

UN FUTURO CONJETURAL*

por Enrique Foffani

El título de este relato de Julio Ramos, es una frase coloquial con la que se suele apelar al tiempo futuro siempre conjetural, hipotético y contrario a veces a la naturaleza errátil del deseo. Más allá de la condicionalidad determinante del tiempo, el hablante que profiere la frase *por si nos da el tiempo* está esperando la posibilidad de encontrar, por debajo de toda amenaza, una temporalidad menos hostil, más propicia, más justa. Es lícito preguntarse qué es, entonces, *lo que el tiempo puede dar*. Precisamente eso: darle lugar a lo que deseamos para inscribirlo, a su vez, en el curso del tiempo. Dicho de otro modo: contar con el tiempo para disponerlo a favor, neutralizar toda posible contrariedad o decepción. Contar con el tiempo, por lo tanto, en su doble sentido: confiar en él y narrar con él. Si lo primero es una fe o un deseo, lo segundo es una fatalidad porque es imposible narrar sin someterse al tiempo, a su orden estrictamente sucesivo. Sin embargo -y aquí la frase coloquial apuesta a un tiempo propicio-, narrar o contar una historia puede cancelar la muerte en tanto cantidad del tiempo disponible, aunque sea de un modo transitorio. Pero no a la manera miliunanoschesca, sino de un modo que comprometa la realidad plural y dialógica del nosotros. Si es posible obtener algo del tiempo, será un triunfo del nosotros; en todo caso, ese don será sostenido por una relación entre dos, núcleo como sabemos de la pasión amorosa. La frase-título *por si nos da el tiempo* apela de un modo categórico a esa relación que es siempre una relación de amor; no el monólogo sino el diálogo; no el soliloquio sino el coloquio que halla en la *entrevista* la forma más real de concreción.

El crítico puertorriqueño escribe un relato cuya historia gira alrededor de la idea del encuentro. De allí que elija la entrevista como el género más fructífero a la hora de hablar *de* y escribir *sobre* la literatura. En un sentido, *Por si nos da el tiempo* se inscribe, dentro del contexto de la narrativa latinoamericana, en la lección de Onetti, en la medida en que su arte de narrar se asocia con la idea del relato que cuenta cómo se hace un relato, con la reflexión acerca de sus propios límites y, fundamentalmente, acerca de la manera en cómo se deja ver en sus huecos el procedimiento que lo sostiene. Pero en otro sentido, se trata del relato que escribe un crítico, del relato que termina “mostrando la hilacha” de quien lo narra. Se trata, sin embargo, de una figura de “crítico” que esta *nouvelle* intenta reconfigurar al establecer otros parámetros de evaluación distintos de los ya instalados en la tradición, a la hora de las definiciones con frecuencia esquemáticas y casi siempre obsoletas. Una de esas reformulaciones es la que relaciona al crítico con la dimensión de la ficción, no la que emerge de los textos que lee y analiza, sino la que forma parte de su propia escritura. Autor de innumerables ensayos críticos y de dos libros notables de la crítica latinoamericana (nos referimos a *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, de 1986 y *Paradojas de la letra*, de 1996) Julio Ramos escribe una *nouvelle* que, lejos de contradecir lo que ha propuesto desde el ámbito del discurso crítico, concita una serie de relaciones recíprocas, aunque no simbióticas ya que, por un lado, sería una obviedad admitir, a esta altura del partido, que la crítica y la ficción se socorren mutuamente pero, por otro, no lo sería en absoluto aclarar de antemano que su intercambio transitivo no llega nunca a la disolución.

Esta *nouvelle* menciona la idea de la crítica como una forma de la autobiografía, pero de ningún modo se conforma a ella ni con ella. Si bien la *nouvelle* trabaja en esta

* Julio Ramos, *Por si nos da el tiempo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

línea (la cual es tan citada que se vuelve recitada en la medida en que ya no es posible escuchar nada nuevo en la circulación remanida) es indudable que busca conferirle una nueva dirección. No en el sentido del modo como la función de la interpretación en tanto consumación de claves organiza otro sentido de la historia de la literatura, puesto que también Julio Ramos apela a este recurso; más bien difieren en el hecho de que la *nouvelle* del puertorriqueño incorpora la dimensión de la experiencia vivida como un relato inequívoco de la relación entre dos sujetos (escritores, intelectuales, poetas, artistas).

Esta *nouvelle* cuenta la historia que tiene la forma, ya no de una autobiografía (hay huellas de todos modos diseminadas: el mismo nombre propio del Autor aunque con el agregado de una inicial inquietante, esto es, Julio X. Ramos; como él el narrador es, también, profesor de la academia americana; etcétera), sino de una entrevista o, si se quiere, de un encuentro entre dos sujetos que conversan o dialogan y que pueden, en ese marco dialógico, consensuar o disentir, volverse ese intercambio consenso o disenso, pero siempre bajo el signo de la relación *entre* o *de a* dos. Por esta razón, así como el crítico trae al terreno de la ficción muchas de las cuestiones ya tratadas en sus libros de crítica, también es lícito señalar que este relato construye un imaginario diferente al de aquéllos. Un ejemplo notorio: si en su primer libro construía una imagen de modernidad como desencuentro en la medida en que ésta acusaba recibo de las tremendas desigualdades sociales que la constituían, ahora la elección de la *entrevista* aparece como el género más apto para volver a contar, esto es, una vuelta más sobre lo ya terminado de narrar, tanto para desmentir que se puede modificar lo ya narrado bajo la idea de que no está definitivamente cerrado. La entrevista como género, es evidente, surge de la idea de encuentro y no, como planteaba su famoso libro sobre la modernidad latinoamericana, de desencuentro. Entonces, si bien este relato vuelve a contar encuentros fallidos o frustrados, éstos no pueden, sin embargo, considerarse desencuentros, porque todo desencuentro es, en el fondo, un encuentro, es decir, deviene aunque sea de modo larval un intercambio, una experiencia recíproca.

La entrevista permite, entonces, que la relación autor-entrevistador pueda dar una vuelta de tuerca al relato ya terminado, ya publicado, puesto que, al referirse nuevamente a él, no sólo lo sustrae de la clausura, sino que de hecho se vuelve un relato *a posteriori* del relato, una segunda vuelta sobre el mismo texto, un abrir de nuevo el relato clausurado, un modo de desenjaular el relato mismo, otorgándole la posibilidad de descreer que los relatos publicados acceden a la fijeza definitiva. Por cierto, sabemos hasta qué punto para Borges la instancia de publicación no equivalía en absoluto a un cierre inmodificable, tal como las reiteradas ediciones de *Fervor de Buenos Aires* lo demuestran con creces. La *nouvelle* de Julio Ramos no remite tanto a estas posibles --por reales- desmentidas, más próximas a los juegos barrocos de variantes desplegadas al infinito. Se trata más bien de mentar el relato en su posteridad, en ese tiempo de la post-publicación donde su materialidad devino libro, volumen, bloque casi inexpugnable. Aquí el *casi* es fundamental: la entrevista niega el carácter póstumo de la literatura, todo puede ser modificado desde el después, incluso es una teoría que postula la modificación en el futuro de lo ya concluido.

La entrevista invierte la lógica del *post-mortem*: tratándose, como se trata, de un relato sobre la temporalidad, este género del intercambio que remeda el acto amoroso (al menos como leemos en el relato, y aquí las definiciones acerca del amor puede diferir, lo innegable acerca de la analogía de la entrevista con el amor: *¿No será también la entrevista uno de esos géneros donde los players, tú y yo, debemos simular amor ?*) es la negación absoluta del tiempo muerto; más allá de las temporalidades postmodernas en su delirante yuxtaposición y simultaneidad, la entrevista es una apuesta al porvenir,

es “un relato futuroológico” como el narrador de esta *nouvelle* define los relatos de Sarmiento tal como pueden ser leídos en sus crónicas de viajes, las cuales construyen el marco dentro el cual el autor del *Facundo* narra los avatares de la modernidad, vale decir, el marco propicio que el escritor aprovecha para hacer de la modernidad un relato. Los viajes sarmientinos son ficciones futuroológicas -nos cuenta el narrador- “porque añoraba la modernidad lejana. Imaginaba la modernidad como algo del futuro. Por eso creo que sus viajes de 1848 son ficciones futuroológicas. Sarmiento pensaba que se desplazaba en el tiempo hacia el norte, el futuro ineluctable del sur”. Ironía de la frase aparte (o no tan aparte a decir verdad a juzgar por su indeclinable vocación como figura retórica por el *contrario sensu*, esto es, por un sentido que contraría), la temporalidad se mezcla con la espacialidad. Una suerte de *cronotopos* en cuyo cruce se juega la razón de la experiencia moderna. En consecuencia, la entrevista re-cuenta, en el sentido de contar lo ya contado, y en esta posibilidad narratológica la reapertura de lo relatado se basa, se asienta sobre los silencios del primer relato, esos blancos preñados de posibilidades que tanto la imaginación de lector como la distracción inconsciente o deliberada del narrador retoman como promesas, como invitaciones, como signos convocantes. La entrevista puede, de este modo, no solamente sorprender al futuro desde el pasado (al modificar “lo dicho”, volverlo “un decir”) sino también, como en el juego del intercambio amoroso, hacer que el entrevistador se transforme en el autor cuando toma como suyas las riendas del relato o cuando las asume con la intención del disenso.

De este modo la entrevista no disimula el campo de litigio entre dos hablantes ni tampoco deja de lado la oralidad plural que puede suscitar ese encuentro lingüístico en relación con el contexto situacional. El relato imagina el sonido de un avión o las voces de otras personas como elementos auditivos que quedan grabados en la entrevista y que el entrevistador puede anotar al margen de la transcripción, para incorporarlos después a un texto que transforma todo en un ámbito comunicativo -por más fallida que la teoría de la enunciación defina al acto comunicativo en sí. Un ámbito que la *nouvelle* denomina de manera deslumbrante “la comunidad de identidades contiguas”. Trascibimos el párrafo:

Primero grabo la entrevista y al transcribirla dejo en los márgenes un espacio para la acotación de los sonidos (situacionales los llamo) captados por una maquinilla digital de bolsillo. Por ejemplo, durante nuestra entrevista, profesor, ya he grabado el vuelo de ese jet que cruza el cielo simultáneamente a una previsible interjección de Jenine durante su acalorada discusión con el agente de seguridad quien ya la tiene, mire usted, agarrada del brazo para echarla fuera del hotel.

Un ámbito de contigüidades infinitas: allí, en ese conjunto donde el azar mancomuna y nunca disemina, donde se teje una trama expuesta al sentido plural, la hilación sintagmática logra la maravilla de la sorpresa que le depara el pasado al futuro desde su ahoridad.

Es indudable, por lo tanto, en el título de esta *nouvelle* de Julio Ramos, la huella referencial del libro de Jacques Derrida *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, libro en el cual el pensador francés analiza el tema del “don” a partir de un poema en prosa de Baudelaire. Sin embargo, no lo es menos el hecho de que Julio Ramos, el crítico puertorriqueño, está narrando una temporalidad cuyo decurso o transcurso responde a un ritmo peculiar, desde el momento en que es el *tiempo de los sujetos latinoamericanos*: un tiempo refractario desde siempre a la historia lineal y la concatenación de esencias, un tiempo que genera esta comunidad de identidades

contiguas, nunca continuas, es decir, un tiempo precioso en el futuro pendiendo (pendiente) de su posibilidad, de la potencia aun si condicionada a su propia realización.