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
Kapitel: 3.4.: "Ensayo-ficción"
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: 04.07.2025

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

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),