de respirar. Ésa es la gloria. Y aunque uno muera sin que lo conozca ni el gato, da igual: la gloria se la lleva con él, porque la gloria no depende más que de uno. La gloria soy yo. La gloria es el próximo maldito párrafo. Dentro y fuera. Arriba y abajo. Inhalar y exhalar.

Se me está yendo la chola. El caso es que, no sé si te lo dije, estoy haciendo una colaboración mensual en «Quimera». [...] Esos artículos van a ser el arranque de un viejo proyecto mío de libro de ensayos a la anglosajona. Ya sabes, el concepto de "essay" inglés: breves textos de tres o cuatro páginas sobre lo divino y humano, limpios de pedantería y pajas mentales. Filosofía literaria a nivel de calle y nivel popular, y por otra parte y por supuesto «made in Wolfe», claro está. Voy a usar las colaboraciones como piedra de afilar y canal para ponerme en vereda otra vez. Al margen de que no está mal que vean la firma y la foto de uno por ahí una vez al mes. Lo importante es que lo que uno hace llegue, y para ello hay que utilizar todas las armas que uno tenga a su alcance; hasta –y puede que sobre todo– las del enemigo. Dándole por el culo sin que se dé ni cuenta. Sólo que ahora tengo 40 tacos en lugar de 20 y ya he aprendido alguna cosa. Puede que hasta un par de cosas. La obra debe estar por encima del bien y del mal. Su autor también. Un verdadero creador vive hacia dentro, y no conjura más que consigo mismo. Él y Yo sabemos lo que hacemos. Él y Yo. Él y Yo...

Luego me ha llamado Manuel Rodríguez Rivero, que era quien estaba de director literario en Espasa cuando me publicaron *El índice de Dios*, y que de hecho fue el responsable de que esa novela llegara a ver la luz. El caso es que ahora está relacionado con un tinglado llamado Punto de Lectura, que saca paperbacks de venta masiva que se suelen ver en grandes superficies y macrolibrerías y VIPS, pero que también saca cosas como las «Memorias íntimas» de Simenon, que salieron ahí hará un año en dos volúmenes, y de las que creo que en su día te hablé (son cojonudas), y en fin, que me ofrece reflotar *El índice* en esa colección, con su verdadero título de *Dios es un perro que nos mira* y un breve prólogo firmado por mí explicando toda esa movida, y el caso es que he llamado a Espasa para ver si me liberan de ataduras editoriales –firmé en su día, en 1993, un contrato de 10 años para esa novela con ellos–, y resulta que he hablado con **** y me ha dicho que no hay problema, la novela en cualquier caso estaba saldada, me van a enviar una carta liberándome formalmente de mi obligación para con Espasa, lo cual significa que podré darle la novela a Rivero para Punto de Lectura, y reeditarla ahí en las condiciones mencionadas, además de que igual me sueltan unos cuantos cientos de miles de pesetas que me vendrán muy bien. O sea que. [...]

**27-XI-2001**

[...] A veces es un coñazo esto de tener dos idiomas operativos. Me sucede muchas veces que se me ocurren cosas cojonudas en inglés, pero que luego cojean en español. Y lo cierto es que yo escribiendo en inglés no voy a ninguna parte. Quiero decir que lo que no escriba en español, a estas alturas de la comedia, es mejor que ni lo escriba. Después de lo que me ha costado hacerme un nombre como escritor en español, intentar ahora escribir y publicar en inglés sería una locura. Porque aunque fuera eso lo que deseara, ya no me quedarían –literalmente– suficientes años de vida como para conseguirlo.

[...] Parece ser que se empieza a perfilar una especie de patrón de fluctuación emocional crónica: me da el subidón, me pongo a escribir como un loco, me da luego el bajón, lo borro todo. Y luego una crisis de unas semanas, y luego el subidón otra vez, y a escribir mientras dure la euforia, y luego de nuevo el hundimiento, y otra vez borrón y vuelta a empezar.

Lo cierto es que si acabo borrando lo que escribo es porque no me convence. Hay algo que sencillamente no encaja. Hay algo que ha dejado de encajar. No es que lo escrito esté particularmente mal. A veces es incluso bueno. Pero no me encaja. No sé qué demonios pasa. No sé si es el famoso «para qué». Pero hay algo que no encaja. Hay algo que no encaja, dentro de mí. La verdad del asunto es que después de lo que me pasó [...] ya no soy el mismo hombre. Algo se ha roto dentro de mí y no parece querer arreglarse. Algo se ha roto dentro de mí. Es como si estuviera abrazado a un socavón. La cosa mejora, voy viviendo, voy funcionando, pero no termino de recuperarme, de volver a ser el que era. Tapo el maldito agujero, y en cuanto le doy la espalda el agujero se vuelve a abrir. Empiezo a sospechar –lo sospecho desde hace meses– que nunca volveré a ser el que era. Estas cosas acaban estableciendo un antes y un después.

También es cierto que borrar 8.000 palabras no supone, para mí, un problema tan gordo. No estoy bloqueado. No es eso. Yo no sé lo que es el famoso «bloqueo del escritor». Si borro 8.000 palabras, las vuelvo a escribir otra vez. Ocho mil y las que hagan falta. Pero el asunto me desgasta. Y son horas de trabajo perdidas. Al margen de que sí hay algunas cosas que ya no me resulta tan fácil reescribir. Me

refiero concretamente a los aforismos. Jamás me perdonaré haber borrado lo que tenía escrito de ese libro de fragmentos del que te había hablado en varias ocasiones, «Escrito con la lengua». Eso sí que ya no se recupera. Por lo menos, no tan fácilmente. Menos mal que lo que llevaba escrito de otro nuevo cuaderno de notas que empecé después de destruir «Escrito con la lengua» (y que de momento se titula «Repetirse o morir») no lo he borrado esta última vez. En fin. No me sorprendería nada que te hubieras perdido ya, con tanta subida y bajada y tanta operación de redacción y borrado y tanto cuento chino. La cosa es un poco triste, y bastante ridícula. Pero qué le voy a hacer. Repetirme o morir, supongo...

[...]

**1-XII-2001**

[...] Ayer escribí un breve poema que me gusta mucho y que resume mi actual estado emocional:

SIÉNTATE Y ESPERA

Volver a los inicios.
Volver a escribir algún poema
cuando algún poema venga,
y nada más.
Leer, quizás, un poco.
Pasear.
Mirar por la ventana.
Fumar.
Ensimismarse.
Volver a los inicios.
Sentarse. Sentarse
y esperar.

Creo que quizá eso sea lo mejor. Así es como era antes. Uno escribía algún poema, cuando algún poema le venía. Y leía. Y poco más. Luego vino el hábito, el vicio, la mierda. El afán de no sé qué. ¿El afán de qué? Si con un poema cada seis meses ya hasta sobra. Si con ser, sin decir ni media, ya sobra. Me queda un libro definitivo

dentro, que posiblemente sería buena idea sacar en varios volúmenes: mis memorias. Alguien dijo que nadie debería escribirlas hasta pasados los 40 como mínimo. No sé qué haré. Igual espero a 2002 y me pongo, poco a poco, sin prisas, buscando el estilo más diáfano e impersonal posible. Hay para cuatro o cinco volúmenes medianos, si me meto a fondo en faena. Me gustaría hablar largo y tendido de mi madre. De mi infancia en Alicante. De «estos días azules y este sol de la infancia...». Escribir sobre la infancia es un coñazo, ya lo sé. Pero podría intentarse. Y luego la adolescencia, puede dar mucho juego. Y luego seguir hasta los 36, más o menos. Yo a partir de los 36 me callo; creo que voy a acabar callándome en el sentido más literal de la palabra... 3 + 6 = 9. Nueve es mi número. Fatídico número en un año fatídico cuyos dígitos también suman nueve: 1999. Sábato: no hay casualidades y bla bla bla. La cábala. Coñas marineras, pero bueno. En 1999 me hice viejo de la noche a la mañana. En 1999 me desmoroné. Quizá la cosa es que no esté preparado para el siglo XXI. A veces creo que nací demasiado tarde. Éste no acaba de ser mi tiempo.

[...]

**7-XII-2001**

[...] tengo ahora mismo tantas cosas en la cabeza que no sé por dónde empezar. Los proyectos crecen y se multiplican de nuevo como hongos alrededor de mí. Vuelvo a ser presa del «síndrome Quijano», pero en plan bien. No sé si me explico. No doy abasto para encarrilar ideas y palabras. He hecho borrón y cuenta nueva con el libro de aforismos que había vuelto a empezar (y que como te dije titulaba «Repetirse o morir») y me he metido de lleno en otro nuevo, más combativo y humorístico. Se titula «Non compos mentis». Es una especie de vuelta a «Monos» y «Guerra», pero con textos más tensos y apretados, más ordenados, más maduros, más auténticamente dueños de sí mismos, y prescindiendo un poco de los aspavientos. La cosa va que arde, tío. En pocos días he llenado páginas y páginas del cuaderno correspondiente. Y he acabado como nunca pensé que iba a acabar: andando por ahí con una libretita en el bolsillo, y apuntando en todas partes –en el metro, en el autobús, hasta en el puto cine– el aluvión de ideas y pensamientos que se me

vienen a la chola. Cosa que, como a Bukowski, siempre me había parecido una gilipollez. Pero a la fuerza ahorcan. También eso refleja de alguna manera los cambios en mi operativa vital de los últimos tiempos. Me paso más tiempo fuera de casa que dentro, viajando constantemente, cambiando continuamente de rutina, de horario y de lugar. De modo que quizá era la solución inevitable, volver a la escritura a mano y convertir, como dicen, las aparentes limitaciones en ventajas. No sé cómo no me había dado cuenta antes: se trata de volver a hábitos de escritura literalmente peripatéticos. I am on the wing, que decía Maugham. Y al vuelo es como tengo que escribir. La cosa requiere ajustes, y un pequeño cambio de mentalidad. Pero una vez que lo consigues, te preguntas por qué no lo hiciste antes. Yo ya no puedo aspirar a estar cómodamente sentado delante de mi ordenador de sobremesa, en mi zulo, entre mis cuatro paredes, en reclusión monacal. Como no escriba a vuelapluma no voy a poder escribir. Estoy, yo también, «globalizado»: hoy aquí, mañana allí, y al día siguiente en Dios sabe dónde. Se acabó lo cómodo, lo fácil, hasta para eso. También nosotros somos, como escritores, «global players». Hay que cazar la palabra al vuelo o joderse. Todo esto no significa que luego en casa uno no se pueda sentar. De hecho, así es como sigo mayormente escribiendo: sentado en casa (sólo que a mano y en un cuaderno). Pero mi actitud es otra. Ya no exijo silencio sepulcral, ni total y absoluta tranquilidad, ni que el teléfono deje de sonar y el mundo deje de dar la barrila. Todo eso no era en gran medida más que pose, en cualquier caso. Un escritor de verdad debe poder escribir donde sea y como sea, y lo demás son cuentos chinos. Y yo siempre he sabido que soy capaz de escribir en las condiciones que sea. Y eso es aplicable también al estado mental. Ni depresiones ni pollas. Lo que hay que hacer es dejarse de cuentos chinos y escribir, porque la escritura no conoce barreras ni obstáculos; cuando quiera salir, saldrá. Y vaya que si sale. No puedo luchar contra los bajones, eso lo he descubierto. Pero sí puedo decirles que se vayan a paseo. Que vengan; no por ello voy a dejar yo de escribir. Y si hace falta pararme y paralizar toda actividad –incluida, por supuesto y sobre todo, la de tirar textos escritos a la basura– hasta que pase lo peor, pues se hace. Todo tiene que ver con conocerse verdaderamente a uno mismo, y saber manejarse como quien se maneja con un adversario que lo quiere joder. Yo he empezado a ver claro mi patrón emocional de los últimos tiempos, y ya no puede

pillarme por sorpresa. Lo que hago ahora es derivar con la corriente; surfear la ola. No dejarme enterrar por ella.

He vuelto también a mi proyecto de «libro total», y ésa es otra cosa que va viento en popa. Se va a titular, yo creo que definitivamente, «Siéntate y escribe». Arranca con una cita del Evangelio, sobre la resurrección de Lázaro. Muy indicado. Voy a meter en ese libro todo lo que me salga de las narices; a poner absolutamente toda la carne en el asador. Puede, no lo sé, que acabe convirtiéndose en un tocho de proporciones faraónicas. Tanto mejor. Va a ser la polla. La puta hostia en verso, como lo cuadre mínimamente bien. Y todo, jua jua jua, con esta manita derecha mía, que tanto gozo me ha proporcionado hasta la fecha y que por lo visto en el futuro me va a proporcionar todavía más.

Pero es que los proyectos no acaban ahí. Se agolpan como ratas huyendo de una subida de aguas. Estoy que me desbordo. Algunas cosas son ideas antiguas; otras, no tanto. Aparte de «Non compos mentis» y «Siéntate y escribe», está un potencial libro de poesía en verso, que probablemente irá despacio, porque últimamente casi no llegan poemas, pero que ya tiene también título, con lo cual media batalla está ganada: «Siéntate y espera» (el título del poema que te envié el otro día). Luego tengo la idea de seguir con una serie de piezas en prosa como la que también te envié el otro día (la que te dije que había escrito en León), que creo que con el tiempo se podría convertir en un libro de poemas en prosa, que es quizá una de mis ambiciones más antiguas, porque ya desde que hace 20 años leí el *Ocnos* de Cernuda y los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire he querido hacer algo parecido. Lo que pasa es que posiblemente no hay género más jodido que el poema en prosa. Parece increíble, pero es así. Cuadrar un poema en prosa te puede sacar sudores fríos. En parte el problema tiene que ver con que no cuentas con el bastidor de soporte del verso; los versos configuran, en un poema normal, su propio código y su propia estructura, y hacen avanzar a veces por sí mismo el poema. La configuración versal es como un segundo lenguaje del poema, y así sucede que puede darle consistencia y empaque a una aparente chorrada, que puesta en prosa se caería de las manos. Cuando no tienes el bastidor de la disposición versal, la cosa cambia, y mucho. Puedes caer en la falacia patética con mucha mayor facilidad, y te falta ese elemento de fuerza añadida fundamental que confiere el verso. Y además estás

pillado entre dos fuegos, porque lo que estás escribiendo no acaba de ser ni prosa ni poesía, sino precisamente una mezcla de ambas cosas. Es terriblemente difícil escribir un poema en prosa que de hecho funcione al 100% como tal, y dé resultado en la página. Pero bueno. En ello estamos.

Sigamos. La siguiente cosa es recuperar el proyecto de mis «cartas reunidas», que como creo que ya te dije en su momento se va a titular «Las cartas boca arriba». Un trabajo de chinos, pero me voy a poner con él. Sólo que he decidido prescindir de notas a pie de página y excesivas explicaciones. Lo que voy a hacer es un "editing" directo y desnudo de los fragmentos más suculentos, sin añadir explicaciones ni pistas biográficas. Eso me facilitará muchísimo el trabajo y además me ayudará a no caer en un excesivo ombliguismo que acabe queriendo fustigar al lector con detalles mayormente irrelevantes. Hará también más fácil la criba, e impedirá el vicio, tan terrible, de querer meterlo todo a toda costa. Facilitará la labor de selección, que tiene que ser rápida y estar basada en cortes limpios, de modo que se conserven los fragmentos con espontaneidad y fluidez, creando un gran mosaico literariobiográfico que se pueda leer casi como un libro de aforismos. Ésa es la idea.

Luego está lo que ya te comenté de reunir mis cuentos e intentar endosárselos a Espasa o a quien sea. Eso también va a llevar su tiempo, porque en mi furia destructora de hace unas semanas borré los disquetes en los que tenía todos lo cuentos que he escrito en su correspondiente soporte informático. O sea, que voy a tener que volver a picarlos todos otra vez. Habrá, nuevamente, que mirar el lado bueno de la cuestión: el trabajo, aunque ingente, me permitirá pulir, limar y corregir. [...]

En fin. Por si todo esto fuera poco, empieza a rondarme por la cabeza la idea de una obra de teatro, que es algo con lo que también he soñado siempre. El caso es que estos días me relajo viendo programas basura en la televisión –que dicho sea de paso son una auténtica mina para un escritor– y de repente, una buena noche, viendo el desmadre de «Crónicas marcianas», se me ocurrió que tendría que ser posible hacer una obra de teatro basada en el mundo de la telebasura. Las posibilidades para el esperpento, la crítica y el humor son inimaginables. El filón de mierda es tan generoso que casi uno no sabría ni por dónde demonios empezar. No sé si se habrá hecho ya; sí sé que en cine se han hecho películas sobre ello. Pero no

sé si en teatro es así. Hablo de teatro literario tradicional, que es el único que me interesa (la basura tipo «Fura dels Baus» no me interesa lo más mínimo). El caso es que yo ya hice un ensayo de parodia televisiva en *Dios es un perro que nos mira*, en el pasaje ese del profesor De la Parra, que sale a sentar cátedra sobre el terrorismo y los asesinos en serie. Sería cuestión de entrarle al asunto por ahí, e ir agrandando el hueco. Mi problema fundamental –y esto es algo ya viejo– es que mi experiencia teatral es nula. Ni siquiera he sido nunca un gran espectador ni lector de teatro. Y, claro, la técnica es muy importante, como sabemos. De alguna manera, tengo que aprender. Le estoy dando vueltas. Veremos si llega a cuajar algo.

Te podrás imaginar que con tantas cosas en la cabeza ando loco, con el cerebro estrujado. Pero lo estoy viviendo con ímpetu, con ánimos, con ganas de comerme el coño mismo de las musas. Me noto fuerte otra vez; pero es una fuerza ya distinta de la de *Monos*. Pero es que tampoco se trata ya de eso. Se trata de ser uno mismo en todo momento, y ser no sólo un hijo del tiempo de uno, sino de su edad, en el sentido cronológico de la palabra. Y, como te he dicho más arriba, de surfear la ola y capear el temporal, venga lo que venga. Seguir dándole al asunto hasta reventar. Ya lo he dicho tantas veces que casi me produce indigestión mental, pero no podemos hacer otra cosa.

[...]

**13-XII-2001**

[...] he escrito montones de poemas a mano, y muchísimos fragmentos tanto de *Monos* como de *Guerra*, y de *Oigo girar los motores de la muerte*, se escribieron a mano y en los lugares más insospechados (de hecho, si me pongo a pensar, son más las partes de esos libros las que fueron escritas a mano que las que fueron escritas a ordenador). Otra cosa es escribir *Fuera del tiempo y de la vida* en la parada del autobús. No lo veo. Sí, Faulkner escribió *Mientras agonizo* –que no he leído– en una central térmica si no me equivoco, mientras trabajaba alimentando la caldera de carbón (ésa era la versión que yo conocía; puede que fuera en una mina, no lo sé). De todas formas, la prosa narrativa es jodida. No imagino que *Guerra y paz* se hubiera podido escribir en una mina. Entre otras cosas, porque

Tolstói tuvo que hacer una enorme labor de documentación para esa novela. En fin, cada caso puede que sea un poco diferente. Yo he visto, en mis intentos de seguir a mano con el «libro total» del que te hablé, que no es tan fácil. Hacerse, se puede hacer. Todo en esta vida se puede hacer. Pero he regresado al ordenador, porque aunque en los momentos buenos, a mano, la cosa fluía echando humo como en cualquier sesión de trabajo a ordenador, los atascos eran más jodidos de manejar, porque acababa con unos tacos de garabatos que se iban hipertrofiando y cubriendo el papel de mierda finalmente ilegible y todo ello acababa poniéndome muy nervioso y haciéndome perder el hilo de mis pensamientos, y había cosas que se me escapaban de la chola para no volver. Y sobre todo porque yo necesito, literal y físicamente, VELOCIDAD. Necesito velocidad. Necesito el tacatá de las teclas. Tengo además, como sabes, el cerebro muy voluble y NO PUEDO PERMITIRME EL LUJO DE QUE SE ME VAYA EL SANTO AL CIELO (cosa que aun así, ordenador o no ordenador, me ocurre con fastidiosa y fastidiante frecuencia en cualquier caso). Ya lo cuento en *Nostradamus*: yo escribo literalmente a toda hostia. Y –como decía Chandler– cuando las cosas no van rápido es que van mal. Cuando van mal a ordenador, borras y te quedas con la pecera en blanco, limpia como patena y lista para empezar otra vez. En el papel, te quedas con toda esa mierda de tachaduras, que es algo mentalmente antiestético y que me descentra. Es como querer seguir con la siguiente cagada sin haberse limpiado el culo. Y luego, le tengo también fobia a la acumulación de papel. El espacio que ocupa. El desorden que introduce. Esto en parte me viene por mis años de trabajo como traductor e intérprete; siempre entre papeles, siempre con gente empeñada en llenarte las manos de documentación inútil que no necesitas para nada y que se va acumulando hasta que ya no puedes ni entrar en tu lugar de trabajo. Yo soy alérgico al desorden, a la acumulación, al acaparamiento. Esto a veces me ha traído muchos problemas, y sigue trayéndomelos, porque en mis ansias de hacer borrón y cuenta nueva y dejar la pizarra limpia y la cubierta despejada, y desembarazarme de basura, he acabado deshaciéndome de documentos importantes que luego no puedo recuperar, y me tiro de los pelos buscando cosas tiradas a la basura (desde recibos a facturas a extractos bancarios a poemas anotados en una servilleta y etc.). Pero no puedo evitarlo. Lo superfluo me agobia y me vuelve loco. En las tiendas tengo que estar siempre al loro para decirle al

operario de turno que por favor no me envuelva lo que compro ni me dé una bolsa. No lo soporto. Luego llegas a casa con lo que has comprado y un montón de basura inservible cuyo volumen es cuatro veces superior al artículo adquirido. Y todo eso se va directamente a la basura. Vivimos tiempos de envoltorios inútiles, en todos los sentidos. En este sentido, la informática sí es una maravilla, y estoy cien por cien a favor de ella. Cuando piensa uno en que en un CD cabe una biblioteca entera parece que respira. A mí de hecho los libros, como sabes, me agobian. Si fuera por mí, regalaría todos mis libros. Si hubiera bibliotecas que merecieran tal nombre en este país, probablemente ya lo habría hecho. Supongo que los años durante los cuales viví en mugrientos y mínimos (y cuando digo mínimos no hablo en metáfora) tabucos de alquiler me dejaron con esta fobia. Necesito espacio. No soporto la basura. Y vivimos en la sociedad de la basura. De lo superfluo. La sociedad, como digo, del envoltorio vacío.

[...]

**24-XII-2001**

[...]

Estoy leyendo a Cioran. Exactamente, el libro de conversaciones con él que hay en Tusquets. Es, como dirías tú, apoteósico. Es casi mejor que sus libros originales de fragmentos. Y es la hostia, salvando todas las distancias que haya que salvar, lo que me parezco a ese tipo. Es que son párrafos tras párrafos, páginas tras páginas, que tengo la sensación de que podría haber firmado yo. Ya me decía Mañas que yo era como un Cioran puesto al día. Es espeluznante. Y a pesar de todo, no sé por qué, siento una cierta distancia con respecto al tipo. Ya sabes que alguna vez, en alguna carta, hasta lo he llegado a fustigar. Cioran habla mucho de ser un histérico, y de su cólera, y de sentirse hermanado con Dostoyevski, y de ser un epiléptico frustrado, y de usar la escritura para herir, pero luego en su escritura todo eso no se acaba de notar. En su escritura es más bien frío. Es curioso. Después de oírle hablar de sí mismo, casi te esperarías encontrarte con un Céline; pero te vas a sus libros propiamente dichos, y no es así. A lo mejor es simplemente que a mí sus supuestas «barbaridades» me parecen obvias, el punto de partida

básico de cualquier planteamiento inteligente, y no me escandalizan ni impactan ni hieren como al lector medio al que él quizá se refiere más cuando hace sus declaraciones sobre su propia obra. También, indudablemente, debe de tener que ver con el hecho de que escribía en una lengua prestada, y esa pasión, esa cólera, esa histeria y esa supuesta rabia se enfriaban porque tenía que hacer un esfuerzo especial a la hora de ponerse a escribir. Él mismo habla del francés como una especie de camisa de fuerza para él, como una lengua que le obligó a volverse más neutro, de alguna manera. Porque Cioran, estilísticamente, es muy neutro. No hay rabia ni furia. Yo al menos no la veo. Y por eso no me cuadra esa descripción que él mismo hace a veces de sí mismo con sus escritos. Yo en Cioran no veo cólera por ningún lado. Pero bueno. El caso es que me espeluzna leerle, y ver que tengo un alma gemela por ahí. Aunque yo creo que Cioran y yo, sobre todo en mi época de bebedor, hubiéramos acabado a hostia limpia si nos llegamos a conocer. Pero a hostia limpia. Yo no sé muy bien por qué: me veo dándome de hostias con Cioran. ¡Ja ja! Es un poco absurdo. Porque no me veo dándome de hostias con Céline. Pero con Cioran sí.

[...]

**4-I-2002**

[...] creo que tanto Cioran como yo somos sin duda muy «eléctricos», y a veces nos parecemos como dos proverbiales gotas de agua. Aunque me da la sensación de que a pesar de todo yo soy bastante distinto de él. Es una cuestión yo creo que de carácter. Yo soy un ser, a pesar de todo, muy muy pasional. Tremendamente pasional. Digamos que yo me situaría a medio camino entre Nietzsche y Cioran. Que no es un mal lugar para estar, después de todo.

[...]

**14-I-2002**

[...] te hice el segundo envío postal del que te había hablado. Unos cómics y un ejemplar del número de diciembre de *Quimera*, en

el que aparece el primer artículo de los que les he enviado. Ya está en la calle el número de este mes, y les he enviado también el artículo correspondiente al mes que viene. Y hace dos noches terminé otro para el número del mes de marzo. De modo que ya tengo cuatro hechos. Todos ellos giran alrededor de cuestiones de «filosofía de la escritura». Pretenden ser, como ya te dije, miniensayos a la anglosajona; tenía hace años la idea de hacer un libro entero así, y puede que estos textos sirvan para eso. Tengo incluso un título pensado (tomado de uno de los artículos): «La llamada de la escritura». El único problema es que el corsé de la plantilla fija de 900 palabras desnaturaliza un poco mi discurso. Siempre me ha pasado con las colaboraciones fijas por encargo. Siempre hay una cierta labor de relleno o de desbroce forzados, un uso no del todo natural de adverbios y adjetivos, una cierta reiteración sintáctica y a veces una tumefacción del estilo, puesto que de alguna manera estás luchando por cuadrar un espacio, y eso te distrae de tu verdadero propósito y te fuerza el pie. Pero lo que llevo hecho hasta ahora no está del todo mal. Para la eventual edición de esos textos en libro, siempre les puedo meter mano. Aunque no quisiera hacerlo. Quisiera que se tuvieran en pie como están. [...]

No sé si te había comentado que en uno de mis delirantes ataques recientes de grafoclasia (y ésa es otra cosa que le debo a la historia arriba mencionada) había borrado del disco duro de mi ordenador la copia informática de «Oigo girar los motores de la muerte», el libro de ensayo-ficción que tenía listo para publicar este año, y que de hecho estaba contratado con DVD. Me deshice también de la copia de seguridad en disquete. Bueno, pues gracias a uno de esos milagrosos respiros que a veces nos conceden los dioses, resulta que Mañas tenía una copia en papel que yo le había enviado hace mucho tiempo, cuando él quiso hacer lo posible por conseguir que el libro se publicara en Destino (cosa que no consiguió), y esa copia ha aparecido. [...] O sea que voy a poder recuperar el libro. Y la cosa me va a salir bastante bien, porque lo que voy a hacer es añadirle a lo que ya tenía todo lo que he escrito en el más reciente acceso de grafomanía del que fui víctima estos pasados meses de noviembre y diciembre (cuando andaba por ahí libreta en mano escribiendo en los autobuses y en el metro como un loco). Ya te comenté que con ese arranque pretendía poner en marcha un nuevo libro, que iba a titular «Non compos mentis»; pues bien, me lo he pensado mejor. Tengo

unas 10.000 palabras en total de material nuevo, y lo que voy a hacer es añadirlo a «Oigo» en forma de tercera parte, y ponerle ese mismo título –«Non compos...»– a esa sección del libro. Eso redondeará el volumen y me quitará la espina de haber tenido que sacar un libro con material de los años 1997 y 1998, que era de lo que constaba «Oigo». Ahora quedará dividido en tres secciones: 1997, 1998 y 2001. Y luego le añadiré un prólogo explicando los avatares del libro y el porqué de esa laguna 1999-2000, lo cual me permitirá, de pasada, reflexionar un poco sobre toda esta crisis de la que por fin parece que he podido salir para contarlo... En definitiva, que el volumen creo que al final no va a quedar tan mal. Le daré un repaso en profundidad, en cualquier caso, a lo que ya tenía escrito, para ponerlo un poco al día y limarle un poco los cantos. (En «Oigo», tal como recuerdo que había quedado, hay un problema de exceso de adverbios y sobre todo de exasperantes aposiciones entre guiones, y voy a ver si le meto mano al texto y lo aligero y enderezo.) Al final de todo irá un epílogo con una serie de fragmentos reflexivos más largos que había estado escribiendo últimamente, con vistas a otro libro más, que como creo que algún momento te comenté se iba a titular «Siéntate y escribe». De modo que eso es lo que hay con respecto a este asunto, y espero que no te hayas perdido con tanto rollo y tantas explicaciones. Creo que «Oigo» va a acabar quedando más o menos presentable. [...]

Por otra parte, quiero hacer borrón y cuenta nueva en más de un sentido. Cuando me quite «Oigo» de encima, las cubiertas habrán quedado definitivamente despejadas, listas para afrontar la segunda parte de mi «travesía vital»... Voy a intentar, si puedo, echar el freno un poco en cuanto a escritura creativa y volcarme de lleno en el proyecto mastodóntico de edición de mi correspondencia. («Las cartas boca arriba: doce años de zafarrancho epistolar».) De hecho, he retomado el trabajo y ya estoy plenamente enfrascado en él. Me lo estoy tomando con mucha calma. Creo que me llevará un año, tal vez dos. Las cartas cubren desde 1989 a 2000. Ahí me voy a parar. Creo que es mi gran época de escritor de cartas. En concreto, de 1993 a 1997. El 96, por lo que he podido ver repasando mis archivos en soporte informático, fue uno de los años de máxima actividad epistolar: unas 220 cartas archivadas. Eso excluye las escritas a máquina y a mano, que debieron de ser bastantes. La cosa es casi una pesadilla; el trabajo es ingente. Pero me apetece mucho meterme con

ello. Estoy haciendo una meticulosa y pausada labor de edición y anotación. Todo esto va a llevar meses y meses de trabajo. Pero me está encantando. El secreto es tomárselo con calma.

[...]

Estoy leyendo otra vez a Cioran. Es un ensayista pasmoso, el tipo, al margen de sus aforismos. Me estoy devorando su *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario*. Es de una lucidez, concisión y sobriedad admirables. Qué pena que no escribiera más ensayos literarios. Es buenísimo. Creo que hay otro volumen en el que se recoge un ensayo sobre Tolstói y alguna cosa más por el estilo, ¿no? Voy a ir leyendo a Cioran completo. Compré también el otro día uno de sus libros traducidos del rumano, *El ocaso del pensamiento*, y vuelvo a constatar que fue su peor época. Aparte de porque era más joven y estaba de alguna manera en los comienzos, creo que también es cuestión –como el propio Cioran reconoce– de que no había encontrado su molde todavía. La decisión de Cioran de escribir en francés marca su nacimiento como gran creador. Es un paso absolutamente decisivo. Claro que no te estoy contando nada nuevo. Yo hasta ahora no me había metido a fondo con él precisamente porque me gusta demasiado, y no quería agotar todos sus libros –el número es limitado– de una sentada y luego quedarme sin nada. Pero creo que ahora ya voy a leerlo entero. Luego me quedaré con él como con Bukowski: deseando nuevos volúmenes imposibles del tipo. Aunque en el caso de Buk, dejó tal cantidad de material inédito que igual nos tiramos otra década leyendo cosas nuevas suyas. Ya te dije que acaba de salir el enésimo volumen póstumo de poesía: *The Night Torn Mad With Footsteps*. Muy buen material, por supuesto.
[...]

**3-III-2002**

[...] Hace tiempo escribí un aforismo que luego no he recogido en ninguna parte –es de hace un año como mínimo–, pero que conservo en uno de mis cuadernos:

*Arde en la llama.*- He aprendido tarde, aunque por suerte creo que no demasiado tarde, que disfrutar de la vida no es pecado. He sufrido mucho, sin duda; y el sufrimiento ha sido a menudo el resultado de las

circunstancias que estaba viviendo. Pero también hay que decir que los artistas, los creadores, tenemos bastante de masoquistas. Nos gusta regodearnos en el dolor. El culto a la abyección y todas esas historias. La fatal herencia romántica.

Negarle sentido a la vida es tan absurdo como pretender afirmar su sentido por encima de todas las cosas. El sentido de la vida es el de una cerilla que arde: su razón de ser es su combustión. En esa combustión hay que saber quemarse.

No sé si se puede decir que así es como me siento ahora mismo. Entre otras cosas porque yo nunca puedo acabar de estar seguro de cómo me siento exactamente. Es muy jodido.

[...]

Estoy con otro libro, sólo que va lentísimo y sólo me siento cuando puedo y me apetece. Esas dos circunstancias no siempre coinciden, y encima no me apetece demasiado a menudo en cualquier caso. Y tengo el cerebro quemado por la interpretación simultánea y los viajes la mayor parte del tiempo. Pero. Es una especie de diario sin fechas, con mucho de ensayo. Divagaciones. Más dislocado aún que el *Nostradamus*. Quiero decir que en el *Nostradamus* ya me preocupé poco por el «estilo», pero ahora me preocupo todavía menos. Oralidad pura. Gullón y otros [...] han señalado que el *Nostradamus* es como tenerme al lado hablando durante unas cuantas horas. Considero ese comentario el mayor elogio que he recibido. Es *exactamente* lo que quería. O sea que más de lo mismo, ahora. Sólo que siempre hay matices. A esto lo estoy llamando, como creo que ya te comenté, *Siéntate y escribe*. Un pobre loco que larga.

[...]

**18-IV-2002**

[...]

Hace poco me leí un libro nuevo de Pedro Juan Gutiérrez que acaba de salir: *El insaciable hombre araña*. Relatos. Está bastante bien. Y hace ya un par de meses me devoré el *Papillon*, de Henri Charrière, creo que no te lo había dicho. Un novelón cojonudo, te lo recomiendo. Tiene 600 ó 700 páginas y me lo papé en unas cuantas sentadas. No podía dejarlo. Iba leyéndolo hasta subiendo por las

escaleras mecánicas en el metro. No hay muchos libros de los que se pueda decir eso. Ahora estoy con el clásico de Robert Graves, *Goodbye to All That*. Su autobiografía, escrita a los 34 años. Cuenta fundamentalmente sus experiencias durante la I guerra mundial. He leído un poco más de la mitad. Es algo aburrido, pero se puede leer. No está mal. Estaba también con Pla, pero lo voy cogiendo y dejando. Un diario tocho titulado *Notas dispersas*, que han sacado en Espasa en edición conjunta con *El diario gris*. Eso en un primer volumen. Luego han sacado un segundo volumen con otros dos dietarios más, incluyendo uno que al que me apetece bastante hincarle el diente: *Notas del crepúsculo*. Garabatos finales. Ya se sabe que pueden ser a veces los más interesantes. Pero el *Notas dispersas* me aburre un poco. Y además al tipo le da por ponerse a hablar de mujeres y de algunas otras cosas de las que no tiene ni puta idea, y acaba irritando un poco. Lo mismo me pasaba a veces con las memorias de Baroja. Es curioso, Pla y Baroja se parecen en muchas cosas, y se parecen hasta en eso: cuando se ponen a sentar cátedra sobre cosas de las que no tienen puta idea caen en el más espantoso ridículo, y para colmo te cabrean. Pla y Baroja, supongo que como todos, están bien cuando se limitan a hacer lo que de verdad saben hacer. Lo de Pla son los paisajes, y hablar de jalandria, y describir al paisanaje y ofrecer comentarios a vuelapluma sobre lo que va pasando a su alrededor. En cuanto se mete a filósofo, hay que desconectar, porque te puede acabar poniendo malo del estómago. Y a Baroja le pasa lo mismo.

[...]

**30-IV-2002**

[...]

Estos días han sido jornadas de intentos fallidos. Llevaba escrita una buena pila de pequeños fragmentos en prosa. Cosas en plan Saroyan, en plan Thurber. Escritura sin cartografía definida. Mezclas de relato, ensayo, diario, biografía cotidiana. Algunos de los textos no estaban mal. Uno de ellos se titulaba «Dios dirá». Hacía referencia a tu más reciente carta. Divagaba sobre el libre albedrío. Otro hablaba de mis perros, y de las veterinarias que los atienden en la clínica a la que suelo ir. Otro era una diatriba contra la tercera

edad, provocada por un incidente de canofobia callejera protagonizada por un viejo (el otro protagonista era yo). Luego había otro sobre una visita frustrada al Museo Sorolla (que está cerrado por reformas). Y uno, quizá de los mejores, titulado «Visiones de la otredad», que hablaba de los desdoblamientos que uno sufre, de las múltiples personas que a uno lo habitan. En ese texto hacía referencia a mi madre, a mi abuela, a Céline, a Sartre, a Onetti, a mi psiquiatra. Extraña mezcla. Pero funcionaba. Casi un poema en prosa.

Todo borrado. Lanzado al cubo de basura cibersideral. Pero ya está hecho. Y no me parece mal. Hay que escribir mucho para que una mínima parte se pueda aprovechar luego. Aunque lo hayas tirado todo; el barbecho de la mente va cogiendo fuerza. Cada nueva operación de escritura y borrado le añade una capa de abono al terreno. La cosa es que uno es un grafómano empedernido. Con todo lo que he tirado en los últimos dieciocho meses tendría para un tocho considerable. Un extraño tocho de retales y jirones varios. En lugar de eso, tengo una pila mental de estiércol no utilizado. Bueno, de la mierda nacen flores. Creo. Espero.

[...]

**4-V-2002**

[...]

Estoy leyendo un tochazo que creo que una vez te enseñé en mi casa: *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock.* 600 páginas de sesuda sociología popular y musical, y una minihistoria al mismo tiempo de los 70 en Inglaterra. Un esfuerzo de titanes, ese libro. Un ejemplo de cómo hacer las cosas, del que bien podrían aprender en este país de pedantes y analfabetos funcionales. Y todo ello para hablar del punk. Aquí no son capaces de hacer libros así ni para hablar de las cosas supuestamente «serias». Así que ya te diré. Yo no sé ni qué demonios hago aquí –pero ya me estoy yendo por las ramas. El libro me está encantando, y trayendo muchos recuerdos. Es una mina de información, citas y referencias. Empieza con un análisis del 68 y los movimientos anarquistas y situacionistas de finales de los 60 y termina con la subida al poder en Inglaterra de la Sra. Thatcher y la Nueva Derecha, en 1979. Es fascinante. Estoy acompañando su lectura con la audición paralela de una caja de 20

CD que pillé el otro día por Eur. 37 (6.000 pesetas) en la Vaguada: *The Entire History of Punk*. Material más bien malo –sobras– reunido por cuatro duros y sacado al mercado para ordeñar una vez más la exhausta ubre del enésimo *revival* punk, pero tiene cosas muy interesantes. Hay una canción de Iggy Pop, capturada en algún caótico y desmadrado concierto en directo con medios evidentemente precarios, que no obstante te quita la tapa de los sesos: "I Got Nothing/I Got Shit". No la conocía. Nunca he seguido demasiado a Iggy Pop, a excepción de su indispensable obra maestra, auspiciada en 1977 por David Bowie, *Lust for Life*. "I feel old today/ I feel screwed... I got nothing/ Nothing to do/ Nothing to say/ Nowhere to go..." Todo esto sobre un fondo de coros desencajados y una guitarra que parece una motosierra atravesando un leño seco. No sé si es porque la canción sintoniza con mi actual estado de ánimo, pero no me la puedo quitar de la cabeza. Al mismo tiempo, intento pensar en lo que estarán haciendo mientras yo la escucho y doy saltos de loco yo solo por mi estudio, aullando el estribillo, mantecosos individuos prematuramente envejecidos como ****, y me congratulo de algún modo a mí mismo, porque es evidente que esa gente no podría estar haciendo nada parecido ni en sus más remotas pesadillas, y que yo, aun sobrio y al borde de los 40, sigo siendo el lunático orgulloso, el demente, el *outsider* que siempre fui. Y que tengo –y a mucha honra– tanto que ver con toda esa gentuza como un mandril en celo con santa Teresa de Jesús. Mi soberbia me ha hecho, supongo, mucho daño. Pero es enteramente mía, y es lo único que tengo. Nunca me la podrán quitar. Pongo en el tocata el disco original en vinilo de los Sex Pistols, *Never Mind the Bollocks*, y vuelvo a sentir una oleada de calor recorrerme de los pies a la cabeza. La ira es una fuerza creativa. La ira que produjo libros como *Monos*, *Guerra* o *Babilonia* (cuyo título, por cierto, está tomado de una canción del grupo punk The Ruts: "Babylon Is Burning") sigue dentro de mí. No son mis mejores libros, quizá. Pero son los más míos, en cierto sentido. Capturan de algún modo lo que dice Fonseca a través del Cobrador en ese fragmento genial de su famoso relato: «Me lo deben todo... Me siento ante el televisor para alimentar mi odio». Claro que mañana igual me ves aquí callado, fumando en la penumbra y escuchando a Leonard Cohen mientras los ojos se me arrasan en lágrimas. Otra faceta, otro yo. No menos real. Soy una contradicción

ambulante, pero quiero creer que eso también alimenta y da vida a mis libros. Lo que tengo claro es que nunca jamás me rendiré.

[...]

**7-V-2002**

[...] El creador jode todos los cerebros y corazones que le rodean; y luego, para colmo, va y añade sal a las heridas retratando en sus obras a todas las personas que previamente ha jodido vivas. [...] Somos realmente despreciables, pero claro, no lo podemos evitar. Precisamente porque somos artistas; porque nuestro reino *no es de este mundo*. Somos como criaturas venidas del espacio exterior, a hurgar en la mierda y en las miserias humanas. Ya lo dijo Faulkner, que un escritor que lo sea de verdad debe estar dispuesto a matar a su padre a cambio de una historia. Es un abismo insondable, la creación. Negro, tenebroso y perverso. Da vértigo y da miedo. Pero finalmente acaba dando asco. Uno se pregunta si no sería mejor hacer borrón y cuenta nueva, y empezar de nuevo como decía Jim Morrison que le hubiera gustado volver a empezar si alguien le hubiera dado la oportunidad: como un artista modesto y sencillo –artista en el sentido más noble y natural de la expresión– que trabaja laboriosamente en su propio jardín. Séneca, se me ocurre de pronto, estaría cojo, no lo dudo, y además no vivió precisamente en sintonía con sus textos, pero no puede dejar de admirarse la valentía y la limpieza de sus intenciones. El nihilismo total está muy bien, pero siempre admiraré a los estoicos, porque en parte también en mí hay grandes dosis de estoicismo, y porque en el fondo su actitud era de una sobriedad, elegancia, valentía y virilidad que nos vendrían muy bien a todos en estos tiempos de la queja fácil y el «usar y tirar» intelectual. Lo que Séneca viene a decir –y tiene razón– es que básicamente en este mundo hay que ser por encima de todo *un hombre*; y comportarse como tal. Y echarle cojones al asunto. Y ser valiente. Y comerse los marrones sin intentar colgarle el sambenito al vecino, o a la vecina. Pero claro, eso es *precisamente* lo que la época cada vez admite peor, con todas estas zarandajas de la corrección política y el culto a la abyección, y la escapatoria fácil, y el hedonismo irresponsable, y el sálvese quien pueda y maricón el último. Alguien lo ha llamado «la cultura de la queja». Hace poco leí un fragmento de Cioran en el que

nuestro amigo el rumano citaba a no sé quién: «El universo entero apesta a cadáver». Yo diría que aquí lo que de verdad apesta es el muerto que cada uno de nosotros quiere endosarle al vecino. Aquí nadie sabe nada. No sabe, no contesta. Un puto mundo de pilatos, y retrasados mentales por si fuera poco.

En fin, quizá me esté pasando un poco. En el fondo soy buena persona. Desde luego los hay mucho peores que yo. Claro que ése no es el asunto. En inglés dicen que "two wrongs don't make a right", y es verdad. No hay que vivir en términos comparativos –fatal error del hombre occidental contemporáneo, como ya señala Krishnamurti–, sino en términos absolutos de responsabilidad personal y coherencia –en el plano moral– con la propia conciencia. Todo lo demás son subterfugios y cuentos chinos.

Bien. Parece que hoy me ha dado por fustigarme. Bueno, eso está bien. La autocrítica. Que no falte nunca la autocrítica. [...] ¿Tú crees que es normal estar escribiendo miles de palabras y luego borrándolas, y luego volviendo a empezar, y luego volviendo a borrar? Es como un juego perverso, demencial. Me estoy destruyendo, como persona y como escritor. Y creo que tengo demasiado talento como para quemarlo de esta manera. El talento se me dio para que hiciera algo útil con él, y que a poder ser sirviera de ayuda a los demás; y si lo malgasto así, se me va a acabar quitando (quiero decir que me va a acabar siendo quitado). Mi comportamiento es indigno [...] Tengo que agarrar al toro de mi vida por los cuernos como sea, y canalizar una vez más mi angustia y mi desazón, precisamente para convertirla en arte, y no volverla contra mí para destruirme de una forma estúpida, absurda y totalmente inútil. Estoy en este mundo para algo. Hay muy poca gente que diga las cosas que digo yo, *y hacemos falta*. Hay gente ahí fuera que espera cosas de mí. Al margen de que la escritura es mi salvación personal. En suma, que tengo yo también que *portarme como un hombre*. Y no puedo más. No aguanto más, tío. No mucho más. Como tire una milésima más de la cuerda, se va a romper. Y entonces será la caída libre en el vacío, y el fin. He llegado al final del camino de mi particular tarea de reducción del mundo a cenizas. Ahora tengo que surgir de esas cenizas otra vez, aunque sólo sea para volver a tirarlo todo abajo. Pero construyendo algo al mismo tiempo. *Dando* algo. Dando mis palabras, mi voz. Dando mi humor. Dando mi vida en el intento, una y otra vez. Dándolo todo.

**21-V-2002**

[...] el otro día escribí este aforismo: El problema de los poetas es que se ponen «poéticos». Y así escriben luego lo que escriben: poesía entre comillas.

[...] No hay nada que hacer, ni sitio alguno a donde ir, pero aquí estamos en cualquier caso, avanzando por el trillado camino. Tenemos que descubrir nosotros mismos que no hay nada que descubrir, aunque lo sepamos o creamos saberlo de antemano. También es verdad que creemos saber muchas cosas, y luego la vida nos da muchas sorpresas, porque no es menos cierto que aquí ni dios sabe en realidad nada. Esto es una comedia que no se acaba nunca. Jamás se para la función. La vida: sesión continua. Y ahí nos ves a todos nosotros, rajando, agitándonos, pegando berridos, corriendo de un lado para otro y haciendo como que sabemos qué cojones se supone que estamos haciendo. Todo teatro, comedia, farsa, patético vodevil. Vodevil en todos los sentidos. Yo anoche me quedé en la terraza a la una de la mañana a fumarme el último pitillo antes de plegar, y me quedé mirando los neones lejanos, y las luces de las farolas y los edificios y la luz de las estrellas y la luna velando allá arriba sobre nuestra estupidez, y estuve pensando en todo esto, y en eso mismo que te digo. Y me decía: cuándo parará, toda esta comedia, cuándo se detendrá. No para nunca, este maldito camelo sideral de planetas en marcha y perpetuo movimiento hasta la destintegración. Es bella la agonía; nuestra agonía. Y no deja de tener un cierto esplendor. Miseria y esplendor de la humana condición.

Sí, yo también me acordaba el otro día de aquel paseo nuestro durante el cual te conté esa idea que había tenido para una hipotética tercera parte de «El índice de Dios». Se me había ocurrido poco antes; la estaba empezando a rumiar. Ahora ha variado ligeramente. La rumia es un proceso clave. Las «ficciones puras», en mi experiencia –llámense si se quieren «novelas»– hay que dejarlas ir gestándose a fuego lento en la cabeza durante a veces mucho tiempo. Van creciendo como un embarazo. Luego te sientas y lo intentas poner todo en pantalla o papel, y ahí hay un nuevo proceso de reembarazo, a medida que escribes. Por eso duele tanto, y hace sufrir tanto, la escritura de novelas. Porque estás creando todo un mundo

que al principio es paralelo al mundo real en que vives, pero que luego va invadiendo y usurpando esa realidad y absorbe cada pensamiento que tienes, y creciendo y extendiéndose hasta que no deja un milímetro libre, y finalmente te impide seguir adelante con tu vida, porque te reclama y te quiere todo para él. Pero, claro, tienes –a menos que seas millonario y vivas solo– que seguir adelante con «tu vida»; con las cien mil interrupciones alimenticias que son nuestra búsqueda del pan de cada día, y todas las movidas que ese espantoso proceso lleva consigo, y entonces sobreviene la esquizofrenia ya declarada, y todo es un mesarse los cabellos y cagarse en Dios. Cuando yo escribí *Fuera del tiempo* la cosa llegó a alcanzar límites de delirio. Por eso tuve que abandonar tantas veces, y luego volver a la carga. Esa novela me exigía *todo*; no me dejaba en paz ni un maldito segundo. Y no podía ser. Los berrinches eran diarios. Yo hasta creo que mis oscilaciones graves de estado de ánimo empezaron ahí, en la lucha con ese puto intento imposible. Que salió luego abortado, claro. Algún destello hay en él, no digo que no. ¡Pero si vieras la perfecta imagen mental de ese libro en mi cabeza, lo que yo *quería* conseguir! Luego, claro, no se hace más que arañar la superficie. Es normal que todos los escritores seamos esquizofrénicos. Esto es lo que yo hubiera querido decirle a la idiota esa [...] que me entrevistó la semana pasada. Sospecho que no hubiera entendido una palabra. Es muy difícil hacerte entender por estos pedazos de carne con patas que llaman seres humanos. A veces esos pedazos de carne son hasta la gente más íntima, con la que vives. Que lo comprende todo, claro, o eso se supone, pero que finalmente tampoco comprende nada, porque el que está luchando con la maldita bestia eres tú. Y luego te vienen, como decía una vez José Hierro en una entrevista, con que si tienes veinte duros para una lechuga. Y tú armas la de Dios. Y te llaman loco. Claro que si a ese loco un día le cae el premio Nobel, ahí estarán, no lo dudes, ufanos y orgullosos bajo la reflejada luz de tu estúpida grandeza mundana, *habiendo sabido desde siempre que lo ibas a conseguir*. Hasta cuando te pedían los veinte duros para la lechuga, por supuesto.

[...]

**14-VI-2002**

[...]

Estoy, curiosamente, escribiendo mucho. Enfrascado entre palabras otra vez. Como en los viejos tiempos: un proyecto narrativo gordo; poemas; los fragmentos de costumbre; la lenta y ardua edición de mi propia correspondencia. Y luego ayer corregí ya pruebas de «Los motores» y se las mandé a Sergio para allá. Dios, cuando estoy así es cuando me doy cuenta de que estoy en mi salsa. Es lo mío. La escritura hasta la muerte. Tecla y tecla y tecla y más tecla, hasta reventar. Estoy loco, como dice Buk en el diario. Esto es una maldita enfermedad. ¡Bendita enfermedad! Que Dios bendiga a los hados de la literatura, a pesar de los pesares y por encima de todo. Yo la literatura es lo único que tengo. Lo único que conozco. Lo único que verdaderamente me importa. Moriré, supongo, con las botas de escribir puestas. Dame texto, dame *copy*, como lo llaman en inglés, y olvídate de mí...

[...]

**24-VI-2002**

[...]

Está haciendo un verano suave. Por lo menos hasta la fecha. Estoy trabajando intermitentemente en mis fragmentos. Es lo único que escribo, junto con algunos poemas. Puede que no escriba otra cosa de ahora en adelante. Ésa es mi idea. He estado leyendo a Renard. Ya sé cuál es una de las fuentes de Pla. Hay páginas clavadas. Este Renard es un poco demasiado cerebral para mi gusto. Pero tiene algún aforismo bueno. Por ejemplo: «Si temes la soledad, procura no ser justo». Pero me estoy dando cuenta, ahora que me estoy metiendo más a fondo con los escritores de aforismos, de que ocurre algo parecido a lo de la poesía. Es increíble lo malos que son la mayoría. Estuve ojeando a Lichtenberg la otra noche y aquello daba por el culo. Claro que Cioran y Nietzsche ponen el listón muy alto. Y eso que N. hablaba maravillas de Licht.

[...]

Estoy leyendo un volumen que ha salido de las cartas desde la cárcel (¡en Dinamarca!) de Céline. Hay un momento en el que dice: «No tengo absolutamente nada en común con los hombres. Siento para con ellos un horror, un espanto, que nunca podré ya superar». Sin embargo, uno es un hombre. Aquí está, flotando en la galaxia. Tiene que formar parte de la comedia, lo quiera o no. Cuando un partido llega a su fin, el árbitro pita y se acaba. Pero aquí nadie pita. Esto sigue, y sigue, y sigue. Todo esto tendría que haberse acabado hace siglos. Y aquí estamos, viéndolas venir. A veces pienso lo mismo de mi propia vida. Sin embargo, amo la vida. Profundamente. Hay una cita de Yeats, creo que es, muy famosa: "The best lack all conviction, while the worst are filled with a passionate intensity". Lou Reed la cita en "Take No Prisoners". Y añade: "Now, you figure out where I am". Bueno, yo estoy en la primera cláusula. O me veo en ella. Pero algo falla porque me veo también en la segunda. Soy lo que todo los hombres, a mi pesar: una mezcla de lo mejor y de lo peor. ¿Qué derecho tengo a juzgar? Ah, amigo, pero ésa no es la cuestión. No lo ha sido nunca. ¿Cuándo lo entenderán? Yo ya no juzgo ni a una mosca. Nunca he juzgado, por otra parte. Yo sólo quiero estar solo. Tranquilo. En paz. Pero llevo al enemigo dentro. El puto enano cabrón.

[...]

**2-VIII-2002**

[...] la revista *Lúnula*, donde voy a publicar 13 nuevos poemas que pertenecen a una sección que he añadido –al menos de momento, luego no sé cómo quedará– a mi poemario inédito y «secreto» «El hombre equivocado». El ciclo en cuestión consta de 17 poemas que me habían ido surgiendo en los últimos tiempos, y que en principio pensé que podían llegar a formar un nuevo libro independiente, pero de pronto se cortó el flujo y ya no llegaron más. Tras darles muchas vueltas decidí meterlos en «El hombre equivocado», que ahora quedaría dividido en tres «libros»: la sección primera de poemas, la sección segunda de piezas en prosa –es decir, lo que tú ya conoces–, y esta tercera sección, que se titularía «Hugo a los 40». Son poemas en tercera persona, recorridos por un *alter ego* al que llamo Hugo. Se diferencian un poco de mi tono más habitual [...]

**2-XI-2002**

[...] Los seres humanos vivimos más o menos solos, odiamos y amamos más o menos solos, y morimos solos. Los seres humanos no estamos solos; *somos* solos. Creo que esto ya te lo he dicho más de una vez. Puede que sea una de mis verdades de perogrullo. Hace poco un crítico reseñaba al parecer una novela de Benítez Reyes, la más reciente, y por lo visto aparece en ella un personaje basado en mí, llamado Rogelio Lobo. Y el crítico lo explicaba, y hacía referencia indirecta a mis dos más recientes libros, el *Nostradamus* y *Motores*; y por lo que se ve me acusaba de escribir «verdades de perogrullo». Todo esto lo sé por Jesús (Castellano), que se tomó la molestia de contármelo el otro día por teléfono. Bueno, qué voy a decir: el crítico tiene razón. Mis verdades son de perogrullo. ¿Qué otro tipo de verdades va uno a escribir en un mundo regido por la oligofrenia? Bueno. Qué más da. [...]

Estuve con ****. Hablamos de lo divino y de lo humano. ¡Acabamos hablando de los encabalgamientos en los sonetos de *Ángel fieramente humano*, de Blas de Otero! [...] Se quedó muy sorprendido con mis gustos, y cuando le confesé mi amor por Rubén Darío y por la elegía a Ramón Sijé, de Miguel Hernández. «¡Quién lo iba a decir! –exclamó–. ¡Pero si eres todo un clásico!». «Claro –le dije–. Pero no se han enterado todavía...» [...] es «poeta secreto», y me da que de los oscuros; de los metafísicos; de los que Villena llama «órficos» y yo llamo fundamentalistas metalíricos. De los esencialistas, tipo Valente, que es el intocable dios de todos ellos. Junto con Wittgenstein, del que por cierto **** es al parecer un profundo conocedor. Ahí ya no me quise meter con él. Le dije que yo de Wittgenstein no conocía más que el famoso último aforismo del *Tractatus* –de lo que no se conoce no se puede hablar y bla bla bla– y me dijo que ya, que claro, que eso era lo que todo el mundo conocía de Wittgenstein, filósofo del que en su opinión todo el mundo hablaba sin tener la más mínima idea de nada (por cierto, otro misterio de las «confluencias»: en un momento determinado, [...] me dijo que ciertos pasajes de *Motores* ¡le habían hecho pensar en Wittgenstein!). En eso –en lo de que todo el mundo hablaba sin tener ni idea– no le llevé la contraria, porque me pareció muy cierto, y aplicable no sólo a Wittgenstein. Este Wittgenstein es otro de los

dioses de los fundatas metalíricos, junto con Paul Celan y el ya mencionado Valente. Y Lezama Lima. Todos ellos intragables, para mi gusto. Yo lo intenté más o menos en serio con Wittgenstein y me retiré, confundido y humillado. No entendía ni una palabra. En fin; alemanes (aunque se trate de un judío en este caso). No hay dios que pueda con ellos. Toda esa basura ontológica. Kant, Wittgenstein, Heidegger. No los entiende ni la madre que los parió. Déjame a los empiristas británicos (mal llamados «empiristas ingleses», porque sus más destacados representantes eran escoceses; gente, por cierto –los escoceses– que se anda todavía menos por las ramas que los ingleses; son a los británicos lo que los catalanes a los españoles, más o menos). Y a los moralistas franceses del XVIII. Y a los presocráticos, y a Epicuro, y a Epicteto y a Séneca. Yo me entiendo bien con los éticos. Los metafísicos no puedo con ellos. Es basura; juegos de palabras terminológicos, para salvar el pellejo intelectual.

[...] todas las obras que escribo son obras sobre mí. En ese sentido me parezco a Bukowski. La gente me lee, o me deja de leer, o me ama, o me odia, por mí mismo; por el «personaje» que de mí mismo he creado en casi todos mis libros (otra cosa son mis novelas hasta la fecha). Más exactamente, por mi tono y por mi voz. Quiero decir que las cosas que yo digo –y en esto vuelvo a parecerme a Bukowski– las puede decir cualquiera, no son nada del otro mundo (y a veces, como apuntaba el crítico que te mencionaba al principio de esta carta, son efectivamente perogrulladas); pero la cosa está en que *las digo yo*. Las mismas cosas en boca de otro no interesarían a mis lectores. Lo mismo le pasa a Pedro Juan Gutiérrez, a Henry Miller, e incluso a Raymond Carver, por ejemplo. Es la *persona* –en el sentido latino del término– lo que le insufla vida a las páginas. Hay ciertas cosas que escribo yo que sólo yo puedo escribir, tal como las escribo. Ésa es la percepción. El lector, por lo tanto, más que lo que escribo, *me quiere a mí*. Me quiere a mí, grapado en la página, contando mis movidas, dando mi visión particular, y por cierto que nada original (lo original no es lo que digo, sino el hecho de que lo diga), del mundo. De donde se deduce que un libro sobre mí sería considerado como altamente devorable por mis lectores; al menos, por los más genuinos y verdaderos, por los que se enteran aunque sea un poco de la fiesta.

[...]

**10-XI-2002**

[...] estoy en un nuevo, profundo y crítico punto de inflexión y de cambio; estoy migrando –lo noto en mis entrañas, aunque aún no puedo racionalizarlo cabalmente– de la perspectiva subjetivista a una perspectiva más estrictamente objetivista. Vamos a ver en qué queda todo esto. En cualquier caso, estás ante un hombre en pleno proceso de metamorfosis, sólo que la metamorfosis, yo creo, le va a conducir a convertirse en lo que de alguna manera fue, o en aquello en lo que en un momento determinado tendría que haberse convertido y que por diversas circunstancias se desintegró antes de llegar a consolidarse (una de ellas –de esas diversas circunstancias, quiero decir– fue el nefasto proceso de alcoholismo que me desmadejó durante 17 o 18 años; aunque de ese proceso aprendiera muchas cosas, y paradójicamente es posible que no hubiera llegado a este presente punto de inflexión si no hubiera pasado previamente por todo eso; es decir, si no hubiera estado a punto de matarme a mí mismo con la bebida, y con todo lo que la bebida trajo consigo, y cuyos efectos duran hasta hoy).

[...]

**19-XI-2002**

[...] Los libros de filosofía, psicología, sociología, poesía, memorias, ensayo, revistas de actualidad intelectual, revistas científicas y papeles, notas, cuadernos, la hostia en verso, se apilan a mi alrededor como la chatarra de un relojero loco. Esta última semana creo que me he gastado unos 40 papeles en libros entre una cosa y otra. Y el hambre abre más hambre. Hasta he pedido a Inglaterra, por Internet, *Relativity: the Special and the General Theory*, de Albert Einstein. ¿Síndrome Quijano? Estoy estragado, macho. Porque además ando de cráneo con el trabajo alimenticio, y luego está la novela –ya van 53.000 palabras, y estoy experimentando estos días algunos jodidos bloqueos, pero no quiero obsesionarme–, y luego los putos «telegramas» en inglés, que me salen hasta por las orejas. Me estoy volviendo majareta.

Pero aún hay más. Soy para empezar absolutamente consciente de que todo esto es absurdo e inútil, y que no me va a conducir más que al punto de partida, sólo que dando vueltas como una peonza y más mareado que un pollo sin cabeza. Porque nada hay que conocer. Porque sólo sentándose y pensando, y estrujándose sin misericordia la cabeza, se llega a alguna parte: uno mismo y el vacío. Uno mismo *contra* el vacío. Las conclusiones siempre son las mismas. Y por eso no hago más que cruzarme con putos textos de Dios y su madre que no conocía y tengo la sensación, una y otra vez, de que los he escrito yo. Que los he pensado yo. Que los he rumiado yo. Lo que tú mismo decías en una de tus más recientes cartas sobre la cita que te mandé de Laing. En fin. Me estoy enrollando otra vez. El «aún hay más» iba por otro rumbo.

[...]

**20-XI-2002**

[...] Recuerda: en buena medida, estás autopsiando un cadáver. Por mucho que quieras acercarte a mí, para cuando llegues yo ya no estaré allí. Sobre todo tratándose como se trata de alguien como yo, que avanza a la velocidad del rayo (aunque sea siempre para volver luego al punto de partida; mi dinámica es la de un meteorito incandescente en perpetua órbita parabólica o circular; la parábola o el círculo se van ampliando, y su diámetro total aumenta, pero el centro de rotación siempre es el mismo; no se desplaza nunca).

[...] Mi inteligencia [...], medida convencionalmente, no se puede decir que esté muy desarrollada; sin embargo, tengo una enorme potencialidad *emocional*, que es mi mejor virtud y mi punto más fuerte, el verdadero *fulcro clave* sobre el que se balancea y equilibra toda mi capacidad creativa y creadora. [...]

Mi decisión de ponerme a estudiar como un poseso parte de un impulso frustrado que arrastro desde hace décadas, y que sin duda hunde sus raíces en el hecho de que no fui a la universidad [...] No ir a la universidad fue para mí un verdadero trauma, y creo que en buena medida contribuyó a mi alcoholismo, y a la rabia sorda que siempre le he tenido, casi secretamente, a mi padre.

[...] yo he reflexionado y estudiado y leído mucho, pero caóticamente y a salto de mata, sin introducir jamás un mínimo

sistema en mi planteamiento de las cosas. Chandler y Sartre. Hubert Selby y Gabriel Miró. Bukowski y Cernuda. Schopenhauer y Céline. Rubén Darío y e.e. cummings, o el Vallejo de *Trilce*. Somerset Maugham y Juan Carlos Onetti. Y así sucesivamente. Todo eso, por supuesto, me ha dado una muy especial perspectiva; o mejor dicho, ha contribuido a conformar la muy particular perspectiva que, por motivos congénitos pero también sociales, ya de por sí ha moldeado mi visión de mundo desde que tengo uso de razón. Y he de dar gracias, porque todo eso me ha impedido caer en la tentación de la «seriedad» [...]

[...] Cioran y Sartre –y atención: hablo del *primer* Sartre– son tan parecidos en tantos aspectos que casi, si no nos queremos poner excesivamente maniáticos, pueden ser metidos en el mismo saco. De lo que no cabe duda es de que Cioran puede ser calificado como pensador existencial o existencialista, y gira claramente en la órbita intelectual del primer Sartre, del mismo modo en que lo hace un Camus –otro, por cierto, al que Cioran odiaba; supuestamente porque en el breve y único encuentro que al parecer tuvieron, Camus osó no arrodillarse ante él y lamerle los zapatos– o un Céline. O tantos otros escritores y pensadores de esa época; porque aquello *formaba parte del espíritu de los tiempos*, y nadie, por muy original que sea, llega a ser inmune a la atmósfera prevaleciente en su entorno temporal (al margen, por supuesto, de que Cioran y Sartre ya partían de una visión de mundo muy similar; o por lo menos habían experimentado, cada uno siguiendo su propio camino y a su manera, las mismas turbadoras «iluminaciones» de clarividencia vital). El que se hizo famoso fue Sartre, por ser como era; si Cioran hubiera sido de otra manera, o si las cosas hubieran caído o encajado o se hubieran ensamblado de otro modo –si los mil pequeños avatares, sucesos y azares de la vida que conducen a estas cosas se hubieran configurado de un modo diferente–, es posible que el famoso, ya de antemano, hubiera sido Cioran; es posible que el padre de ese «existencialismo» al cual Sartre no hizo más que ponerle una más o menos dudosa etiqueta, hubiera sido el propio Cioran. Pero todo esto son especulaciones, y además gratuitas. Sabes bien que no pretendo venderle motos a nadie, y bien sabe Dios que nadie me paga por defender al pobre bizco e incontinente verborreico mental que era esa especie de monstruo que llamamos Sartre. Pero admiro al tipo, y

siempre lo admiraré. Por los dos cojones que tuvo y que retuvo hasta el día mismo de su muerte. Por su fundamental buena fe –Sartre era un cándido, me tienes que creer, sé de lo que hablo, es algo que no parte del análisis mental, sino de una fundamental empatía que atraviesa las barreras del tiempo y del espacio–, por su modélica manera de enfretarse consigo mismo, en un permanente proceso de autodemolición y reconstrucción, y sobre todo por su absoluta falta de vanidad. ¿Sabes lo que dijo Sartre de Céline, aun a sabiendas de que lo mínimo que el otro loco le deseaba era que lo despellejaran vivo, lo cuartearan, y colgaran sus restos de la farola más cercana? «Es posible que el único de todos nosotros que sobreviva, y sea recordado, sea Céline». Esas cosas sólo te las hace un Sartre. Sartre carecía *literalmente* de ego. Y ya sé que ésa es precisamente una de las cosas que te sacan de quicio de él, y que te hacen describirlo como un monstruo, como una bestia sin alma. Y en parte es verdad; lo era. Pero por eso mismo es invulnerable. A Sartre no hacía falta, ni hace falta, que nadie lo atacara o lo ataque; ya se encargaba él mismo de demolerse, y es lo que siguió haciendo: «pensar contra sí mismo» hasta el final. A Sartre no le pilló el registro ni Simone de Beauvoir. A veces pienso que a Sartre no le pilló, ni le ha pillado nadie todavía, el registro. Sartre era una especie de sideral pasota que parecía interesarse por todo. Pero agarraba las cosas, las exprimía, las reducía a aguachirle, las escupía, y seguía luego alegremente su camino, buscando la próxima cosa que obliterar. Era, sí, una bestia. Pero una bestia parda. Uno de los pocos que sí parecen haberse medio enterado, por fin, es Bernard Henry Levy (no sé si ésa es la ortografía correcta pero no tengo tiempo ahora mismo de levantarme a comprobarlo), y es lo que más o menos viene a demostrar en ese tocho suyo, *El siglo de Sartre*, que se publicó el año pasado y que en su día recuerdo que te comenté con entusiasmo (no sé si te lo llegué a dejar y lo leíste finalmente o no; pero vale la pena). Sartre, como Bukowski, como Borges, como el mismísimo Cioran, ha sido también víctima de sus seguidores. Nadie se ha enterado de nada. Un monumental malentendido, entonces, como diría el propio Cioran, y con qué razón.

[...]

**7-XII-2002**

[...] todavía no he podido, con tantas movidas y además con la carga habitual de trabajo y malditos recados y tareas, que no se acaban nunca, hincarle el diente a todo el material filosófico impreso que he acumulado últimamente. Mis «estudios» han quedado interrumpidos antes siquiera de empezar con ellos. La verdad es que mi ambición es un poco absurda. No sé si echaré el freno e intentaré seguir adelante con un poco más de calma. Porque para colmo, se me ha ocurrido meterme a fondo en un poeta fascinante que conocía superficialmente desde hace mucho tiempo, y en el que ahora quiero sumergirme: John Berryman. Acabó loco. Se suicidó tirándose desde un puente en Mineápolis en el 72; puente en el que yo he estado. Su obra maestra son las *Dream Songs*, que quizá sea uno de los mayores monumentos poéticos en lengua inglesa del siglo XX. Es, para que te hagas una idea, como un desquiciado Pound en un viaje de ácido. Mezcla la más alta erudición con la más baja jerga barriobajera, y todo a través de dos álteres egos llamados respectivamente Henry y Mr. Bones. De hecho, su lectura en estos últimos tiempos influyó subliminalmente en mis poemas de Hugo. Pero sólo he leído una amplia selección que tengo de las *Dream Songs*, en una antología de Berryman que tenía pendiente de leer desde hace unos 15 años, pero ahora he pedido la obra completa (un tochazo de unas 500 páginas) y estoy esperando que me llegue. La verdad es que Berryman es la polla. Pertenece al grupo –o lo metieron en el grupo– de los llamados "confessionals", que incluye a otra loca como Sylvia Plath, que se suicidó en Inglaterra metiendo la cabeza en el horno de gas de la cocina de su casa, mientras sus hijos dormían hemos de suponer que plácidamente en sus habitaciones. Estaba casada con el actual «poeta laureado» inglés, Ted Hughes, al que luego las feministas han puesto verde durante décadas, acusándole poco menos que de ser el culpable de la muerte de Plath, cuando lo cierto es que la tipa era una maníaca depresiva que estaba como una puta regadera. Y por cierto que aunque no es en modo alguno Berryman, su obra es interesante. Yo tengo sus *Collected Poems* en la estantería también desde hace años; desde una época que tuve en que me interesaron los "confessionals", pero luego me desvié por otros derroteros y ahí quedaron. Pero a Berryman voy a volver con ansias renovadas. De hecho, acaricio [...]

también la lunática idea de verter las *Dream Songs* al español, en versión libre suigéneris, pero bueno, no sé en qué quedará eso. La cosa es que Berryman es endiablado de entender hasta para un angloparlante nativo. Pero no es un oscuro al uso; su oscuridad tiene fondo, y recompensa. [...]

**17-XII-2002**

[...] qué gran verdad, el que nadie te perdone que «vayas por libre». La verdad es que llega a ser preocupante. Yo sinceramente no comprendo cómo es que no lo entienden. La explicación, claro está, está en su mediocridad. Nadie que no sea un mediocre debería tener dificultades para comprender la absoluta y vital necesidad de soledad que tienen los grandes espíritus. Cierto es que a veces –sólo a veces– esa soledad llega a pesar, porque es como estar en un país en el que nadie habla tu idioma, y muchas veces oyes a un tipo chapurrear tu lengua y quieres creerte –te obligas a creer– que está en la misma onda que tú, y te lanzas, entusiasmado, a su encuentro. Y luego te das la hostia. Yo esto lo digo en ese aforismo de la primera parte de *Motores* en el que afirmo que me he pasado la vida buscando gente, pero que me pasa lo mismo que con la ropa; que nunca encuentro lo que me gusta, y que cuando creo encontrarlo siempre resulta que no es de mi talla. Pero de ahí mis súbitos entusiasmos, que nunca me creo ni yo. Es sencillamente la necesidad abrumadora que a veces siente uno de encontrar a alguien que *hable su mismo idioma*. Pero no hay nadie, claro está. Excepto en los libros. Cioran, Céline, Buk y demás. Con razón decía Hemingway que un escritor que lo sea de verdad sólo puede y debe medirse con los muertos. Yo creo que lo mismo se podría decir de un ser humano, de cualquier ser humano que lo sea de verdad. Lo cierto es que yo a veces creo que soy extraterrestre. No será para tanto, supongo, y cualquiera que me oyera me acusaría sin duda de soberbia. ¿Soberbia? No lo sé. Puede que sí. (Aunque *no es* soberbia.) Pero no lo puedo evitar. La coña es que mis altibajos, y mis mencionados súbitos entusiasmos, me meten en un berenjenal detrás de otro, y realmente ese fallo es el más grande que tengo, o el que más me hace sufrir. Pero no pierdo la esperanza de corregirlo, o al menos moderarlo.

[...]

**2-II-2003**

[...]

Yo ya estoy más allá de la literatura. Cada día más lejos. Wrapping up the turkey. Sigo escribiendo, y más que nunca, pero eso no significa nada. No hay nada que hacer. Ni aquí ni en Pernambuco. También sigo leyendo. Como un poseso. Tampoco eso significa nada. Soy como un cacharro al que se pasaron dando cuerda, y me queda –cuerda– para un buen rato. Puede que hasta para el resto de mi vida. Pero nada significa nada.

[...]

**26-II-2003**

[...] No todo se ha perdido después de destruir la más reciente versión de mi novela (y van cinco; una de ellas, que alcanzó unas quince mil palabras –y no sé si te lo había dicho– nada menos que en inglés). Pasar tantas veces por ese terreno ha dejado el material muy trillado, y eso es en parte negativo; pero no hay mal que por bien no venga, porque todos esos ejercicios me han servido para ir ordenando recuerdos en la cabeza, y perfilar su enfoque. Ya le estoy dando vueltas a una nueva versión, para cuyo abordaje me serviré probablemente del sistema de los «relatos encadenados»; cada unidad, autosuficiente, pero relacionada con las demás. El método de los compartimientos estancos conectados luego entre sí es el único viable para quien no dispone de meses libres de preocupación y trabajo por delante. Una vez le preguntaron a Raymond Carver, hacia el final de su vida, que por qué no había escrito nunca una novela. «Porque no he tenido tiempo», contestó. Hay que ajustar el molde al contenido, quizá; en lugar de intentar embutir unos contenidos en un molde que no les va. Además, la novela autobiográfica pura es peligrosa; una trampa que se acaba convirtiendo en farragoso y ombliguista cajón de sastre (es decir, cajón desastre). Y eso está muy bien, pero yo no quiero hacer un cajón de sastre. Esta vez no. Quiero escritura magra y afilada. Puede que esté violentando mi naturaleza de escritor, no lo sé. Yo nunca he sido un escritor «seco». Pero al fin y al cabo el que manda aquí debo ser yo; lo demás son muchas veces

cuentos chinos para intentar racionalizar lo que no es más que vagancia y dejadez.

[...]

**2-III-2003**

[...]

Adoro a ese tipo [el psicólogo británico R. D. Laing]; ha sido un reciente descubrimiento clave. El ponerme de hecho con su obra, quiero decir; porque sabía de él desde hacía años, y llevaba mucho tiempo queriendo leer algo suyo. A mí se me quedó grabada una entrevista que vi con él en televisión, estando en Inglaterra, a principios de los 80. Él vivía todavía. Recuerdo que me flipó, aunque por desgracia ya no recuerdo casi ningún detalle de la entrevista. A excepción de que decía por ejemplo que los sentimientos normalmente considerados «malos» o «negativos» también los albergamos, todos nosotros, nos guste o no y por mucho que hablar de ello sea tabú, hacia nuestros supuestos seres más queridos. Padres y madres que sueñan con matar a sus hijos, y viceversa. Marido y mujer que se odian en silencio; hermanos que se descuartizarían vivos si los dejaras, si dejaras que aflorara en ellos la bestia que llevamos dentro. Y cuando vi al tipo decir aquellas cosas me quedé definitivamente con él. Es muy curioso porque esas cosas que decía Laing forman un poco parte de ese elemento de mi propia obra que tiene que ver con verbalizar lo que todo el mundo está pensando pero nadie se atreve a decir, aireando los trapos sucios que muchas veces se ocultan en los recovecos más siniestros de nuestra mente y nuestras emociones. Y empezando, por supuesto, por mí mismo. Ésa es precisamente, y como tú bien sabes, una de las cosas que echan para atrás a la gente ante mi obra. Se cagan porque se ven reflejados con escalofriante precisión justo en el momento en que se acaban de bajar los pantalones y pensaban que nadie estaba mirando. De hecho, ése es el maldito *quid* de todos mis problemas. Tiro a matar. Aunque bien sabes tú que no lo hago con propósito premeditado alguno de escandalizar, que es otra cosa por cierto que nadie acaba de comprender. Lo hago porque no puedo evitarlo; porque tengo que hacerlo; porque tiene que ser así, porque toda esa mierda tiene que ser sacada del armario, o de debajo de las escaleras o de la alfombra.

Y ésa es, claro, mi perdición. Pero en ello seguiremos. Hasta que venga la muerte y nos dé por el esfínter del bul.

La destrucción de mi novela prácticamente ya la he olvidado. Si quieres que te diga la verdad, hacer locuras así me produce un extraño y perverso placer. Es como escupirle a la cara a la literatura, y escupirme a la cara a mí mismo. Poner las cosas en su sitio. Es siniestro, casi. Cuatro meses de madrugones, horas y horas de teclado, y un resultado que no estaba pero que nada mal, y de repente, al carajo. Así. Porque me sale de los cojones. No sé muy bien cómo explicártelo. Pero ¿qué manera puede haber más indicada para demostrarse a sí mismo que, en efecto, nada tiene importancia? Que un escritor destruya así sus obras sólo es comparable a una mujer que mata a sus hijos. Bueno, pues yo lo puedo hacer. Y me quedo tan ancho. Y agarro la maza y vuelvo a empezar. ¿Qué cojones pasa? ¿Acaso creéis que no hay más mierda del mismo tipo justamente en el mismo lugar en que fui a buscar ésa? Pues sí. Y si me sale de los huevos de aquí a tres meses os pongo otro mamotreto en la mesa. Y luego otro. Y otro. El que tenga cojones, que se saque de la manga 85 mil sacrosantas palabras y que luego las tire por el desagüe. Pero no hay cojones. No tienen cojones ni para eso. Lo gracioso de todo esto, claro está, es que acaba por no demostrar nada, porque al fin y al cabo sólo me entero yo. Pero al fin y al cabo también es cierto que al único al que me ha interesado nunca demostrarle nada es a mí mismo. De modo que así el círculo se cierra, y hemos terminao. Carretera, que hay prisa. I'll write the fuckers under the table yet.

[...]

**12-III-2003**

[...]

Lo de Pessoa [*El libro del desasosiego*] lo compré en librería, me dije vamos a hincarle diente a esto, me pongo con ello, se me cae el alma a los pies y el libro de las manos. BASURA. SOY ALÉRGICO A ESE HIJO DE PUTA, LO TENGO YA ARCHICOMPROBADO, Y NO VUELVO A CAER MÁS. Claro, luego echo vistazo, veo que se lo endosa al Soares o no sé qué hostias de heterónimo. ¿Por qué ese hijoputa nunca escribía CON SU

PROPIO NOMBRE Y PROPIOS COJONES? Me saca de quicio. Es todo falso; huele a falso; suena falso. No me sorprende que Pessoa no publicara en vida. Es un muerto viviente. Un cuento chino. Una estafa. Lo mismo se puede decir hasta cierto punto de gran parte de Kafka. LITERATURA MUERTA, PUESTO QUE NO INTERACTUÓ CON SU TIEMPO. No se pueden dejar las cosas para la posteridad. No funciona. Huele mal. Huele que escama. Huele a cerrado, a polilla, a mierda. Prefiero un mal poema manoseado por el tiempo que una supuesta «joya desconocida» encontrada en un desván. En fin. Otro asunto para esa larga lista de posibles asuntos de tesis doctoral que acumulo en la memoria desde hace décadas.

[...]

**15-III-2003**

[...]

Aquí va un par de cosas (de/para cuaderno de bitácora en curso):

Hay frases que lo resumen todo. Ésta, por ejemplo, leída en Papini (*Gog*): «Tengo miedo de haberme equivocado de planeta».

14.03.03, una de la mañana.– Odiaba Gijón, y sin embargo allí estaba establecido. Madrid no la odio, pero aquí estoy descolocado; la palabra exacta es *dislocado*: fuera de lugar. ¿Hay vuelta atrás, ahora? No lo sé. El mundo lleva décadas, siglos, cambiando a marchas forzadas; pero ahora ese cambio se ha intensificado vertiginosamente de la noche a la mañana. El euro, la globalización...; conceptos en buena medida artificiales, sin duda. Pero que han alterado, como un espantoso maquillaje, la *cara de las cosas*, hasta hacerla instantáneamente irreconocible. La idea de pagar 30.000 pesetas al mes por el alquiler de un piso parece hoy tan remota como la Edad Media; sin embargo, eso es lo que pagábamos en Gijón hace tres años y medio.

El mundo se me ha venido abajo. Es como cuando dejé de beber, sólo que peor. La literatura es mi vida desde hace más de dos décadas. ¿Cómo dejar a estas alturas de escribir? Pero ¿cómo seguir escribiendo? Más que nunca me siento como un extraterrestre. Sin posibilidad ya de volver al lugar al que pertenezco o pertenecía. Si es que alguna vez existió ese lugar.

[...]

**14-IV-2003**

[...] he dicho muchas veces, como bien sabes, que estaba «acabao». Pero uno a veces dice las cosas por pasar el rato, y por retórica, que es finalmente lo que nos pierde. Porque al fin y al cabo uno es escritor. Uno podría liberarse de todos sus problemas pero no quiere; porque tiene que escribir, y cuando uno es feliz no escribe. Uno es como Jesucristo; tiene que colgarse en la cruz por su propio bien y por el bien de los potenciales lectores. La clave es saber que uno está en la cruz, y poder subirse y bajarse cuando y como quiera. Todo esto no es en el fondo más que un GIGANTESCO JUEGO. Pero es divertido. Y la dicha de dar con una sublime epifanía cegadora, de ésas que te saltan encima desde página o pantalla en los mejores momentos, vale por todos los esfuerzos. Somos cazadores de epifanías. La delicia está en la práctica de las cosas. El antes y el después no importan un carajo. Importa este momento. Salvarse, como bien decía Buk, en cada línea. [...]

**25-IV-2003**

[...]

Hoy he comprado un librito cojonudo de Leopoldo María Panero, de fragmentos, titulado *Prueba de vida: autobiografía de la muerte*, y el primer texto dice lo siguiente: «Desde hace tiempo tengo una mujer, llamada orujo, llamada cazalla. Los alcohólicos necesitamos compañía, pero la bebida nos deja solos. Solos con el amanecer, y con lo que yo he llamado en mis poemas "la jauría atroz de los recuerdos": recuerdos de interminables torpezas, de desastres, de gestos que sólo el alcohol nos hace ejecutar». Cómo da en el clavo, el menda. Leopoldo Mª Panero es junto con Malcolm Lowry el escritor que para mi gusto más certeramente ha escrito sobre el alcohol. Da en el puto clavo del asunto, con esos delirantes fogonazos suyos de loco, como casi nadie que yo conozca o haya leído. El tipo te pone los pelos de punta; sobre todo si sabes *exactamente* de lo que está hablando. La apoteosis absoluta, total, es

su poema «La canción del croupier del Mississippi» [...] La verdad es que el mejor Panero es la puta hostia en verso, y nunca mejor dicho. Lo que yo hago es bien distinto de lo suyo, pero tiene poemas y fragmentos de una genialidad delirante y total. Se sale, el menda. La locura lo salva porque lo desinhibe por completo, y le confiere ese candor brutal que estalla en auténticas explosiones de epifanías como cegadores estallidos de pura dinamita emocional. Es una pena que lo hayan convertido en un monstruo de feria, y que por otra parte hayan construido alrededor de su figura y su obra toda una ceremonia intelectual de confusión de la velocidad con el tocino, y del culo con las témporas, con todos esos sesudos y farragosos estudios y ensayos que pretenden interpretar su metapoético «mensaje», pero que yerran tan lamentablemente el tiro. Porque con Leopoldo Mª Panero no se han enterado tampoco de la fiesta. Hay una determinada banda de gente en este país que lo ha tomado por representante y emblema, queriendo arrimar el ascua de la obra del tipo a su particular y putrefacta sardina hermenéutica, pero que no ha pillado el registro ni de coña. Otro malentendido, que diría Cioran.

[...]

La verdad es que casi prefiero no leer lo que escriban sobre mí. Por lo del «realismo sucio», entre otras cosas. Tengo la sensación de que aunque yo mañana publicara el puto *Ulises* revisitado, seguirían con la murga del «realismo sucio» y de mi «renovación de la poesía española de los 90 con la introducción de temas y registros avulgarados y etc. etc. y bla bla bla». Lo cual en cierto modo –a pesar del inevitable malentendido y de que en realidad no se acaban de enterar– está muy bien. Pero tienen que aprender que uno sigue escribiendo, y viviendo, y madurando y avanzando como escritor, y dejando cosas atrás, y entrando en áreas nuevas. En el *Nostradamus* y en *Motores* se advierte ya claramente mi proceso de migración. Y en *El Arte*. Pero no. Eso es demasiado complicado. Dale que te pego con la etiquetita de los huevos. Claro, es mucho más cómodo. Y se evitan tener que seguirle la pista a uno. Prefieren dejarlo visto para sentencia y enterrado. Aunque sea, en su caso, con elogios. Una forma como otra cualquiera de neutralizar a un autor, y sacarlo de la circulación, y disecarlo vivo para que ya no dé más la guerra, por mucho que pueda seguir escribiendo. Es desesperante, pero no se puede hacer nada, salvo seguir en la brecha. E intentar no leer nada que escriban sobre uno y simplemente no hacer caso.

[...]

**3-VII-2003**

[...]

Si desde hace algún tiempo escribo tan sólo fragmentos, y he llegado incluso a destruir –como de hecho hice hace poco– esbozos narrativos que gracias a un inmisericorde esfuerzo de la voluntad habían llegado a ocupar más de trescientas páginas, es porque en esta época, sabiendo lo que ya sabemos sobre el inminente destino de la humanidad, resulta prácticamente imposible mantener vivo el poder de la convicción por espacio de más de unos cuantos párrafos. Todo escritor que hoy en día insista todavía en las distancias largas solamente puede hacerlo por uno de dos motivos: por ganar dinero –empeño que por otra parte es enteramente legítimo– o porque su capacidad para el autoengaño raya en el delirio.

[...]

**16-VII-2003**

[...]

Proust está muy bien, pero no es exactamente mi hombre. Aunque todos, en mayor medida y nos guste menos o más, salimos de alguna manera de ahí. Proust convirtió más que ningún escritor anterior a él la vida en libro y el libro en vida. Y muchos que vinieron detrás hicieron exactamente lo mismo; ¿qué es Henry Miller, si no una especie de Proust degenerado, en versión heterosexual? El propio Bukowski (¡y si me oye le da un ataque!) sale también de Proust, lo hubiera leído o no. Porque somos esclavos de nuestro tiempo; y Proust encarna como nadie nuestro tiempo. Mañas me dijo una vez que si a Sartre le llegan a dar un ordenador hubiéramos tenido que salir todos cagando leches; es posible que Proust con un ordenador también hubiera perdido la cabeza (desde luego es muy posible que si hubiera escrito con un ordenador sería –entonces sí– completamente ilegible). Umberto Eco se refirió una vez a la naturaleza «proustiana y maturbatoria» del ordenador, y yo le di caña por ello en uno de los fragmentos iniciales de *Monos*; pero

Eco tenía razón, y yo tendría que haberme callado la boca (porque para colmo sabía lo que Eco quería decir; pero en ese momento preferí salirme por la tangente con un exabrupto descalificador de los que entonces lanzaba a diestro y siniestro sin pensármelo dos veces y sin mirar a quién. En el fondo lo que Fulano o Mengano dijeran o dejaran de decir era lo de menos; a mí lo que me importaba entonces era sobre todo mi odio; mi propio odio, separado ya casi de su supuesto objeto, que no hacía las veces más que de chispa).

En fin, a lo que iba: que Proust está muy bien, y que mis intentos de macronovela autobiográfica eran muy loables, pero cada vez lo tengo más claro: no creo que escriba esa novela. Sería violentar mi propia naturaleza de escritor, porque aunque yo le deba mucho a Proust por el sencillo motivo arriba mencionado de que Proust es la encarnación de todos nosotros y de nuestro tiempo, yo por suerte o por desgracia y a pesar de todo no soy Proust. Debo seguir mi camino. Ese camino que en estos años he estado a punto de perder y todavía no sé muy bien si he recuperado; soy, como sabes, un hombre dislocado, que ya nunca volverá a ser quizá el que era. Pero el fragmento es el único camino que ahora me queda abierto; junto con la poesía, quizá, si es que decide volver algún día en forma de flujo continuo.

[...]

**3-VIII-2003**

[...]

Sí, esto de los móviles es como todo lo demás: otro hilo de la gran telaraña virtual en la que nos estamos enredando en nombre del progreso tecnológico y de la supuesta comunicación. Internet; el correo electrónico; la informática en general. Estamos plenamente inmersos en la macdonalización. Creando nuestras propias jaulas. Nos están dando cuerda y al final nosotros mismos nos ahorcaremos. Es de una perversidad que si no fuera lamentable sería admirable. Por cierto que hablando de macdonalización, en «Escrito con la lengua» aparece tantas veces el término –acuñado por un sociólogo norteamericano llamado George Ritzer– que creo que en el mencionado cuaderno de bitácora en curso voy a introducir un fragmento que explique con un poco más de detalle mi particular

versión del fenómeno al que alude el feliz neologismo. Se me ha ocurrido recientemente que el ejemplo más perfecto de macdonalización es tan viejo como el hombre: la familia. La familia es la macdonalización avant la lettre; el enjaulamiento en estado puro. Y es el vehículo perfecto, por supuesto, para la canalización de la permanente necesidad creada en que se basa nuestra moderna Era del Consumo, que con tanta insidia nos esclaviza apelando a los viejos fantasmas psicológicos de la seguridad, la estabilidad y la supuesta necesidad de previsión. Todo ello combinado con una sabia manipulación de la culpa, el remordimiento y la noción de la responsabilidad moral. Es terrible pensarlo, pero ya es un hecho: vivimos en una gigantesca cárcel planetaria de nuestro propio diseño y construcción. ¿Es ésta la sociedad de los esclavos satisfechos de la que hablaba Nietzsche? Habría que decir que sí. Habría que decir que el futuro ya está aquí.

[...]

**24-VIII-2003**

[...] ayer me senté a escribir entre una cosa y otra [...] y acabé aquí enfrascado durante seis horas delante del cacharro, intentando cuadrar un fragmento que se me hipertrofió y acabó hinchándose como un grano purulento que finalmente derramó más de 1.700 palabras, casi todas ellas enteramente inútiles, por la pantalla. Estas cosas pasan de vez en cuando, sobre todo cuando entro a pelo vía ordenador, sin que medie rumia previa y posible borrador manuscrito en cuaderno *ad hoc*. Un texto de diez cigarrillos –yo mido el trabajo escrito de cada día en términos de cigarrillos, o lo que es lo mismo, de *capital de salud*, que podría decir un Sartre–, no veía ni la puta puerta cuando lo acabé –o lo casi dejé por imposible–, y luego hoy me he vuelto a poner con él y creía que iba a tener que desecharlo, pero al final he podido aprovechar unos párrafos, y la cosa se ha quedado en dos fragmentos diferentes, medianamente potables, que totalizan unas mil palabras. De modo que al final no todo se ha perdido. Y hoy he leído un pasaje de Maugham, perteneciente a un libro de textos misceláneos que por fin me llegó el otro día tras seis semanas de espera, y me ha parecido que tenía bastante que ver con la lucha a brazo partido de ayer. Dice así:

Long experience has taught me that, when you set out to write a piece and can't think what to say, the best plan is to leave it to your fountain pen. [...] it will generally settle down and write something that at least looks like sense. [...] it knows that the typewriter can't do this, and it knows that the typewriter, once it starts, goes on and on intoxicated by its own facility.

Habría que aclarar que yo no uso la pluma, o el lápiz (cuando escribo a mano lo hago a lápiz; como se supone que hacían los antiguos periodistas) tanto como quizá debería; y decir que si lo que afirma Maugham se cumplía ya para la máquina de escribir, se cumple elevado a la enésima potencia para el ordenador. Y no sé si el género en que más peligrosa puede llegar a resultar su intoxicación de fácil verborrea no será precisamente el ensayo, donde hay que hilar finísimo y decir exactamente lo que uno quiere decir, y no otra cosa, y donde se están barajando nociones más abstractas que en narrativa, y mucho menos susceptibles de licencia que en poesía. Cuando escribes ensayo tienes que atinar justamente en la cabeza del clavo; una décima de milímetro de error y la has cagado. Por eso resulta necesario un dominio del lenguaje, en ese género, mucho más perfecto y mejor que en ningún otro; y los filósofos, y muchos ensayistas, han cojeado precisamente ahí. Sobre todo los filósofos, que normalmente arman un desaguisado que no lo entienden, como ya sabemos, ni ellos. La banda francesa de los años 60 es el paradigma de lo nefasto en ese sentido.

Y ahora ya no sé por dónde iba. Via una leche que el ventilador del trasto este no ha parado de funcionar desde que empecé. Y dando tumbos digitales con las teclas, porque estoy usando el teclado incorporado del propio portátil, y no uno expandido externo. Lleva un tiempo acostumbrarse a este minúsculo teclado. Y luego tiene uno miedo de zurrarle demasiado fuerte porque parece de juguete. Yo a los teclados les suelo dar unas hostias que paqué (cuando escribía a máquina, sacabas el folio del rodillo y los puntos de las íes y las jotas, y las comas y los puntos del texto, habían atravesado el papel).

[...]

**28-VIII-2003**

[...] Por cierto: hablando de Roma se me ha venido a la cabeza el latín, y la expresión que también se utiliza en inglés para describir la peculiar manera en que algunas personas responden a una pregunta con una respuesta que no tiene nada que ver con lo que se les ha preguntado. Se suele decir que esas personas responden con un *non sequitur*. Es decir, con algo que *no se sigue*; o sea, que no encaja, que no tiene que ver. Eso es justamente lo que pretendía yo decirte el otro día hablando de Pla. Es un maestro involuntario del *non sequitur*. Puede que eso sea en parte problema mío –las limitaciones de comprensión del lector también cuentan en estos casos–, o que tenga que ver con las traducciones del catalán. Curiosamente me pasa también con gente como Maugham, y a veces hasta con Nietzsche. En ensayo o filosofía supongo que es frecuente que suceda, puesto que se están barajando conceptos muy particulares y el autor está tan metido en lo que quiere decir que a menudo da por hecho que los demás saben a dónde quiere ir a parar. Porque lo que ocurre es justamente eso: que no sabes a dónde demonios quiere ir a parar el autor. Si buscas *non sequitur* en un diccionario inglés, te viene, con la siguiente definición: "A statement in which the conclusion does not follow from the premises". Habría que españolizarlo cambiando la cu por una ce y añadiéndole una ese para formar el plural: nonsecuitur (¿nonsécuitur?)/nonsecuitures. Es un término muy útil, que me gustaría añadir a mi vocabulario ensayístico habitual. Hay otro muy corriente, y no menos útil, que ya tengo también patentado: el sinecuanon. Plural, sinecuanones... Al final voy a tener que ponerme en serio a estudiar latín. [...]

Los *Cuartetos* de Eliot son sublimes, o así al menos los recuerdo. Hace veinte años que los leí. A mí Eliot me chiflaba. Llegué a saberme trozos enteros de *La tierra baldía* de memoria. Tengo que regresar a él uno de estos días. *April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain.* A ese arranque de *La tierra baldía* hace referencia mi poema de *Hablando de pintura* «Seguro que a Eliot no le pasaban estas cosas». En el poema hablo de una situación tan insoportable «como tres gerundios al comienzo de un poema», que supuestamente es el de Eliot. Sin embargo, nunca

me resultó insoportable *The Waste Land*. Muy al contrario. Es uno de los grandes poemas en inglés del siglo veinte. Sabrás que Pound le metió mano de arriba abajo, por cierto. De ahí la dedicatoria de Eliot: "For Ezra Pound, *il miglior fabbro*". Es decir, «el mejor artesano», si no me equivoco... Culturilla, que decía un cura que nos daba clase de inglés hace años, cada vez que terminaba una de las largas digresiones en las que se solía embarcar en clase, y que podían tratar de cosas que iban desde el sistema electoral norteamericano al origen de la palabra *biscuit*.

[...]

**27-X-2003**

[...]

*Lo confesional*. Todo en esta vida es confesión u ocultación. La literatura es un juego en el que ambas cosas se mezclan, solapan y confunden. Escribir es hacer estriptis anímicos y emocionales. La buena literatura es la de los que gritan cuando se queman. (Modificaré esa oración: hay cierta buena literatura que surge del grito desnudo y descarnado de quien se quema.) Gritar no es quejarse, y eso conviene recordarlo. A mí me gusta pensar que buena parte de mis textos y de mis manifestaciones vitales y artísticas –y en cierto modo todas mis manifestaciones vitales son también manifestaciones artísticas– pueden describirse como gritos, o más bien aullidos, de un hombre que se quema. [...] Yo también confieso y me confieso. Y así seguiré, *so help me God*, hasta el día en que me arranquen las falanges del teclado para arrastrarme, en palabras de Sábato, con la ayuda de la fuerza pública al otro barrio.

Sobre la *obsesión*, véase el párrafo anterior. Sí, efectivamente: *sólo la obsesión nos puede hacer libres*. Un hombre que no esté de alguna manera *poseído* es un hombre que no puede estar vivo; un hombre que en el mejor de los casos no será más que un cadáver deambulante. Véanse también en este sentido mis párrafos sobre la *pasión* en OGMM. Pasión, obsesión, compulsión, sed, hambre, búsqueda, registro, indagación, persecución, lidia, lucha, combate, pugilato, página, gloriosa PALABRA, líneas que se suceden quemando pantalla y papel, sístole y diástole, inhalación, exhalación... pura vida sin cese y sin cuartel, hasta el día de nuestra

muerte y más allá, en las abisales esferas intergalácticas en que girarán por los siglos de los siglos nuestras motas de polvo cósmico reduciéndose a la nada, hasta que la galaxia entera y el universo mismo estallen hundiéndose sobre sí mismos para renacer de nuevo, y poner en marcha una vez más la gloriosa pesadilla. Porque no hay principio ni fin, y como dijo Eliot en mi principio está mi fin y todo fin es mi principio y cada día volvemos a nacer.

[...]

**7-XI-2003**

[...] lo que tengo es una sensación básica de final, de acabamiento; pero no ya míos, sino del mundo tal como lo concebimos. Esto se va intensificando con el paso del tiempo. Es una sensación, por momentos, de infinita tristeza, que curiosamente tiene mucho de poética y me sintoniza de manera particularmente lacerante y aguda con mi entorno físico. Me refiero al entorno de *las cosas*. Juan Ramón Jiménez tiene un poema que leí hace muchos años sobre el mudo patetismo de las cosas, de los objetos que nos rodean, que a veces parecen querer romper su silencio forzoso para transmitirnos su pena, su cansancio, su hastío, su final resignación, que son por supuesto los que nosotros mismos vamos dejando en ellos, porque es en esos objetos que nos rodean donde se va acumulando y desvaneciendo nuestra vida. Los objetos son testigos mudos de todo lo que hemos ido siendo. Yo cojo mi pluma, mi mechero, la funda de mis llaves, miro mi maletín de cuero, paseo los ojos por mis libros, me fijo en mis zapatos, la corbata o la camisa que llevaba puestas y que acabo de quitarme, este viejo jerséi de lana con un agujero en una de sus mangas... y una tromba de recuerdos varios se me viene a la cabeza. Me hablan, todas esas cosas, del hombre que ha ido pasando por ellas para convertirse en el hombre que ahora es; y cada una de ellas –sobria, tierna, entrañable, elemental, pegada al hilo verdadero de la única existencia que importa, pero en cuyo curso nunca nos fijamos mientras sucede– guarda imágenes de episodios, de personas, de encuentros y desencuentros y alegrías y sufrimientos que ya nunca volverán, pero que están ahí grabados como en un triste palimpsesto de mis años. Y mi pena es más grande que nunca. Bukowski dice que si coges el traje y los zapatos de un hombre

muerto y los extiendes sobre una cama tendrás que desviar la mirada y salir corriendo de la habitación, porque la angustia que te sobrecoge puede llegar a matarte. (Onetti, por su parte, dice en algún sitio, refiriéndose a un personaje, que «era un hombre hecho; es decir, deshecho».)

Miro cada vez más el sol en las ventanas, en las ramas cobrizas de los castaños de los parques, en los rincones de las piezas en las que me siento con una taza de té a fumar un cigarrillo y considerar el inmenso peso del tiempo detenido sobre mí. El peso del mundo. El peso de las cosas. Y su tristeza infinita. Y su infinita aunque tantas veces humillada dignidad.

Este estado contemplativo del que voy siendo presa cada vez más propicia y voluntaria trasciende cualquier afán creativo, y de hecho es la antítesis de todo movimiento, de todo desvelo, de toda labor. Es un pasmo y un éxtasis. Es la poesía no escrita, la poesía en estado puro, primigenio, germinal, la poesía que cualquier intento de registro léxico deshace como un manotazo disuelve y disipa una delgada voluta de humo atrapada momentáneamente en un haz de luz.

Sólo lo que no es *decible*, se me ocurre, es verdadero. Atrapar las cosas con palabras es abrazar espectros. *Decir la vida* es terminar abrazado al recuerdo vacío de uno mismo. Somos, todos nosotros, impenitentes masturbadores de nuestras propias emociones perdidas.

[...]

Veo la calavera de la muerte bajo el rostro inocente de todo aquello que me mira: Noelí, mi hija, la voz –que también, de alguna manera, me contempla– de un amigo que me habla por teléfono, la máscara impenetrable e *histriónica* en el más puro sentido de la palabra de una médica que me conmina a dejar de fumar, las caras de las personas que me rodean cuando trabajo, los bustos parlantes de los intérpretes que llenan de ruidos desprovistos de sentido las cabinas de traducción en las que día tras días pierdo absurdamente mi vida, los fantasmas que en sueños vienen a visitarme, el recuerdo de la mirada de mi madre, el gesto con que en mi memoria me entrega mi padre un tazón de café con leche a primera hora de la mañana, en nuestra casa de Alicante, y me dice que me levante, que ya es hora de marcharnos al colegio... Todo es igual. Todo es intercambiable. Todo es agua que se perdió en el mar. Todo se ha convertido en esa desvanecida *luz usada* de la que hablaba Biedma en un poema.

Todo es vanidad y anhelo de viento, como dice el Eclesiastés.
[...]

**4-XII-2003**

[...]

Llevo varios días en locus otra vez, recuperando poco a poco los saludables hábitos de lectura, reflexión y escritura. Estoy con el segundo tomo de *En busca del tiempo perdido*, y luego resulta que anteayer en una librería de Gijón me topé con el –o los– *Minima moralia*, de Adorno, y me acordé de tus citas en la edición crítica, y de lo mucho que me habían gustado, y lo pillé, y ya tengo bastante avanzada su lectura. Al principio me mosqueó un poco con el asunto de la palabra burgués cada dos líneas y el tufillo marxista y la terminología rojeril, y además la traducción da un poco por culo –o es que Adorno jugaba a la ambigüedad premeditada–, pero luego he ido entrando y el tipo es de ponérselo delante y escucharlo. Buen material, sí señor. Muy buen material. Tengo las 40 ó 50 páginas que llevo leídas bien subrayadas y anotadas al margen. Es curioso: me he vuelto a encontrar reflexión tras reflexión a las que yo ya había llegado por mi cuenta y otros derroteros, y de hecho algunas de mis notas me remiten a mis propios libros (HUG, OGMM). Ese Adorno le daba a la chola como está mandado, y no se hacía ilusiones ni se dejaba atrapar por sus propias trampas. Ha ido creciendo para mí a medida que lo iba leyendo. Ha sido un gran descubrimiento, ese volumen; un libro que intuyo que será *importante* en mi trayectoria de lector. Posiblemente un *hito*. [...] Yo a Adorno no lo tenía demasiado bien ubicado. Me sonaba a plasta consabido, pero no. Por cierto: leyéndolo, pienso muy a menudo en Sábato y sus ensayos.

He retomado mis fragmentos. El libro en curso («Escrito con la lengua») va creciendo. Estoy ahora numerando los aforismos e intentando ponerles título, cosa de la que en el pasado había desistido después de planteármelo alguna vez, y que me está dando bastantes quebraderos de cabeza, porque no es lo mismo *pensar* un fragmento sabiendo de antemano que lo vas a titular que volver luego a posteriori e intentar ponerle título. Yo a lo largo de todos mis ensayos ficción he titulado o no los fragmentos, según me diera, y el ejercicio de titulación más serio lo hice por supuesto en la tercera

parte de OGMM, pero había vuelto a dejar de hacerlo porque uno es perfeccionista y quiere que todos los títulos cuadren como un guante, y sean polisémicos e intertextuales e ingeniosos y den en todo momento juego, y claro, no siempre se acierta o puede acertar, y al final estaba pensando que puesto que no podía alcanzar la perfección en todo momento en el difícil arte de titular un aforismo –que es mucho más difícil si cabe que titular un poema o un cuento–, pues que lo iba a dejar estar. Pero Adorno titula y leyendo a Adorno me volvió a surgir la tentación de regresar a lo mío y ponerme a titularlo. Y en ello estoy. Añadiendo también nuevos fragmentos, y constatando la desigualdad del trabajo que tengo desarrollado hasta la fecha. Y lamentándome todavía por todos esos episodios de destrucción de los últimos tiempos. El material perdido era de la más alta calidad, y si lo tuviera ahora disponible el tocho iba a ser considerable. Pero qué le vamos a hacer. A ver si me sirve de lección.

He más o menos decidido que he entrado en una fase de lo que he dado en llamar «producción sin edición». Paul Valéry se pasó dos décadas sin publicar, y él lo llamó su etapa de «trabajo sin obras». Mi meta es tirarme un par de décadas acumulando fragmentos y luego descargarlos, si el mundo y la maquinaria editorial y las posibilidades de publicar y yo mismo seguimos más o menos sanos y salvos y estamos aquí para contarlo, en forma de monumental tochazo o tochazos monumentales varios. La idea me gusta mucho. Puedo ir sacando cosas sueltas por aquí y por allá, pero la idea de concentrarme en esta fase de producción silenciosa durante o quince o veinte años me fascina y entusiasma. Será como un acto de rebelión contra la producción vacía y hueca de estos tiempos; un gesto verdaderamente radical, que al mismo tiempo servirá para ir haciéndome cada vez más fuerte. Trabajaré en el fragmento y en la prosa poética, con la que contemplo u acaricio un proyecto similar, ya en marcha en un libro en curso, que salió del germen de lo que llamaba y aún llamo «Telegramas», varias de cuyas muestras te fui enviando desde Madrid hace meses. Luego está también el proyecto de largo novelón autobiográfico, pero eso es algo que se ha abortado tantas veces que no sé si será porque no está realmente previsto que lo saque adelante nunca. Volví a él por enésima vez en el mes de agosto en Madrid, y tengo algunas páginas escritas. Las releí el otro día y no estaban mal. La novedad es que me remontaba directamente

a la infancia y volvía a empezar por ahí, y que los episodios eran cortísimos, casi telegráficos. Pero cada vez que quiero sentarme a seguir con ello algo, una especie de mano negra, tira para atrás de mí y me hace pararme. No sé lo que es. Ya sabes que hasta tenía título para la saga, que comprendería varios tomos: «Las cosas que un hombre ha hecho». Vamos a ver, vamos a ver. Es fundamental seguir –entre salto y salto por la geografía– en locus. Es fundamental seguir como pueda en locus.

[...]

**23-XII-2003**

[...]

Madrid es uno de mis muchos focos de nostalgia. Es un problema que tengo: demasiados lugares que recordar. Demasiados lugares que añorar. Demasiados lugares en los que estar bien cuando no estoy. Alicante, Inglaterra, Asturias, Madrid... Demasiados cielos; demasiadas luces; demasiados jirones de piel. Soy un ser instalado en el desarraigo. Dámaso Alonso y yo nos hubiéramos llevado bien. ¿No fue él quien acuñó lo de la «poesía del desarraigo»? *Madrid es una ciudad de más de un millón de muertos...* Si vuelve a la vida, se caga en los gayumbos, el menda. Si aquello le parecía el horror, quiero decir. Laing, citando a Heidegger de memoria (cita jamás localizada, ni por Laing): *The awful has already happened.* Sí, lo atroz ya ha sucedido; y todos los poetas lo son del desarraigo. Te voy a adjuntar a continuación un fragmento recién salido del horno (y por lo tanto sujeto a nuevas y mejores cocciones):

La salud mata.– En El hombre para sí, Erich Fromm describe las características generales de lo que él llama la personalidad «improductiva» (y que en términos vulgares se suele conocer como «negativa»): inmadurez, agresividad, egoísmo mal entendido, afán de posesión, destructividad... La lista no acaba ni mucho menos aquí, y podría añadírsele un sinfín de atributos más. Lo curioso de todo esto es que si uno se para a examinar las biografías de buena parte de los más grandes creadores de la historia, constata que todos ellos exhiben en mayor o menor medida esas características, y muchas otras peores todavía. Y sin embargo es el artista el que por encima de todos y de todo lo da todo de sí. Los motivos que le impulsen a hacerlo carecen en último término de importancia; el producto

de sus esfuerzos arroja luz sobre las vidas de sus congéneres, y a menudo contribuye a justificarlas. He ahí la paradoja del artista: paradigma de carácter humanamente «improductivo», que se inmola a sí mismo en el infierno de mal karma de su propia condición, llevándose en no pocos casos por delante a muchos de sus más próximos seres queridos, para iluminar con su obra la memoria colectiva de una especie que raras veces le comprende y a la que en su conjunto odia o desprecia, y de la que de hecho se suele considerar que constituye una manifestación aberrante y esencialmente gratuita.

Pero la mencionada paradoja, como tantas veces ocurre cuando las cosas se someten a escrutinio, resulta no ser tal. En las últimas páginas de El hombre para sí, el propio Fromm vuelve sobre su definición central de la neurosis, para reiterarla en los términos siguientes: «Toda neurosis es el resultado de un conflicto entre las facultades intrínsecas del hombre y aquellas fuerzas que bloquean su desarrollo. Los síntomas neuróticos, como los síntomas de una enfermedad física, son la expresión de la lucha que la parte saludable de la personalidad opone a las invalidantes influencias dirigidas contra su despliegue». De lo cual cabe concluir que la neurosis es en realidad una señal de buena salud; un imbécil difícilmente podrá ser un neurótico. El artista es un individuo cuyo exceso de salud le lleva precisamente a querer manifestar sus pulsiones creativas; pero esa manifestación ha de tener lugar en el contexto de una sociedad básicamente enferma, que hará todo lo posible por obstaculizar como sea su labor. Si la vida de todo ser es de por sí una lucha por la supervivencia, la vida del artista lo es por partida doble. El arte verdadero es una guerra en la que por suerte o por desgracia el artista lleva siempre las de perder.

[...]

Blas de Otero es el mejor sonetista de la historia de la literatura en español, junto con Quevedo y Miguel Hernández. Quien quiera escribir un soneto debería leer a esos tres. Y luego tirar el lápiz a la papelera y agarrar la paleta de amasar cemento. Luego se politizó –hablo de Otero– y la cagó más o menos con todo el equipo. Pero ahí están *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. Y no sólo son los sonetos, sino esos cuartetos encadenados (si es que se llaman así), y las piezas más libres. Pero les pierde, a todos ellos, el afán de dedicarse justamente a lo que peor se les da. Eso lo sé porque me ha pasado a mí. Véase *Fuera del tiempo y de la vida*, con todos sus aciertos. Los escritores somos muy retorcidos. Basta que el numen nos lleve por un lado para que queramos ir por otro. Llevarle la contraria al numen es lo peor que puede hacer un escritor. Pero estoy hablando de memoria, respecto a Otero, y probablemente

hablando de más. Hizo luego otras cosas dignas del mayor interés, si no recuerdo mal. También yo tendría que volver un día de éstos a él.

[...]

Tuve que dejar a Adorno –*Minima moralia*– más o menos a la mitad. No descarto volver a él, y de hecho tengo pensado acabar el libro. Pero el tío es un tostón. Mis sospechas iniciales se fueron reconfirmando a medida que leía. Lo cierto es que lo olí desde el principio. Pero a veces [...] me empeño en demostrarme a mí mismo no sé qué absurdo sentido de la ecuanimidad; de la *esplendidez intelectual*. El perverso empeño lleva muchas veces consigo tragar mierda que sé que no puedo digerir. Es un poco como lo de llevarle la contraria al numen, que te comentaba más arriba. Ese Adorno es un plastazo terminal. Terminal. Tiene vislumbres, y fulgores (mi volumen está ampliamente subrayado), pero para encontrar uno tienes que bucear en varias páginas de paja. Y luego tiene un problema, y es que escribe con una especie de casi imperceptible *mala conciencia*; es como si quisiera decir continuamente cosas que no termina de atreverse a escupir, a *soltar* de una condenada vez. Tiene el clásico pánico de los intelectuales de izquierdas de parecer *burgués*. Habla del individuo constantemente, y se nota que lo que querría de verdad sería reivindicar sin tapujos su condición, pero el «horror corporativo» que le producen sus propios deseos reprimidos le hace echarse atrás una y otra vez, en un intento reiterado de apuntalar su progresismo con infumables descargos sobre lo «colectivo». Se queda siempre en el borde; jamás acaba de mojarse. Y a mí acaba poniéndome de los nervios. A todo esto hay que añadirle los berenjenales que se monta con el lenguaje; páginas enteras que probablemente no entendiera ni él (lo que tú bien dices hablando de otros escritos suyos ya es aplicable a este volumen: a veces parece que el texto esté escrito en catalán o en italiano). No sé en qué medida habrá influido en eso la traducción, pero desde luego me compadezco del pobre capullo que tuvo que verter el libro al cristiano. Y eso que hablamos de lo que parece ser el Adorno más *light*. No quiero ni pensar la que puede armar el tío en libros posteriores [...] Y luego muchos de esos aforismos más breves –¡que para colmo llama «Frutillas»!– dan más pena que otra cosa. A Adorno se le nota que de mayor quería ser Nietzsche. La sensación final que yo he tenido leyendo *Minima moralia* es de patetismo, en el peor de los posibles sentidos.

**24-XII-2003**

[...]

No creo que titular los aforismos sea limitador. Sería como decir que titular cualquier cosa es limitador. Quiero decir: puede serlo, por supuesto. Quiero decir: *cualquier cosa puede ser o dejar de ser*. Lo importante es lo que haga uno con el material que tenga entre las manos. Yo pienso antes de escribir y también mientras escribo. No creo en esas dicotomías absurdas del pensador que rumia *a priori* versus el que rumia mientras avanza. Recuerdo que una vez Mañas me comentaba en una carta algo parecido. Es una cuestión básicamente irrelevante. El título –sea de un aforismo o de cualquier otro texto escrito– nunca limita ni deja de limitar. Simplemente da en el clavo o no da. Si no da, hay que intentar que por lo menos se acerque un poco. Muchos títulos son fallidos; la perfección total, en todo momento, es imposible. Pero la importancia de los títulos es absolutamente crítica; toda insistencia en ello es poca. Yo creo que se han escrito manuales sobre casi todo, menos sobre el arte de titular. Alguien debería animarse, aunque en último término sería bastante inútil. La capacidad para titular te da en buena medida la talla de un artista. Pero no se puede aprender. Forma parte del genio individual. Dicen que una imagen vale por mil palabras. Se equivocan. Lo que quisieron decir es que *un buen título* vale por mil palabras. De hecho hay títulos tan buenos que es una pena que luego queden arruinados por el texto que les sigue. Sus autores tendrían que haberse quedado ahí; en el título. Y que el libro lo escribiera luego cada lector. Hay una genialidad de Borges que aunque no habla exactamente de esto mismo atina con una cuestión que se aproxima mucho a lo que –con dudoso éxito, lo reconozco– estoy intentando decir: aquello de que para qué iba uno a escribir novelas, si con plantear argumentos ya bastaba. Algo así. Podríamos ir un poco más lejos y decir que para qué plantear argumentos siquiera, si con un buen título queda todo dicho. Esto es aplicable en dos sentidos: en el bueno y en el malo. ¿Cuántas veces agarras un libro en una librería y con sólo echarle un vistazo al título –o al nombre del autor; «Hermenegildo Peribáñez», por ejemplo– lo dejas caer en el estante como quien recula tras pisar un cagallón? Meditemos.

[...]

**16-III-2004**

[...]

Estoy leyendo *Fortunata y Jacinta*, del bendito de Benito, y me está encantando. Me recuerda mucho ciertos aspectos de Maugham. Al margen de consideraciones literarias, el interés sociológico de Galdós es verdaderamente inmenso. Es además de una *humanidad* demoledora.

[...]

**19-IV-2004**

[...]

En cuanto a la escritura, no sé. Es como si se hubiera producido una reacción autoinmune en mi numen. No he perdido en absoluto la capacidad de escribir, pero cualquier intento de hacerlo es rechazada automáticamente por mi sistema. Es una especie de autoasco, cuyos componentes no son en realidad, en modo alguno –como podría sospecharse–, «ideológicos». Quiero decir que se trata de un fenómeno estrictamente formal. Creo, sencillamente, que he escrito demasiado, durante demasiado tiempo. A lo que habría que añadir, además, los cientos de miles de palabras que he traducido en los últimos 20 años. Llega un momento, supongo, en que cunde el hastío. Empiezo a escribir y es como alguien que ha comido demasiado chocolate, y se mete un trozo en la boca y lo vomita. No me entra la escritura. Y *por consiguiente* no me sale. Así que empiezo y paro, empiezo y paro, empiezo y paro; arranco y borro, arranco y borro, arranco y borro... Y vuelta a empezar. Esta carta misma me ha costado sabe Dios cuántos intentos.

[...] hablar de generación X, para mí, es todavía peor que la murga del realismo sucio. Por lo menos en el caso del realismo sucio se supone que estamos hablando de una escuela o tendencia de escritores hechos y derechos. De personas mayores, en definitiva. El sambenito de la hostia adolescente de los hijos de papá buscando su lugar en el mundo es más vomitivo todavía, y no sé qué tendrá que ver conmigo. Si hay algo que nadie me puede colgar a mí es el marrón del síndrome de Peter Pan. Que se vayan a joder la marrana a

otro lado. Si algo tienen que decir, que digan que soy un mal imitador de Bukowski. Cualquier cosa menos agruparme a mí con esa banda de niñatos. Bueno, en fin... que digan lo que les salga de la polla. Qué importa ya.

[...] Sigo con Galdós. Me está encantando. Me he bajado ya *Fortunata y Jacinta* y *Lo prohibido*. Es soberbio, el menda. Tiene el don de la legibilidad, de la total y absoluta amenidad, y un humor sin desperdicio. Me está pasando con él lo que en su día me ocurrió con Maugham. Y lo bueno es que tiene libros para rato...; o sea que tengo sabrosa y proteica lectura garantizada durante meses/años.

[...]

**22-V-2004**

[...]

Yo no es que tenga que sacrificarme o no por el arte (prefiero decir arte que literatura; que cualquier otra cosa. Yo soy, más que un escritor, un artista, en el viejo sentido de la palabra), sino que el arte es mi misión y mi destino, es lo que sé hacer y lo que tengo que hacer, es lo único que le da sentido a mis segundos. Yo soy arte en puro movimiento. Y lo seré hasta el fin de mis días.

[...]

**8-VI-2004**

[...] Son cosas de la puntuación, algo con respecto a lo cual jamás me he cansado ni me cansaré de repetir que es absolutamente clave en la escritura. La puntuación es como la vía férrea de un texto; si falla, el escrito entero se descarrila. Por eso siempre tengo pánico de las «correcciones de estilo» que se suelen hacer en las editoriales; al menos, en las grandes editoriales, donde perpetran auténticas escabechinas (que los críticos luego atribuyen al autor del libro, cuando muchas veces no tienen nada que ver con él, sino con el puñetero corrector metomentodo de turno). En las pequeñas no meten tanto la pezuña, y en ese sentido yo he tenido suerte con todas mis publicaciones, en las que literalmente no me han tocado nunca ni una coma [...] Bueno, ya sabes que para mí la puntuación es casi más

importante que el contenido mismo del texto. La puntuación es lo que hace que la música que suena suene a ti. Es... ¿te acuerdas de aquello del «estilo como fisonomía del alma» (creo que era así; ahora no me acuerdo)? Bueno, la puntuación representa un porcentaje mayúsculo de lo que conforma ese estilo, esa fisonomía del alma de un escritor.

[...] es la escritura lo que hace de nosotros quienes somos. Recuerdo que cuando fui a visitar y entrevistar a Hubert Selby el tipo me contaba que debido a su salud cuando se levantaba por las mañanas nunca sabía si iba a poder ponerse a escribir o no; o si se iba a poner a escribir y luego iba a tener que dejarlo a los 20 minutos, a causa de lo jodido que estaba. «Es desesperante –me decía–. Porque sólo me siento vivo cuando estoy escribiendo.» Esa frase lo resume todo. Buk dice también que la escritura es el mejor autopasatiempo jamás inventado. Tiene razón. Se acostumbra uno a pajearse cerebro y numen delante de un papel o una pantalla y la cosa al final –igual, curiosamente, que la masturbación en su sentido físico literal– se hace obsesiva, compulsiva. Se convierte en una maldita droga. Yo siempre he dicho que la literatura es una forma superior de entretenimiento. Eso es aplicable al lector, pero sobre todo –y con ello vuelvo a Buk– a quien la escribe.

[...]

**22-VI-2004**

[...]

Yo con Bernhard lo intenté hace años y no pude con él. Pero sí, lo tengo anotado desde hace décadas –o lustros, al menos– en la chola, y algún día volveré al asedio de sus tapas. Creo que el tipo es droga dura y densa de cojones, y un hueso duro de roer. Aunque también lo es sin ir más lejos mi segunda novela, y la escribía yo mismo, jua jua jua. Por ahora sigo batallando a trancas y barrancas con el segundo volumen de Proust. No es que no me guste; es que a Proust no se le puede leer así como así, en cualquier situación. Necesita tiempo, relajación, ausencia de estrés y de tensión, momentos propicios para el ensimismamiento, densidad mental en el esfuerzo de concentración. Nada de distracciones. Lo cierto es que cuando te pones a leer a Proust no puedes hacer otra cosa; Proust te

chupa entero, es imposible leerle y dedicarte al mismo tiempo a otras cosas. Cuando se lee a Proust se lee a Proust, y no se puede hacer nada más; y claro, encontrar seis meses o más seguidos de ocio y tranquilidad es cosa chunga, y no digamos en mi caso. Y leer a Proust como lo estoy leyendo yo, a mordiscos por aquí y por allá, es no sólo asesinarlo, sino no disfrutar de su lectura. Por otra parte, Proust te impone el ritmo que él quiere; no puedes leer, en un día o en una sentada, más páginas que las que él te deje leer. Es la polla. Es ciertamente muy extraño, lo que ocurre. Proust es un misterio, un fenómeno absolutamente único, sin igual.

[...]

Lo que me dices de la precariedad y el sufrimiento [...] posiblemente sea en parte verdad, pero no olvidemos que como mejor se escribe es bien follado, con la panza llena y con un buen puro en la boca. Diga lo que diga nadie. Aunque, claro, antes o después hay que sufrir. Hay que haber sufrido para poder poner algo digno en la página (aunque también depende del tipo de autor que seas; pero en general, la regla es aplicable). Pero hay que haber tenido también muchas otras experiencias, y es necesario recordar una regla que sí se cumple siempre: un exceso de sufrimiento conduce a la esterilidad y/o a la destrucción. Todo debe experimentarse en su justa medida. Con el sufrimiento llega un momento en que, si es continuo, se vuelve insoportable, y luego se vuelve contra ti y te devora, te reduce a puré, te anula por completo. Yo no creo que hubiera escrito mucho en un campo de concentración. Y la vida muchas veces es eso; puede llegar a ser eso. El sufrimiento se puede llegar a prolongar de tal modo que al final ya es demasiado, ya no se le puede ver la gracia por ningún lado, lo mires por donde lo mires y adoptes la actitud que adoptes. Y creo saber algo de todo esto. Es lo que decía el viejo Buk: «Ah, no. Yo ya me he bajado de la cruz. Si quieren ver crucificados, que busquen a otro gilipollas, porque yo ya me he cansado...».

[...]

**6-VII-2004**

[...]

Esta mañana he escrito lo siguiente en una cafetería. Va tal cual, sin cambiar ni una coma.

«Me abandonan las ganas de escribir textos extensos en el momento justo en el que quizá debería estar considerando el abordaje de toda una segunda fase de mi carrera literaria. En el momento justo en que me doy cuenta de que en las últimas dos décadas no he escrito realmente *nada*. Es cierto que el poema y el fragmento –y sobre todo el fragmento– me han viciado sin remedio; pero a ello habría que añadir el cansancio vital, que se siente como tal vez en ningún otro momento de la vida sobre los 40, y la pérdida definitiva e irrecuperable del *candor*, sin el cual es totalmente imposible realizar ciertos esfuerzos; esfuerzos que exigen la ingenuidad entusiasta de quien no sólo comete el error de pensar que existen cumbres, sino que además tiene la temeridad de considerarse capaz de alcanzarlas.»

[...]

**17-VIII-2004**

[...] hasta cierto punto escribí las dos novelas que he escrito para demostrarme a mí mismo que era capaz de escribir una novela. La ironía [...] es que esas dos novelas no son exactamente novelas, o por lo menos es discutible que lo sean. Más bien son ficciones. Sigo sin haber escrito una novela propiamente dicha; quiero decir lo que se entendía por novela en el siglo XIX, que es cuando más puro y verdadero llegó a ser realmente el género. Una novela como por ejemplo las de Balzac o Galdós.

[...]

**22-VIII-2004**

[...] ese libro [*Sexo y carácter*, de Otto Weininger) me llegó tan hondo que me hizo daño. Me quedé medio sonado después de terminarlo, cosa que suele ocurrir con los libros verdaderamente

grandes. Tengo pendiente su relectura, pero no sé cuándo me pondré con ella, porque ya sabes que la senda de las lecturas avanza vertiginosamente, desdoblándose *ad infinitum* en innumerables caminos nuevos, y que cuando uno quiere darse cuenta está en el otro lado del orbe de la letra impresa y ni siquiera es capaz de decir cómo llegó a su destino. Es decir, que a lo mejor releo a Weininger en breve, o dentro de unas semanas, o de unos meses, o de unos años, o nunca. Vete tú a saber.

[...] De todos modos tampoco son textos, los de ese libro de prosas en curso del que te envié la mencionada muestra, que vayan a sacudir el mundo. Ya sé que nada de lo que yo escribo es el tipo de cosa que sacude el mundo –o «la bomba», como quería **** cuando me instaba reiteradamente a escribir la «madre de todas las novelas»–, porque yo no soy ese tipo de escritor, sino que soy un escritor por acumulación, del que hay que ver todo en su conjunto para poder apreciar lo que hace como es debido; pero insisto en que esos textos que estoy escribiendo en los últimos tiempos se quedan yo creo que cortos para lo que suele ser –o puede llegar a ser– mi listón habitual. Casi parecen, en muchos casos, articulillos de prensa más o menos inocuos. Bueno. Estoy reagrupando y poniendo en orden mis fuerzas tras varios años de descalabro total; no es extraño que esta nueva puesta en marcha se vea marcada por cierto titubeo y cierta desigualdad. Son los primeros pasos de un hombre que ha estado seriamente enfermo y sale a la calle por primera vez después de una larga convalecencia. Lo único que espero es poder seguir caminando, con paso cada vez más seguro. Los poemas que estoy escribiendo en los últimos tiempos sí que me convencen mucho más que esas prosas; vienen –los poemas– con cuentagotas, pero vienen sólidos y bien trabados, y no tienen nada que envidiarle a mis esfuerzos del pasado. Veo que en ellos estoy recuperando mi tono ensimismado, y de algún modo volviendo a empezar.[...]

Al final me voy a tener que alegrar de no haber cursado estudios universitarios. Muchas veces me pregunto qué hubiera sido de mí de haberlo hecho, y de haber estudiado, como quería, filosofía pura, carrera que supongo que habría seguido en Alicante. O si hubiera cursado filología hispánica en Inglaterra, como de hecho estuve en un tris de hacer (no tenía los méritos académicos suficientes como para que me hubieran aceptado por la puerta normal, pero podría haber entrado por la de atrás, como "mature

student" –es decir, un alumno «tardío», de más edad que la de los que entran por el conducto normal– sobre la base de mis méritos literarios, que en aquella época consistían en mi primer libro, *Diecisiete Poemas*. Me llegué incluso a entrevistar con un tal profesor Penny, de la Universidad de Londres, que me dijo que si yo lo deseaba por él no había pegas, y que quedaba admitido. Luego, por asuntos de intendencia familiar, no seguí adelante con la idea). Es probable que si mis sueños académicos se hubieran hecho realidad ahora los estaría maldiciendo, o maldiciéndome a mí mismo, en algún oscuro puesto de profesor, y que por otra parte mi obra, tal como la he ido desarrollando, no hubiera existido [...]

ISPANICA ELVETICA

Números publicados

1. AA. VV.: *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte.* 273 p., 1991.
2. SUGRANYES DE FRANCH, R.: *De Raimundo Lulio al Vaticano Segundo.* 253 p., 1991.
3. SÁNCHEZ, Y.: *Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña.* 202 p., 1992.
4. AA. VV.: *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina.* 636 p., 1992.
5. MICHEL-NAGY, E.: *La búsqueda de la «palabra real» en la obra de A. Roa Bastos: El testimoniar de la ficción.* 317 p., 1994.
6. KUNZ, M.: *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig.* 215 p., 1994.
7. ANDRES-SUÁREZ, I.: *La novela y el cuento frente a frente.* 270 p., 1995.
8. BRANDENBERGER, T.: *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI).* 400 p., 1996.
9. CANONICA, E.: *Estudios de poesía translingüe (Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro).* 251 p., 1997.
10. AGOSTINHO-DE LA TORRE, M.: *Vocabulario histórico en relatos geográficos del siglo XVIII (Virreinato del Perú).* 768 p., 1999.
11. GÓNGORA, LUIS DE: *Epistolario completo.* Edición de Antonio Carreira. Concordancias de Antonio Lara. 807 p., 1999.
12. PEÑATE RIVERO, J.: *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema.* 728 p., 2001.
13. BACHMANN, S.: *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur.* 244 p., 2002.
14. EBERENZ, R. / DE LA TORRE, M.: *Conversaciones estrechamente vigiladas. Interacción coloquial y español oral en las actas inquisitoriales de los siglos XV a XVII.* 280 p., 2003.
15. BÜRKI, Y.: *La publicidad en escena. Análisis pragmático textual del discurso publicitario de revistas en español.* 410 p., 2005.
16. LÓPEZ MERINO, J. M.: *Roger Wolfe. Y el* neorrealismo *español de finales del siglo XX.* 460 p., 2006.

PÓRTICO LIBRERÍAS
Muñoz Seca, 6
50005 Zaragoza (España)
Tel. (+34) 976 357 007 • Fax 976 353 226
e-mail: portico@porticolibrerias.es

ISBN 84-7956-040-1