



Eloy Tizón

# Herido leve

TREINTA AÑOS DE MEMORIA LECTORA

# **HERIDO LEVE**

**TREINTA AÑOS DE MEMORIA LECTORA**

**ELOY TIZÓN**



Eloy Tizón, *Herido leve*  
Primera edición: marzo de 2019

ISBN epub: 978-84-8393-641-2

© Eloy Tizón, 2019  
© De la ilustración de cubierta: Iker Ayestaran, 2019  
© De esta portada, maqueta y edición: Editorial Páginas de Espuma, S. L.,  
2019

Colección Voces / Ensayo 275

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Nuestro fondo editorial en [www.paginasdeespuma.com](http://www.paginasdeespuma.com)

Editorial Páginas de Espuma  
Madera 3, 1.º izquierda  
28004 Madrid

Teléfono: 91 522 72 51  
Correo electrónico: [info@paginasdeespuma.com](mailto:info@paginasdeespuma.com)

*A mis padres*

*Leer es entonces una decisión que pone en juego la relación que tenemos con nuestra propia lengua, es decir, nuestro propio ser en tanto que seres históricos. Si tomamos nuestra lengua como un mero instrumento de comunicación, si creemos que ya estamos en casa en nuestra propia lengua, si solo leemos aquello que sabemos leer y que se somete sin violencia a nuestros esquemas habituales de comprensión, entonces no leemos en absoluto porque no somos capaces de una confrontación crítica que nos ponga en juego a nosotros mismos, porque ya no somos un diálogo, porque en nosotros mismos ya se ha cerrado el cuestionamiento de lo que somos. La decisión de leer, por el contrario, es la decisión de dejar que el texto nos diga lo que no comprendemos, lo que no sabemos, lo que desafía nuestra relación con nuestra propia lengua, es decir, lo que pone en cuestión nuestra propia casa y nuestro propio ser.*

Jorge Larrosa, *La experiencia de la lectura*

*La verdadera cultura no tiene fronteras, tampoco prohibiciones, jerarquías ni solemnidades. La verdadera cultura es intuitiva, orgánica, emocionante y certificada precisamente por esta convivencia íntima, sanguínea, apasionada, con lo hecho por otros.*

[...]

*Así pues, vida y biblioteca son sinónimos.*

Esperanza López Parada, *Babelia-El País*, 8/10/2005

*There are satanic joys known to writers only.*

Anaïs Nin, *Henry and June*

# PREFACIO

Hay libros que persigues para escribirlos y libros que te persiguen a ti. Hay libros que esquivas y libros que te avasallan. Libros precoces y tardíos. En principio, no estaba en mi ánimo publicar en este momento un libro de ensayos literarios, que, sin embargo, a la larga ha resultado ser para mí uno de los más gratificantes. Su historia, creo, es peculiar. Todo se origina en cierto día de comienzos de 2018, cuando, a mi regreso de un viaje a Cartagena de Indias, en Colombia, me encontré atascado con el libro de ficción que tenía entre manos. ¿Qué hacer?

Como me resulta difícil permanecer ocioso, para llenar el vacío de esas mañanas no se me ocurrió nada mejor que canalizar mi energía en curiosear sin un propósito claro en un disco duro antiguo, que no revisaba desde hacía años, a ver qué me encontraba.

Abriéndome paso entre la clásica maraña de archivos más o menos arcaicos, fotos pixeladas de los fantasmas del pasado que fuimos y la consabida estratificación de fósiles y reliquias que todos acumulamos en nuestros ordenadores, tropecé con una carpeta que despertó mi interés: contenía una cantidad considerable de reseñas y artículos literarios realizados por mí tiempo atrás, entre otros medios, para *Revista de Libros*, en la que fui colaborador asiduo durante años.

Me intrigó. Apenas recordaba su contenido. Además, estaban escritos en un programa informático que usaba entonces y del que ya no dispongo, de modo que para poder simplemente acceder a ellos, lo primero que hice fue descodificar esos pictogramas sumerios a un idioma legible y limpiarlos de toda la hojarasca tipográfica con que suelen ensuciarse estos trasvases, con intención de volver a leerlos con calma, sin más pretensiones.

Solo quería leerlos.

A ello me dediqué a lo largo de un par de semanas. Mi interés fue en aumento. No me parecieron desdeñables. En el transcurso de la lectura, de hecho, me cruzó por la mente una pregunta: ¿Y si los publico?

Ahí pensé por vez primera que tal vez fuese posible reunirlos en un volumen, y comencé a soñar. Esto me llevó a tirar del hilo y remontarme a otras reseñas muy anteriores: mis primeros trabajos publicados -casi balbuceos- en los suplementos culturales del diario *El Mundo*, todavía en activo, junto al desaparecido periódico *El Sol* y la también extinta revista literaria *El Urogallo*, en esa época dirigida por Encarna Castejón, cuando yo tenía veinticinco años.

Casi todos teníamos veinticinco años. O menos. En aquel entonces, sin una formación académica específica y sin experiencia, recién licenciado del servicio militar y la universidad, no me pareció sorprendente que profesionales cualificados a quienes tuve el atrevimiento de dirigirme sin conocerlos de nada, aceptaran publicar en sus cabeceras de tirada nacional los artículos de un novato como yo, junto a nombres consagrados; nunca se lo agradeceré lo suficiente. Hoy día, viéndolo en retrospectiva, lo considero asombroso.

Tengo mucho que agradecer, y al final del libro lo haré con nombres y apellidos. De esas primeras colaboraciones no conservo copia digital, pues a finales de los años ochenta y principios de los noventa, cuando comencé mi andadura como colaborador en prensa (¡remunerado!), carecía aún de ordenador en casa, por lo que entregaba mis artículos en folios mecanografiados, que se quedaban en la redacción del periódico y no volvía a recuperar, conservando yo únicamente el recorte del artículo, en el momento en que aparecía impreso en el medio que correspondiese.

La verdad, me acordaba vagamente de haber guardado en su día todos esos recortes de prensa en una carpeta, pero ¿en cuál? No estaba seguro. Hacía demasiado tiempo de aquello. Varias mudanzas (unas seis o siete), con sus correspondientes zarandeos vitales y sentimentales, volvían enojosa la tarea de localizar esa carpeta o carpetas. No sería raro que se hubiese perdido en cualquier curva del camino, o hubiese sido pasto de la humedad, o las llamas, junto a tantas otras cosas.

No me resigné. Cuando me propongo algo, no me rindo con facilidad. Insistí. Rebusqué en las cajas de cartón apiladas en el trastero de mi piso

actual, y al final, no sin trabajo, obtuve mi recompensa.

Resultó que había sobrevivido.

La configuración de este libro ha tenido, también, cómo no, su hora detectivesca.

Llevé la carpeta a mi estudio, para examinarla mejor. La abrí: había muchos más artículos de los que yo recordaba. Los hojeé vagamente por encima, con aprensión y sentimientos encontrados, que oscilaban entre el pánico, la curiosidad y el rechazo. No me sentía capaz de leerlos tal cual estaban, en papel. Prefería hacerlo en pantalla. Para ello, me enfrentaba a la temible tarea de tener que escanear o teclear un centenar largo de páginas con opiniones sobre literatura que supuestamente yo había vertido desde hacía treinta años. ¿Cómo afrontar tal reto? No me veía con fuerzas. ¿Y si al final resultaba que no merecía la pena tanto esfuerzo para recuperarlas?

Ante la duda, recurrí al asesoramiento de mi editor y amigo Juan Casamayor, a quien le expuse mis inquietudes y que de inmediato se mostró interesado en el proyecto. Vio ahí un libro potencial. Me animó. Debatimos sus pros y sus contras. Con buen criterio, Juan me recomendó a una persona de entera confianza y con experiencia editorial, a quien yo ya conocía, Cris Montes Ortego, como posible responsable de digitalizar las páginas de papel de las distintas publicaciones.

Cris aceptó mi encargo con entusiasmo y no sé si un punto de inconsciencia. Le entregué la voluminosa carpeta, que ella se llevó a su casa. Cris ha sido la persona que ha trasladado minuciosamente cada palabra impresa al formato digital de manera impecable, escrupulosa, e incluso corrigiendo las erratas que detectaba. Cada cierto tiempo, yo recibía un e-mail suyo con una veintena o más de estas reseñas transcritas por ella. El siguiente paso era leerlas con atención, tras lo cual decidía si las incluía en el proyecto o si las descartaba y las apartaba fuera de él.

Para mí, era como leerlas por vez primera. Un descubrimiento. No recordaba haber dicho tales cosas de tales libros. En algunos párrafos me reconocía y en otros no. Algunas ocurrencias me hacían sonreír: ¿había escrito yo eso? Hacía afirmaciones que hoy día me costaría apuro mantener, sin al menos someterlas a una contundente reformulación teórica, con matizaciones que las dotasen de mayor precisión y nervio. A eso me he dedicado. En el caso

de los artículos que he dado por válidos (los que a mi parecer han superado la barrera del tiempo, una vez agotada la urgencia de su novedad), salvo unos pocos que he mantenido iguales, la mayor parte ha pasado por un profundo proceso de cirugía.

Cuando Cris dio por finalizado su trabajo y por fin reuní todas las piezas del puzzle, empezó la siguiente fase. Que consistió, más allá de revisarlas con lupa una por una, en acertar con una estructura orgánica para el conjunto, que evitase la simple aglomeración informe de encargos dispersos en diferentes épocas y medios; decidido a impedirlo, buscaba articularlas en un organismo coherente.

Esa labor fue espinosa, pues descubrir la planificación interna de mis libros es siempre para mí la parte más ardua. Barajé diversas modalidades: cronológica, geográfica, por proximidades estéticas... Ninguna me satisfizo del todo. Quedaban descompensadas. De algunos apartados reunía muchos artículos, mientras que de otros apenas ninguno. Le daba vueltas. No acertaba con la clave del acertijo.

En este punto resultó providencial un almuerzo con mi amigo Andrés Neuman, a quien mostré impreso el índice. Generoso y lúcido como siempre, Andrés detectó de inmediato los puntos débiles de mi esquema. Me sugirió vertebrar el libro siguiendo el argumento de un relato basado más en constelaciones temáticas o afinidades atmosféricas, evitando la férrea cuadrícula disciplinaria en la que yo, por algún motivo, me había obcecado hasta entonces. Por descontado, Andrés llevaba razón.

Los días y semanas siguientes reordené todos los materiales partiendo de cero, abandonando mi pretensión inicial, y adoptando la propuesta de Andrés de una nueva clasificación, más libre, para lo cual tuve que descoyuntar el libro primitivo, olvidarme de él y aprender a pensar de otra manera, desde otros parámetros mentales diferentes.

Junto a los artículos originales, he agregado escritos recientes (uno de hoy mismo), algunos prólogos e inéditos que considero dignos de ser rescatados.

El título se me impuso de manera natural, sin forzar nada: *Herido leve*.

A partir de ahí, el libro tomó forma y dirección. Lo vi crecer ante mis ojos. Se expandió. Me estimulaba la idea de dar visibilidad a unos textos míos olvidados que pocos leyeron en su día pero que forman parte de mi intimidad

como escritor y lector y de los cuales no reniego. Sin este trabajo concienzudo de cribado, actualización, montaje, poda, edición, reescritura y en definitiva mejora, no habrían salido de su caja de cartón. Seguirían allí por tiempo indefinido, calculo que hasta perderlos la pista y acabar borrándose en un limbo de plazas de garaje y trasteros cada vez más lejanos, lo cual me habría apenado.

Lo que empezó siendo un libro involuntario, inducido por una carambola de vicisitudes fortuitas, al final ha derivado en un empeño apasionante, que me ha tenido atrapado durante el último año. He invertido en este libro la misma fe ilimitada que pongo al escribir cualquiera de mis ficciones. He dado lo mejor de mí. He disfrutado mucho creándolo.

La mayoría de estos ensayos, me parece, sonarán nuevos a los oídos lectores. En su forma actual, pueden considerarse inéditos. Con el fin de favorecer la fluidez de su lectura, he agrupado toda la información relativa a datos históricos, tales como lugar y fecha de nacimiento y muerte de los autores, año de publicación de las obras, etcétera, al final del volumen, donde el lector podrá consultarla en los índices alfabéticos. Asimismo, por igual motivo, los libros comentados tienen su referencia bibliográfica en un apéndice final, junto a la fecha de origen de los textos.

Durante su composición me ha sucedido algo que juzgo representativo del modelo cultural en que vivimos, sometido al relativismo. Al revisarlos, me he topado con obras de autores publicados en las mejores editoriales, jaleados como imprescindibles por los suplementos culturales hace apenas tres décadas que hoy hemos olvidado y fulminado del canon por completo: no están. Esas ausencias son llamativas. Y también me ha ocurrido resucitar títulos descatalogados que son tesoros artísticos de belleza y dignidad que merecerían estar aún disponibles en las librerías.

Muchas cosas han cambiado. El concepto de justicia e injusticia, aplicado a la literatura y al arte, no deja de ser problemático. La idea de salvaguardar y reivindicar determinadas gemas desconocidas que anime a posibles lectores y editores a recuperarlas y a darles una segunda oportunidad, estimo que es justificación más que pertinente para este libro, si es que necesitase de alguna.

Siempre he amado la literatura. Dejar constancia de este amor me parece

un empeño hermoso y noble.

Por último, la confección de *Herido leve* también ha implicado, hasta cierto punto, al menos para mí, una meditación sobre el sentido del tiempo y la memoria lectora, tanto individual como colectiva, afectadas por todo tipo de vaivenes, tensiones y caprichos, con conclusiones a veces exaltantes y a veces melancólicas. De todo hay. No hay que perder de vista que estas páginas proceden de un arco cronológico concreto, moldeado por los parámetros ambientales predominantes en cada momento, en constante evolución, con sus limitaciones y también -ojalá- con algún que otro destello de grandeza. Algo, imagino, propio de un territorio tan escurridizo y raro como es la literatura.

No te puedes aislar ni un minuto. Del roce permanente con el mundo exterior surge todo: lo bueno y lo malo, la arena y la catástrofe, el jersey y la llama, la ternura y el precipicio.

Si cuento todo esto no es por ningún afán de puntillismo numismático, que no me incumbe, sino porque estoy convencido de que los entresijos de un libro también determinan su génesis, su coloración y su ADN, y por eso conviene explicarlos. Para el lector común -al que me dirijo en estas páginas- puede resultar instructivo vislumbrar cómo, desde la intuición inicial por lo general brumosa hasta su consumación, se extiende un largo pasadizo invisible -que a veces dura años o décadas-, lleno de puertas y sombras, en el que intervienen muchas manos, ojos e inteligencias, que es preciso apurar hasta el fondo para que el libro se acomode a su forma y encuentre la respiración que le es propia.

Ese pasadizo es el libro. Este libro. Todos los libros. Me atrevo a afirmar que en este mundo de incertezas y posverdades fluctuantes, una sola cosa es segura: el libro sabe esperar.

# **I**

## **INTUICIONES TEMPRANAS**

# CIEN AÑOS DE COMPAÑÍA

Al principio fue el asombro. Recuerdas el estupor y la sensación de maravilla que te embargaron con aquel libro único que casi devoraste un verano, a los dieciséis años, en la casona que tus abuelos tenían en Robledo de Chavela, un pueblito de la sierra madrileña, aplaudiendo interiormente, dosificando los capítulos para que te durasen más, para prolongar el milagro, porque no querías que aquel carnaval de soledades centenarias y aquel vértigo de nombres repetidos acabasen nunca.

Era una casa de pueblo bastante austera, en forma de caja alargada, de una sola planta, con tejado a dos aguas, oscura y húmeda, cocina con fogón de hierro, que en tiempos lejanos había servido como oficina de contratación de una antigua mina de magnesio, ya inexistente, por lo que aún conservaba su nombre original entre los vecinos de Robledo, que seguían llamándola «la Magnesita».

Esa casa, pongamos, fue el lugar de la lectura.

Conocías esa casa desde niño. Cada rincón. Ya tu primer verano, al poco de nacer, lo pasaste allí. Tus padres, cansados de tu falta de apetito, por ver si te estimulaba el aire alto de la sierra, empujaban tu carrito para alimentarte todos los días en un claro del monte, un lugar despejado con un único árbol centenario, de retorcidos ramajes y corteza de paquidermo, a cuya sombra os instalabais, y que alguien había bautizado con el nombre de «pino solitario».

Con el tiempo se convirtió en una unidad de medida que servía, por ejemplo, para hacer carreras de bicis: hasta el pino solitario y volver.

Ahora, con dieciséis años, te estaba ocurriendo algo raro, definitivo, que luego durante años por pudor mantendrías en secreto, sin atreverte a confesarlo por temor a ser rechazado o a sentirte incomprendido: si eso era la literatura, tú amabas la literatura, sí, la idolatrabas con un amor desquiciado y

lento, querías instalarte a vivir definitivamente allí, en esas mismas páginas o parecidas, con los Buendía o los Moscote, ser tú mismo un Buendía o un Moscote a punto de ser fusilado para poder seguir leyendo entre temblores aquel manantial de prodigios, acostado en la tumbona del jardín, abstraído del alboroto de tus primas que correteaban a tu alrededor, mientras el cielo del verano adolescente desplazaba muy despacio los pinares e iba leyéndote a ti.

Dieciséis años. Mil novecientos ochenta. La Magnesita. El pino solitario. La manía de los números pareció dominarlo todo: «Llovió cuatro años, once meses y dos días». La exactitud de las cifras, por qué tanta. Ese año tú pegaste el estirón, te crecieron los huesos del cuerpo y de la mente, se expandió la arboladura de tu conciencia, y la ropa te quedó estrecha. Te diagnosticaron miopía y comenzaste a usar gafas. También te detectaron una conjuntivitis. Te recetaron gotas. El ritual diario de mirar desde abajo esa lágrima vacilante que no caía, que caía de repente en el centro del iris y estallaba en cristales y te cegaba con su sol negro. El escozor del sexo animal reclamó su lugar en forma de erecciones matinales incontroladas y poluciones nocturnas.

Te levantabas temprano. Nadabas en la piscina del vecino. Comías poca fruta.

Tu vida iba transcurriendo, en cierto modo, paralela a esa novela. Hasta entonces, ningún profesor del colegio en que cursabas el bachillerato te había explicado que escribir así fuese posible. Frase a frase, capa tras capa, con esa música, con esa mística, con esa libertad eléctrica, dando rienda suelta a los saltos en el tiempo, narrando hacia atrás y hacia delante. El único fusilado, al final, era el lector, tú mismo, quien recibía en el pecho la granizada de aquella bella descarga caribe.

Durante el tiempo que duraba la lectura, desaparecían tus inseguridades, temores, fantasmas, traumas y complejos. ¿Cómo decirlo? Leer te graduaba la vista mejor que las gafas. Mientras leías, dejabas de estar ciego. La vida relatada te parecía preferible a la vida sin relatar, como el reflejo de un castillo duplicado en el lago es a veces superior al castillo real. Descubriste que la literatura era un cataclismo llevadero. Y estaba siempre a mano. Gracias a ella pasaste de ser un herido grave a ser un herido leve.

Un mundo capaz de crear a Tintín y a Charlie Brown no podía ser del todo malo ni estar del todo equivocado.

Al mismo tiempo, en las emisoras de fm sonaba una avalancha de grupos

de música descarados y frescos, que invadieron con nuevos acordes el panteón funerario de los cantautores solemnes de pana y zurrón de la canción protesta del posfranquismo para aportar ironía acelerada, frivolidad pop y terror en el hipermercado, horror en el ultramarino.

*Todas las secuencias han llegado a su conclusión / el tiempo no puede esperar*, cantaba un grupo llamado Zombies.

El tiempo no podía esperar y nosotros éramos raros. Tristes. Alegres. Lectores. Un día nos fijábamos en la muchacha del chalet de enfrente, varios años mayor que tú, solo porque vivía en el chalet de enfrente y tocaba la batería (escuchábamos sus redobles procedentes del garaje donde ensayaba) o porque la veíamos caminar solitaria al atardecer en dirección al pueblo, de vez en cuando, con las muñecas vendadas, ataviada con un sombrero masculino.

De modo que saltaste sin paracaídas desde los libros juveniles de Jules Verne o Agatha Christie (con una escala gótica en Edgar A. Poe), con aquellas cubiertas abigarradas y un poco insensatas de la editorial Molino, hasta esta otra galería de enormidades. A continuación, sin pararte a tomar aire, te zambulliste en los cuentos completos de Cortázar, en la edición de bolsillo de Alianza. Y luego devoraste *Piedra de sol* de Octavio Paz. Y poco después *Trilce* y *Poemas humanos* de César Vallejo. Y Lezama Lima. Y Felisberto Hernández. Y Borges. Y Severo Sarduy. Y Juan Rulfo. Y Alejo Carpentier. Y Manuel Puig. Unos te llevaban a otros. No siempre los entendías. Las voces dialogaban o se oponían o luchaban entre sí. Nada parecía saciar tu bulimia lectora.

Libros, libros, más libros. Diamante corta diamante. Ahí empezó una nueva sacudida que lo trastocaría todo, que lo despeinaría todo, que pondría tu vida patas arriba, hasta hoy: la literatura en el centro y todo lo demás orbitando a su alrededor. Ni realismo ni mágico, qué etiqueta tan torpe; aquello era otra cosa bien distinta. El equivalente aproximado a una erección matinal que durase quinientas doce páginas seguidas.

Todo estaba interconectado. Había vasos comunicantes entre esto y aquello. Y en la página cuatrocientos dieciséis de tu libro leíste que un personaje en París vivía «en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidas donde había de morir Rocamadour», que era el bebé de la novela de otro autor que se titulaba *Rayuela*. De este modo ibas entendiendo que tener cultura no

consistía en acumular información enciclopédica, nada de eso, sino en afilar tu capacidad para establecer conexiones entre dos puntos distantes.

(Poco podía imaginar aquel lector flaco del jardín que algún día, en el futuro, la literatura y los libros te llevarían a cruzar el océano y viajar hasta Colombia, a visitar Cartagena de Indias, para allí tropezarte en el malecón frente al mar con la casa roja del autor de la novela, a quien sus amigos llamaban Gabo. Las verjas cedieron. Gabo te invitó a pasar. Te ofreció una taza de café. Solo, sin azúcar. Hablaste un rato con él. Le preguntaste por, te respondió que. Pero no, espera. Ese encuentro es pura fantasía y no llegó a suceder. Ocurre todo en tu mente, aunque el viaje sí fue real. La casa de Cartagena de Indias estaba cerrada. Los postigos, encajados. Los muros de color arcilloso, ofendidos, te miraron con indiferencia. Pero existía. Estaba allí delante, haciendo guiños, sacudida de palmeras, loca de ventanas. Bastaba con eso. Era la casa del escritor. De Gabo. Tantos años después. Y tú, en señal de respeto y gratitud, acariciaste la puerta antes de marcharte: adiós).

Porque Macondos había muchos, claro, Macondo era mucho más que un lugar geográfico específico o un solo libro: era un orgasmo de tinta, un estado de ánimo, un televisor desintonizado en una casa vacía, un santo y seña para iniciados, un tren lleno de cadáveres rumbo al océano, una maquinita de escupir poemas y zapatos, un zarpazo de hermosura trémula de mariposas azules, a la vez que un cursillo acelerado de arte: colocando las piezas en determinado orden, en el orden preciso -y solo en ese: ¡cuidado!- se alcanzaban cotas de emoción y éxtasis, la paradoja de que a base de ir hilvanando un embuste tras otro, como los pescaditos de oro que el coronel Buendía engarzaba en su vejez solitaria, cada uno mayor que el anterior, al término del viaje desemboquemos en una verdad posible o incluso en la verdad total.

En Macondo llovió cuatro años, once meses y dos días. No llovió cinco años ni siete y medio, sino esa cifra exacta, inapelable, y no otra. La matemática puesta al servicio de la poesía, para dar verosimilitud a la invención descabellada.

El caos requiere puntualidad.

Cambiar el orden de las palabras -como cuando cambiamos de letra o de domicilio o de dedo para el anillo-, comprendiste tú entonces en la tumbona del jardín de Robledo, significa cambiar el orden del mundo, subvertirlo.

Alterar un nombre es alterar la vida. Modificar el curso de un río, abrir una brecha, trastocar un destino, desunir un amor, interrumpir el vuelo de una mosca o de una estrella fugaz.

(Ella tocaba la batería. Llevaba sombreros de hombre. Yo me caí de la bici y me rompí la nariz. A mi vuelta de agosto y de los libros aquellos, a mi regreso del verano de los pinares, al comienzo del nuevo curso escolar, mis amigos de Madrid, en efecto, me notaron cambiado, «raro», otro, sin acertar a localizar en qué punto exacto de mi anatomía residía el agente transformador que me separaba de mi antiguo yo. Mis amigos entornaban los ojos para rastrear alguna modificación física, ¿era en el peinado?, ¿en los ojos?, ¿en la ropa?, sin adivinar que aquel seísmo espiritual había ocurrido en otra dimensión interna, más sutil, lejos del alcance de sus pesquisas y olfateos, una capa geológica o dos más adentro, como en esas radiaciones nucleares en que la piel del afectado queda intacta pero el fuego se aloja en los huesos, tanto más hondo y feroz cuanto más invisible).

La vida es un rato de luz y ya está.

La lectura fue tu verano. La lectura sería, a partir de entonces, todos tus veranos. No habría otros. Y también las demás estaciones del año, con sus correspondientes balnearios de sol y sus palmerales de letras. Tú mismo eras un pino solitario.

Escribe Jean-Paul Sartre que «la lectura es un pacto de generosidad entre el autor y el lector; cada uno confía en el otro, cuenta con él y le exige tanto como se exige a sí mismo»<sup>1</sup>.

Un pacto de generosidad a la vez que de (auto)exigencia. Eso es. Ahora creo que así es como hay que leer: en trance, drogado, secuestrado por la tinta, dejándose mecer sin cortapisas, sin oponer resistencia, igual que tú en la Magnesita, más allá del filtro de escepticismo que a veces segregan la cultura y la barrera frígida de los intermediarios intelectuales erigidos por siglos de erudición, academias del buen gusto, comedimiento y el meñique estirado de algunos reseñistas y bla bla bla.

Leer como un caníbal o un poseso, como un soldado la víspera de la batalla, atravesando el salvajismo de la prosa hasta llegar al cuerpo, a tu cuerpo, a mi cuerpo, a todos los cuerpos del mundo.

Hasta el agradecimiento infinito por aquellas horas de luz remota del verano en un jardín de la sierra madrileña con primas reidoras, en que el hijo

del telegrafista de Aracataca nos llevó a todos los niños de la mano en un secuestro consentido a reconocer el hielo, y el fuego, y el viento, y la zozobra de las estaciones, y el vuelo de los vencejos al caer la tarde, y el sabor a ceniza triste de la felicidad, y los prodigios de la carne desnuda rodeada del temblor arenoso de cientos de alas, y el susto del enamoramiento, y la fuga definitiva de la muerte, y la belleza de los muslos entreabiertos para la caricia y la lengua, y los laberintos de la sangre, y la rajadura de un título que, una vez abierto, ya jamás cicatrizará, porque el corazón nunca cierra.

# MAESTRO

A Juan Eduardo Zúñiga un día, siendo un adolescente, lo ha contado él mismo, se le apareció la literatura rusa igual que a otros se les aparece la cara de un ángel rubio en la cornisa y les susurra unas cuantas palabras al oído que cambiarán el curso de su destino. Ese encuentro decisivo entre un muchacho madrileño y el ángel ruso de la literatura le cautivó, le ha tenido enamorado y en vilo toda su vida con su mensaje secreto y ardiente, modificó su conciencia de adulto, le maniató a otras ciudades y al teclado de otros idiomas, le puso libros invisibles en las manos, bajo los párpados, todavía no escritos, solo para que él los deletrease.

Sostiene el teórico Jonathan Culler que «interpretar una obra es explicar la historia de una lectura»<sup>2</sup>.

Esta lectura en concreto arranca cuando Juan Eduardo Zúñiga tiene doce años y, según propia confesión, «vivía con mis padres en una casa alquilada de las afueras». Allí alguien, un día, arrojó un folleto de propaganda de libros populares en el que se incluía un pequeño fragmento de novela de un autor desconocido para él, un tal Iván Turguéniev, que comenzaba con las palabras: «Tenía yo entonces doce años y vivía con mis padres en una casa alquilada de las afueras»<sup>3</sup>.

Momento imperial.

Nacido en 1919, Juan Eduardo Zúñiga no alcanzó a vivir la época de los duelos de honor que narran casi todas las grandes epopeyas del xix, con sus testigos midiendo los pasos y sus chisteras en bosques de madrugada, perfumados de pólvora y sangre. Pero en su infancia sí oyó zumbir sobre su cabeza el avispero cainita de la guerra civil española, el desplome de los bombardeos aéreos, el ladrido histérico de las sirenas, vio pasar de cerca o de lejos toda la caballería roja y azul de los uniformes, escupiendo infierno, que

tal vez es la versión española y deficiente del duelo colectivo a la hora de resolver a tiros nuestras diferencias.

Este trauma histórico lo reflejó él más tarde, ya adulto, a través de un puñado de fábulas conmovedoras y exactas, fibrosas, que fue publicando aquí y allá a cuentagotas, sin apremios, de manera artesanal, lejos de todo escaparatismo, troqueladas con la magia sigilosa de su paciencia y su genio: *El coral y las aguas, Largo noviembre de Madrid, Misterios de las noches y los días*.

«-Pasarán unos años y olvidaremos todo; se borrarán los embudos de las explosiones, se pavimentarán las calles levantadas, se alzarán casas que fueron destruidas. Cuanto vivimos, parecerá un sueño y nos extrañará los pocos recuerdos que guardamos; acaso las fatigas del hambre, el sordo tambor de los bombardeos, los parapetos de adoquines cerrando las calles solitarias...»<sup>4</sup>.

Que yo sepa, Zúñiga fue el primero, seguramente el mejor, en adelantarse y contar la guerra civil española desde el territorio tembloroso de la literatura fantástica, al cual quizá pertenece. ¿Por qué no? Dado que ninguna guerra es lineal, ni realista, ni discursiva, sino alucinatoria y onírica, solo puede contarse a trallazos salteados, si es que se puede, desde la resaca lisérgica de un mal viaje como hicieron con las voces del Vietnam Michael Cimino en *El cazador* o Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now*.

Juan Benet, por su parte, hizo algo parecido en su ciclo de Región, al zurcir historia y mito. Leyendo lo que estos dos juanes tan distintos, pero tan complementarios, escribieron sobre la guerra civil, casi todas las demás ficciones sobre este conflicto, salvo contadas excepciones, resultan inofensivas y como de felpa.

Contar la guerra civil como un cuento de fantasmas. Los cuentos de fantasmas como guerras civiles.

Interpretar una obra es, según Jonathan Culler, explicar la historia de una lectura. Zúñiga ha dicho la guerra, el miedo, la intolerable opresión, el dolor de los vencidos, pero también ha dejado dichos la ternura y la piel, el deseo de los cuerpos, el olor de una calle, el precio de una lámpara, y lo ha hecho a

través de la exigencia ética y el dolor de una memoria que queda prendida como polvo de mariposa entre los dedos de un lector conmovido.

Su tono nada estridente, su sonido de cuerda, de instrumento de madera, de contrabajo, la bella musicalidad armónica desprendida de sus frases esponjosas que no limita el misterio, antes lo ensancha, otorgan a su escritura un envolvente halo de cotidianidad y sorpresa. Si en sus páginas sopla el viento, a veces, por descontado, no será nunca el huracán que devasta los cultivos, sino la brisa submarina que hace oscilar la posidonia.

Para el estudiante desnortado pero ávido de lecturas que en su adolescencia durante los años ochenta buscaba puntos de referencia y cartas de navegación con que orientarse, los cuentos de este escritor semioculto supusieron un hito y de los pocos que él consideró dignos de colocar en su estante de elegidos, al lado de los maestros latinoamericanos.

En ese tiempo uno ya sueña con escribir y busca sus libros futuros en los libros de los demás. Rastrea pistas. Copia e imita. Hurga, por así decir, en las papeleras ajenas. Detecta huellas de sus propios libros, los libros futuros que escribiremos más adelante, si hay suerte, en las páginas de los demás, para leernos anticipadamente a nosotros mismos.

La literatura es una cadena de entusiasmos. Se transmite por contagio de una generación a la siguiente. A veces se interrumpe durante algunos años, o décadas, y después, de manera misteriosa y guadianesca, reaparece. Es una cadena que no puede romperse. Zúñiga ha rememorado su propio deslumbramiento. Es un momento muy bello, fundacional y decisivo en la biografía de cualquier escritor, que todo lector, si lo es de verdad, conoce o reconoce. Señala un comienzo mítico: nuestro segundo nacimiento.

Zúñiga. Debajo de su chaleco de punto de hombre hogareño y barba republicana, discreto, sin duda cariñoso, que me abrió con toda generosidad las puertas de su domicilio de estancias alegres y luz centrifugada frente al parque del Retiro, cuando yo era joven e indocumentado (exactamente igual que lo hicieron Carmen Martín Gaité y Manuel Longares, otros maestros), ofreciéndome limonada y dedicatorias, sabios consejos y palmadas de aliento, debajo de ese chaleco latía en su pecho, obstinado, un corazón eslavo que marcaba las horas con su tictac cosaco, una melodía del tiempo acorde con la inmensidad sosa de las estepas, amores suicidas a bordo de trenes nevados o de trineos enfermos, orillas del Volga, el Don apacible, las almas muertas, la

dama del perrito y Lara Zhivago.

Sin saberlo, o quizá sí, Zúñiga ha reproducido en sí mismo y en su obra el vértice espiritual de esos autores románticos que le precedieron y a quienes él tanto adoraba. Ahora es uno con ellos. Merece, como pocos, el título de maestro. Maestro de la concisión, del ritmo y de la elipsis. En el jardín de los cerezos brilla el samovar y una figura de anís se aleja hacia la sombra blanca de los estanques.

## MAQUILLADA PARA ESCRIBIR

En su biografía sobre Djuna Barnes, *La formidable Djuna Barnes*, Andrew Field relata un episodio acaecido en 1937 en que la escritora estadounidense, residente en Londres, se esfumó durante una larga temporada sin dejar rastro ni responder a las llamadas. Preocupados por su ausencia y su salud, una noche dos amigos de la autora treparon a gatas con dificultad por los tejados del edificio del número sesenta de Old Church Street donde ella residía, con el fin de asomarse a la claraboya y asegurarse de que al menos seguía con vida. A través de los cristales, espionaron a Djuna Barnes en la intimidad de su apartamento, y comprobaron con alivio que ella se encontraba allí, sana y salva.

La vieron en su cuarto, maquilladísima, envuelta en un salto de cama, con una botella de ginebra en la mano, dirigiéndose al dormitorio. Los dos hombres procedieron a retirarse discretamente al suponer una cita amorosa, cuando se quedaron atónitos al ver que la escritora se metía sola en la cama rodeada de papeles manuscritos y se ponía a escribir. Dicho con otras palabras: sorprendieron a Djuna Barnes en el momento de acostarse con la Literatura.

Es una imagen poderosa, porque, ¿cabe imaginar mejor amante?

Podemos adelantar esta hipótesis: Djuna Barnes fue una mujer que se maquillaba antes de ponerse a escribir. Toda su prosa, en efecto, tiene algo de la cruel precisión cosmética de una línea azul sobre un párpado, tiene arrogancia de cutis y violencia de pintalabios, y posee, como ella misma escribió, «la reserva de una mujer amada por un perro y muchos hombres».

En un viaje a París adquirí hace años una fotografía de Djuna Barnes que la muestra según el célebre retrato de Berenice Abbott: la escritora va

ataviada con turbante y su ya mítica capa larga, y en la imagen aparece tal como debió de ser en la vida ordinaria aquella noche, vista desde el tejado: una belleza atigrada y una mujer áspera, vulnerada, difícil de querer.

Tiempo después, en una caseta de libros usados de Madrid encontré un ejemplar de segunda mano de *El bosque de la noche*, cuya dedicatoria manuscrita decía: «Espero que este regalo te servirá de entretenimiento en el asilo. Pasaré a verte, tal vez, dentro de unos meses. Te quiero mucho —J».

Con cierta aprensión, devolví el volumen a su sitio.

Djuna Barnes aprendió de James Joyce el fraseo torrencial, la sintaxis descoyuntada, y por una paradoja su valía se ha visto eclipsada durante años por la figura titánica del irlandés. Ahora que las cosas vuelven a su cauce, y parece que la exasperación formal llevada hasta el límite remite para dejar paso a estructuras narrativas más clásicas (pero mañana será distinto), otros escritores, Djuna Barnes entre ellos, regresan para ocupar el peldaño que de siempre les perteneció. Mientras Joseph Roth o la propia Barnes rejuvenecen de año en año, el camafeo de Anna Livia Plurabelle, mucho me temo, pierde brillo y envejece.

Compacta y dura, *El bosque de la noche* es la obra capital de Djuna Barnes y uno de los textos más intensos y sobrecogedores del siglo xx.

Fue escrita entre los veranos de 1932 y 1933 en el retiro campestre de Hayford Hall, en Inglaterra, invitada por su benefactora Peggy Guggenheim - gracias a cuya pequeña asignación mensual pudo sobrevivir toda su vida-, donde la autora se recuperaba de un aborto voluntario. A ello se sumaba la crisis por la ruptura sentimental con su pareja, la escultora Thelma Wood, que fue el gran amor de su vida. Ambas convivieron en París, en el bulevar Saint-Germain, y la escultora sirvió de modelo para el personaje desorientado de Robin Vote. Esta es la razón por la que su apellido forma parte del título original (*Nightwood*), incrustado a manera de homenaje en clave o marca de agua, para ser leído al trasluz.

*El bosque de la noche* es un fruto tardío de las vanguardias europeas de comienzos del siglo xx y, si hemos de creer a su biógrafo Andrew Field, uno de los textos que, una vez presentados, menos tardaban en volver a salir, rechazados, de los despachos editoriales. Al fin, la novela encontró acomodo

en la londinense Faber & Faber en 1936, precedido por un hasta cierto punto discutible prólogo de T. S. Eliot, que más contribuyó a emborronar las cosas que a arrojar alguna luz (si bien es cierto que su apoyo fue decisivo para la edición). Evidentemente, muchos no supieron qué hacer con tal novela -y siguen sin saberlo-. Hoy por hoy, no es probable que los raros cometas de Djuna Barnes amplíen mucho sus órbitas.

«Soy la escritora desconocida más famosa del mundo»: así gustaba de presentarse a sí misma. De vuelta a Estados Unidos, Djuna Barnes alquiló un minúsculo apartamento de dos piezas en Patchin Place, en el Village neoyorkino, en el que vivió sola y enclaustrada sus últimos cuarenta años, sin apenas pisar la calle ni atender las llamadas de sus admiradoras jóvenes, entre las que se encontraban Anaïs Nin o Carson McCullers, de quien se cuenta que una noche acampó frente a su puerta, sin obtener respuesta. Mientras ella permanecía sorda al mundo exterior, su mito artístico seguía creciendo, imparable.

En sus dibujos de juventud, Djuna Barnes muestra a las claras la influencia inicial que sobre ella ejerció el *Art Nouveau*, sobre todo de Aubrey Beardsley. Un poso de todo aquello parece haberse adherido a sus trabajos literarios maduros: el gusto modernista por la línea ondulante, las bruscas floraciones de esporas y palabras que estallan aquí o allá a lo largo de un discurso envolvente que crece como un tapiz, como una madre selva. El bosque es sinuoso como un bosque.

Frente a la sabia definición de la novela como un dibujo en una alfombra, Djuna Barnes ha creado hilo a hilo un tejido carnívoro, capaz de devorarse a sí mismo, en el que los personajes son empujados hasta el límite de lo soportable por una especie de furor verbal que al mismo tiempo los rebasa y los sostiene. Sin concesiones: «Los hombres tienen cuatro patas, pero han aprendido a llamar manos a dos de ellas».

Hay en todo esto mucho de Dostoievski. La misma atmósfera alucinada, como un telón violáceo, sirve de fondo -París, Berlín- a estas criaturas de ojos saltones que no son sino «piel tirante sobre un viento con los músculos crispados contra la mortalidad».

En Dostoievski, los actores, paralizados, van y vienen, se arrepienten de haber ido o haber vuelto, son capaces de recorrer estepas enteras sin

abandonar los tres metros cuadrados de su apartamento. Los personajes barnesianos aparecen animados por un parecido zarandeo interior que se resuelve al fin, como en la joven Robin Vote, en una huida constante, atravesando países y corazones, hasta conformar la imagen final de la novela: una mujer con un perro.

Pero sobre todo hablan.

Si la apoteosis de Joyce fue el virtuosismo en el manejo del monólogo interior o *stream of consciousness*, Djuna Barnes patentó otro recurso no menos inquietante: la utilización de una especie, valga el oxímoron, de *monólogo dialogado*.

Es evidente que sus personajes no «hablan» en el sentido tradicional del término. Uno de ellos (que puede ser Félix, que puede ser Nora) pregunta algo, hace alguna observación; otro (que con toda seguridad es el doctor Matthew-Poderoso-Grano de Sal-Dante-O'Connor) se lanza a una cascada de digresiones, chistes obscenos, historias, retruécanos en que imágenes y metáforas viajan a una velocidad tempestuosa. «Pronto supe que la tragedia de un animal puede ser dos patas peor que la de un hombre». O esta otra: «El tiempo es una gran conferencia que proyecta nuestro fin, y la juventud no es más que el pasado que adelanta la pierna».

En sentido estricto no hablan, no se comunican: en sus entrevistas se dedican a tensar una suerte de funda verbal con que los personajes se recubren unos a otros para protegerse de la intemperie y el frío de la muerte. Si dejan de hablar, estarán muertos. Dejar de hablar supone dejar de vivir, y los personajes se convierten así en hilos conductores de la electricidad verbal - pero hay cortocircuitos, chispazos-. De hecho, Djuna Barnes se sirvió de frases-impacto a modo de pequeños electrochoques o agujeros negros que absorben y repelen toda la luz del relato.

«Trituras el hígado de un pato y obtienes paté; golpeas el músculo cardíaco de un hombre y obtienes un filósofo».

¿Para quién hablan los personajes de Djuna Barnes? Desde luego, no para los demás personajes del libro. Toda esa durísima erupción de imprecaciones apunta sin duda a algo o a alguien que no vemos, que está, como dicen en el cine, «fuera de campo». Más allá de la novela e incluso de la literatura misma, en los márgenes.

Ese tercero en discordia -¿Dios? ¿el lector?- es sin embargo el que otorga

espesor a la prosa y lo único que a la postre queda en pie: el lenguaje que habla consigo mismo a través de nuestras palabras; el solo lenguaje estacionado en nosotros mientras dura el tiempo de una existencia, una novella.

# EXPLICACIÓN FALSA DE FELISBERTO

En el mapa de la literatura escrita en nuestro idioma, la figura del narrador uruguayo Felisberto Hernández ocupa un lugar ciertamente peculiar y único, pues es tan excéntrico (en su doble acepción: fuera del centro y extravagante) como esencial. Es uno de esos escritores subterráneos que se ganan a pulso la admiración y el cariño de sus lectores de manera discreta, sin aspavientos ni escándalos, al contrario, se presentan como narradores de apariencia afable y chaleco de punto bajo el cual bombea un corazón indómito empeñado en robar el daguerrotipo de Dios.

Felisberto estuvo allí y estuvo antes. Pertenece a ese club exclusivo de precursores inquietos, marginales, algo chiflados, que introdujeron aires de modernidad en un páramo cultural, el hispánico de la época, más bien acartonado y provinciano, justo antes del estallido del *boom*. Un minuto antes de que la tribu de Melquíades hiciese su estruendosa aparición, antes de las autopistas del sur y las regiones más transparentes, antes de los tres tristes tigres y el obscuro pájaro de la noche, antes de que los jardines se bifurcasen en múltiples senderos, antes de todo eso, allí estaba Felisberto Hernández con sus raras miniaturas. Justo antes, en definitiva, de que la literatura nos tomara de la mano, una tarde remota, para llevarnos a conocer el hielo.

Desde entonces no hemos vuelto. Muchos de esos hielos se han fundido y otros van camino de derretirse pronto, tragados por la voracidad del tiempo, mientras que la voz de Felisberto, en cambio, resiste bien la erosión, aún se mantiene fresca y sensual, y sus enigmas y paradojas todavía siguen interpelándonos.

Aislado en una sociedad cerrada, reacia a las novedades, Felisberto fue un adelantado de la modernidad que contribuyó a cambiar el paradigma del indigenismo por el irracionalismo urbano. Prefirió las formas breves, de

cintura ágil, a la pesadez mastodónica de la novela. En sus cuentos huye de la solemnidad épica y desacraliza sus historias a base de introducir en ellas toques de humor (nunca hiriente), coloquialismos locales y ráfagas oníricas de desconcierto y metáforas. Sus cuentos no tienen un centro claro, ni una progresión causal bien definida, ni finales sorprendentes, sino que avanzan un poco sonámbulos a golpe de asociaciones imprevistas, malabarismos mentales y choques de imágenes. Los argumentos cerrados de la narrativa clásica son sustituidos aquí por redes de estructuras divagatorias o por la caligrafía amotinada de los sueños.

Esto, que lo aproxima a la nerviosa sensibilidad contemporánea, lo distanció tal vez de su tiempo. Tampoco ha contribuido a su difusión, admitámoslo, el hecho de que sus libros sean difíciles de clasificar, multigenéricos, misteriosos. ¿Son cuadernos de memorias, revisitaciones fantasmáticas de la primera infancia, álbumes de sueños? Algo de todo ello hay, sin que quepa adscribirlos a un género concluyente. Él procura escribirlos, según confiesa en «Explicación falsa de mis cuentos», «con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado». Esas son claves que ayudan a entender su proyecto.

Demasiado audaz quizá para su época, algo desubicado también, su obra circuló a cuentagotas, pese al entusiasmo que generó, que no ha dejado de generar desde entonces, en otros escritores y en las nuevas generaciones. Su persistencia se debe sobre todo a la fidelidad de un puñado de lectores y editores, que han mantenido encendido su nombre como una contraseña a lo largo del tiempo y han impedido que caiga, igual que tantos otros, en el olvido. La felicidad que produce la lectura de sus páginas es de naturaleza muy particular y se parece poco o nada a la que provocan otros autores. La música de Felisberto es única, o casi única, como reconocerá cualquiera que haya frecuentado su obra.

Yo aún recuerdo la emoción con que el poeta colombiano Ramón Cote, de paso en el Madrid de los años ochenta, cuando ambos éramos veinteañeros, me habló por primera vez de Felisberto y me recomendó su cuento «La casa inundada», que leí con fascinación, y cómo a partir de entonces conseguí toda su obra (que abarca poco más de setecientas cincuenta páginas, en la edición mexicana, compuesta por tres delgados volúmenes) y me he convertido en asiduo relector de sus palabras.

Nunca se ha leído mucho a Felisberto, es cierto, pero nunca se ha dejado de leerlo, siempre ha contado con la complicidad de una tribu de lectores enamorados (¿cuántos pueden presumir de tanto?), por lo que el empeño de redescubrirlo, de seguir redescubriéndolo, una y otra vez, sigue siendo una tarea tan pendiente como gozosa.

## EL PIANO ERA UNA BUENA PERSONA

Felisberto Hernández nació en 1902 en las afueras de Montevideo y murió, víctima de una leucemia, en 1964. Su vida contiene varios de esos episodios que hacen las delicias de cualquier biógrafo. En primer lugar, Felisberto fue, antes que narrador, músico. Abandonó pronto las aulas y aprendió composición y a tocar el piano con los profesores Celina Moulié y Clemente Colling, que fue el organista ciego de la iglesia de los Vascos de Montevideo; a ambos los convirtió más tarde en protagonistas de dos de sus mejores libros: a la primera dedicó *El caballo perdido* y al segundo *Por los tiempos de Clemente Colling*.

Igual que tantos de sus antihéroes solitarios, más bien tímidos y huidizos - que se pasean por el mundo de puntillas, tan fuera de lugar como Peter Sellers por la mansión de *El guateque*-, Felisberto se ganó modestamente el sustento ofreciendo conciertos, de gira por pequeñas ciudades del interior de su país, cuyo repertorio incluía piezas de Prokofiev, Falla y Stravinsky. En buena medida el mito de Felisberto fructifica ahí, en esa imagen inolvidable de él tocando el piano en las salas de cine como acompañamiento musical a la proyección de películas mudas. ¿De Louise Brooks? ¿De Bela Lugosi?

Sus estrecheces crónicas le llevan a abrir en 1918 un conservatorio en el salón de su casa y unos años más tarde una librería (*El burrito blanco*), que tampoco prospera. Dedicó muchas tardes de sudores al vano intento de mejorar el sistema taquigráfico oficial, para tratar de adecuarlo a la velocidad de su pensamiento. Decide aprender inglés y lo hace por su cuenta, sin otra ayuda que un diccionario bilingüe y una novela policíaca en ese idioma. En una ocasión, atrapado en un pueblo por la falta de dinero y acuciado por las deudas, se ve obligado a vender su piano y quedarse sin nada. «El piano»,

escribirá luego sin nostalgia, «era una buena persona».

La historia de los libros es también la historia de los cuerpos que los escribieron. En el caso de Felisberto, resulta imposible sustraerse a su intrincada vida sentimental, que incluye cuatro bodas y otros tantos divorcios, además de varias relaciones esporádicas más, así como la existencia de dos hijas de diferentes esposas. Según la poeta montevideana Ida Vitale, que lo trató y ha dejado numerosos testimonios de su amistad, Felisberto sentía debilidad por las mujeres rollizas, rotundas, de gordura wagneriana<sup>5</sup>.

Su matrimonio más estrepitoso lo contrajo con la exiliada española África de las Heras, con la cual vivió durante un par de años sin sospechar -al parecer nunca llegó a enterarse- que ella era en realidad una espía al servicio del kgb soviético, cuyo único propósito al casarse con él era lograr un pasaporte sudamericano que le sirviera de pantalla para sus actividades delictivas, entre las cuales se incluyó su participación en el asesinato de León Trotsky en México (1940), aprovechando su papel de secretaria.

En los intervalos entre sus matrimonios, Felisberto se hospedaba junto a su madre en cuartos de pensiones restregadas y chillonas; siempre detestó los ruidos, siempre aspiró al silencio y nunca pudo obtenerlo. Su época más equilibrada y productiva la vivió al lado de la pintora Paulina Medeiros, a quien más tarde le dedicó un libro de recuerdos en el que transcribe las siguientes palabras del narrador, contenidas en una carta:

«Yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas aparecer juntas y sabiendo que se habían hecho amigas.

»Pero hay palabras que nunca podrán ser amigas mías: las que no me parecen naturales o las que no entran en el misterio de la simpatía. Tal vez tenga incapacidad para querer a muchas o quiera ser fiel a antiguas amigas o me cueste una nueva amistad o cualquier otra cosa que no sé. ¿A ti no te pasa lo mismo?»<sup>6</sup>.

## LIBROS SIN TAPAS

Aparte de todas estas veleidades sentimentales y de sus empleos alimenticios, lo verdaderamente importante para nosotros es que Felisberto cultivó desde joven una firme vocación literaria. Sus primeros títulos (*Fulano de Tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*) aparecen durante los años veinte en condiciones paupérrimas, empujados por la lealtad de unos pocos amigos: publicados de manera artesanal a la manera de fanzines, autoeditados en modestas imprentas de barrio, en tiradas diminutas que apenas se repartían. *El libro sin tapas* no es una exageración: se tituló así porque era, literalmente, un libro sin cubiertas. Obtuvo, en consonancia, un aplauso subrepticio, también artesanal.

Juan Carlos Onetti, otro *outsider* uruguayo, recuerda haber tenido en sus manos uno de esos opúsculos:

«Por amistad con alguno de sus parientes pude leer uno de sus primeros libros: *La envenenada*. Digo libro generosamente: había sido impreso en alguno de los agujeros donde Felisberto pulsaba pianos que ya venían desafinados desde su origen. El papel era el que se usa para la venta de fideos; la impresión, tipográfica, estaba lista para ganar cualquier concurso de fe de erratas; el cosido había sido hecho con recortes de alambrado. Pero el libro, apenas un cuento, me deslumbró»<sup>7</sup>.

Poco a poco, a base de años e insistencia, su obra empieza a ser valorada, ampliando su radio de resonancia y ganándose el fervor de Ramón Gómez de la Serna -cuyas obras guardan algunas similitudes-, que le denomina «gran sonatista de los recuerdos y las quintas», y de Julio Cortázar, quien a modo de prólogo le dedica una carta en la que fantasea con la idea de que ambos podían haber coincidido en algún antro argentino, lo que no llegó a suceder hasta que «leí tus libros y escribí páginas que tanto te buscaban en el terreno de la admiración y del afecto»<sup>8</sup>.

Victoria Ocampo publica dos cuentos suyos en la revista argentina *Sur* («Las dos historias» y «Menos Julia»), mientras que «El balcón» se edita en el diario *La Nación*. Como director de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, Borges en persona lee y bendice «El acomodador», que aparece allí en 1946.

Uno de sus principales mentores fue Jules Supervielle, gracias a cuya intercesión consigue en 1946 una beca del gobierno francés para vivir en París durante nueve meses. Allí es presentado en la Sorbona y en el Pen Club, conoce a Roger Caillois y ve traducido al francés su cuento «El balcón» en la revista *La Licorne*.

Años después, García Márquez y el grupo de Barranquilla se reúnen para leer y comentar sus textos en voz alta y aprender de ellos. Italo Calvino escribe un prólogo entusiasta para la traducción italiana de sus cuentos. Por último, en una controvertida entrevista al diario argentino *Clarín*, César Aira encumbra hasta los altares la obra de Felisberto, aunque a costa de vapulear a Cortázar («En verdad Felisberto es un escritor genial al que Cortázar no podría aspirar siquiera a lustrarle los zapatos»<sup>9</sup>), que poco podía hacer para defenderse.

## ENTRE EL INFINITO Y EL ESTORNUDO

Los estudiosos suelen dividir la obra de Felisberto Hernández en tres etapas bien definidas: la primera, de aprendizaje, compuesta por sus cuatro libros iniciales, editados, como ya he dicho, de manera *amateur*; la segunda, de signo autobiográfico, corresponde a la trilogía de introspección proustiana en sus memorias de infancia: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*. Y la tercera y última, aglutina los cuentos de sesgo fantástico publicados a partir de 1943, donde se incluyen las emocionantes piezas pertenecientes a *Nadie encendía las lámparas* y *La casa inundada*.

Así pues, en *La casa inundada* el lector tiene acceso a una amplia selección de textos, realizada por Jacobo Siruela con criterio riguroso e inteligente, que le servirá para alcanzar un retrato bastante preciso de las dimensiones, el espíritu y los logros de la evolución completa del autor.

De manera significativa, muchos de los relatos de Felisberto Hernández giran en torno a los mecanismos de aprendizaje (o desaprendizaje), a la adquisición o pérdida de determinadas habilidades, retratan a gente que da o recibe lecciones, se recitan poemas en público, tienen lugar los preparativos

para rituales nocturnos, vagamente ilegales, que implican alguna clase de profanación de la norma o actividades secretas (tales como adivinar objetos al tacto en la oscuridad de un túnel, tener luz de linterna en los ojos o pasear en barca por una casa inundada), celebrados en gabinetes de caserones antiguos, entre desconocidos y muchachas, a la luz de candelabros. En ocasiones sucede algo fantasmal en ellos, ligeramente gótico, los visillos se estremecen con un escalofrío nosferatu.

Muchos de estos cuentos tienen algo de *sesiones*: de magia, de espiritismo, de lo que sea. Algo, en ellos, ha de ser *invocado* para que *se manifieste*. Lo que se manifiesta y hace acto de presencia, claro está, es el propio cuento. La clandestinidad como de masonería que impera en estas piezas parece ser un requisito fundamental para su materialización. A lo largo de esas reuniones un cuerpo roza a otro cuerpo, y ese roce desencadena marejadas de recuerdos, asociaciones de ideas y complejas visiones que ocupan buena parte del relato.

En la obra de Felisberto los objetos, con frecuencia, cobran vida. Las casas se deprimen. Los balcones sienten celos y se suicidan. Las sombrillas, abiertas o cerradas, indican estados de ánimo. Los caballos rememoran. Triunfa en ellos la prosopopeya o personificación de elementos.

Felisberto no fue, en contra de la opinión de Onetti, un escritor naíf. Si bien alguien puede estar tentado de atribuirle un talento autodidacta surgido por generación más o menos espontánea en los arrabales de la civilización occidental, una especie de Aduanero Rousseau de la literatura, esa impresión superficial queda pronto desmentida por los hechos: sabemos que Felisberto fue un lector minucioso que se graduó la vista estudiando con asiduidad, entre otros, a Proust, Bergson y Kafka.

No son tres nombres casuales. La investigación sobre el tiempo y el extrañamiento de la mirada son claves en su trabajo. Y en efecto, salvando todas las distancias, sí puede haber algo del hilado proustiano en la frase lenta e irisada, muy matizada de luces, que avanza y retrocede a base de cláusulas subordinadas que descienden del techo escalonadamente en forma de tirabuzones de arañas o de jardines colgantes, para enfocarse con un golpe de *zoom* en una minucia en apariencia trivial, en un detalle irrelevante que aparece colocado allí con todo cuidado, con una minuciosidad tan obsesiva que se diría fruto de la neurosis o del enamoramiento.

En uno de los cuentos más bellos de Felisberto -que es tanto como decir de

nuestro idioma-, titulado «El acomodador», el narrador habla de «mi lujuria de ver». Ese puede ser un acercamiento válido a su prosa. Felisberto es un mirón lujurioso, un bulímico de los ojos (en sus *Notas sobre el cinematógrafo*, el cineasta Robert Bresson se refiere a «la fuerza eyaculatoria del ojo»<sup>10</sup>), alguien con pupilas dilatadas que se atraganta de tanto mirar, por lo que no hay cuento suyo que no incluya algún instante de plenitud visual y sea un festín para la mirada.

A Felisberto no le interesa tanto el recuerdo en sí mismo, como los mecanismos mentales que propician o entorpecen el recuerdo. Son cuentos trazados con el rigor del distraído. Tienen escasos diálogos y casi todos ellos están redactados «con el sordo y persistente pedal de la primera persona» (Cortázar). El suyo es un arte del desvío de la línea recta y de la felicidad de lo rizomático, del zigzagueo, del vagabundeo sin rumbo dictado por los caprichos peatonales de una imaginación transeúnte.

En una línea memorable de *Al faro*, la gran Virginia Woolf escribe:

«Y todo el tiempo, mientras ella explicaba que la mantequilla no estaba fresca, uno estaría pensando en los templos griegos, y en cómo la belleza les había visitado allí»<sup>11</sup>.

Pues bien, la literatura es ese fenómeno paranormal que a veces ocurre en el espacio que media entre la mantequilla caducada y los templos griegos. El cortocircuito que se produce entre la banalidad de la leche rancia y lo sublime del mármol. Algo que está a medio camino entre el frigorífico y el resplandor de los sueños. O, para decirlo con palabras equivalentes de Felisberto en *Tierras de la memoria*: «Entre el infinito y el estornudo».

Es difícil asignarle a la literatura una función práctica, dado que lo más probable es que la literatura no sirva para nada, ni mejore ni empeore a nadie, aparte de recordarnos (y no es poco) que la belleza, alguna vez, ha venido a visitarnos.

El acomodador del cuento de Felisberto oye, cada madrugada, subir desde el patio el sonido de huesos triturados por el hacha del carnicero. ¿Qué huesos, triturados al amanecer, son esos? ¿No serán los huesos de la tradición caduca, los despojos del naturalismo? Felisberto es vanguardia, pero vanguardia dulcificada, pletórica de encanto y propensión a la ensoñación y al

humor, corregido por una secreta angustia que nunca le abandona del todo. En sus cuentos hay un vapor lírico que cosquillea con delicadeza la mente. Podemos entender su obra como el eco de una onda expansiva que arrancó lejos, con el Simbolismo y el Modernismo europeos, pero filtrada, tamizada en su caso por la cultura rioplatense, el mate hervido en el patio, los charcos pisados en la infancia, el ajeteo matrimonial incesante y los muchos pianos que surcan su biografía como otros tantos ríos de agua oscura en que enjuagarse las manos.

Mientras todos los demás duermen, alguien, de madrugada, en pijama, escucha huesos crujendo en el patio. Eso es ser escritor. En medio de la nada, en medio del vacío, a pesar de la apatía general y el ambiente anestesiado, había un concertista insomne que velaba por nosotros. Ponía música al cine mudo de nuestras vidas. Podíamos, pues, estar tranquilos. El mundo quedaba dicho en poco más de setecientas cincuenta páginas. La poesía estaba salvada. Alguien, después de todo, sí estaba allí para encender las lámparas.

## FUROR Y DESEO

Para muchos lectores periféricos de John Cheever, entre los que me incluyo, este era la representación más depurada del escritor distinguido cuya intimidad queda en sombras, una especie de Envase Americano Herméticamente Cerrado. Los que leímos sus dos volúmenes de cuentos reunidos en *El nadador* y *La edad de oro*, tuvimos ocasión de admirar en ellos el retrato apenas caricaturizado de una clase social en ascenso o retroceso, el tono brillante, trivial o ingenioso, de un autor que parecía infiltrarse con facilidad en las filas del enemigo. Con todo, la crítica era suave y bajo el empolvado satírico latía un fondo de ternura y comprensión hacia las criaturas volubles y consumistas que Cheever nunca llegaba a condenar de forma rotunda.

Incluso los personajes de ficción poseen también sus derechos y prerrogativas. A propósito de una novela en la que un niño muere, Cheever comenta con desagrado:

«La muerte del niño me parece gratuita y repugnante, y creo que en la ficción, como en la vida, no podemos, sin buenos motivos, matar a los inocentes, perseguir a los indefensos y a los débiles, o hablar con malicia vana».

Ese tono ponderado, cauto, jamás estridente, cimentó su reputación de escritor sobrio y juicioso que la lectura de sus *Diarios* (definidos por su discípulo Allan Gurganus como «una nota de suicidio de diez mil páginas») pulveriza por completo. Durante toda su vida Cheever almacenó una ingente cantidad de residuos radiactivos en los cuales expuso sin tabúes sus aspectos sórdidos y deprimentes, el reverso de la fama, lo que él llama en cierto

momento de sus anotaciones «la basura del dolor».

De todo este desahogo, el compilador Robert Gottlieb, asistido por la familia del escritor De Quincy, ha seleccionado para sacar a la luz una cantidad estimable de anotaciones que abarcan desde finales de los años cuarenta hasta el momento de la muerte de Cheever, víctima de un cáncer, a los setenta años. Son treinta y cuatro años de escritura rigurosa en los cuales el autor abre paso a los fantasmas que eludió incluir en sus novelas maduras, quizá por tratarse de estigmas demasiado dolorosos.

El resultado es impresionante. Año tras año, el caballero John Cheever acumuló pruebas de la existencia del miserable John Cheever, para testificar en contra de él, y lo hizo guiado por una honradez absoluta y sin ánimo de lucro, hasta convertirse en una de las empresas de demolición más exhaustivas de toda la literatura estadounidense.

Si pensamos en los años negros de Scott Fitzgerald, no tienen nada en común, porque el entorno de Fitzgerald fue paranoico y hostil, mientras que el entorno de John Cheever siguió siendo hasta el final huevos de Pascua y aplausos. Sin olvidar su trasfondo religioso, que le hacía postrarse durante la liturgia católica dominical, con resaca o sin ella.

«No me parece demasiado complicado -declaró- ponerme de rodillas una vez por semana para agradecerle a Dios por la constante maravilla y la gloria de esta vida».

Pese a ello, lo que Cheever plantea es otra cosa, como si la raíz del mal estuviese hincada más honda, imposible de extirpar, y fuese consustancial a los sucesos elementales de nuestra existencia -la vida afectivosexual, el disfrute del dinero, la amistad, la familia, la propiedad privada, el trabajo o la comida- y todo estuviese corroído por el mismo tumor maligno. En uno de sus maravillosos cuentos, titulado «El tren de las cinco cuarenta y ocho», escribió:

«Se había peleado con su esposa, pero todo varón nacido de mujer hacía lo mismo. Era la naturaleza humana. En cualquier sitio donde se oigan voces de matrimonio -el patio de un hotel, los orificios de un sistema de ventilación, cualquier calle en una noche de verano-, serán palabras ásperas las que se oigan»<sup>12</sup>.

Leídos en profundidad, los *Diarios* de John Cheever producen asombro

por la agudeza de su diagnóstico y esta impresión se agrava por el hecho de ser Cheever un padre de familia «normal» que aspiraba al equilibrio, la fuerza de la razón, el orden -sus valores más anhelados-, pero que por una u otra causa se veía zarandeado por demonios autodestructivos que lo impelían al alcoholismo y la homosexualidad furtiva. Sobre todo la bisexualidad fue para el novelista de *Falconer* un conflicto mal resuelto, quizá el más acuciante, pues toda su vida se forzó en reprimir sus impulsos a costa de amputar de sí mismo gran parte de sus deseos.

Tal cóctel no sería extraño en otros, que asumieron ser torturados en su vida y en su obra -Tennessee Williams, Truman Capote, Dorothy Parker-, pero sí es sorprendente en el autor de pequeños orbes domésticos sonrientes y, hasta donde podemos aventurar, apolíneos. Y no deja de inquietar que el hombre que basó su fortaleza en la creación de un universo viril, y cuya próspera existencia material transcurrió en buena parte en campos de golf y barbacoas y piscinas con forma de riñón en Martha's Vineyard, fuese el mismo hombre que temblaba de furor y deseo ante el grafiti de unos genitales masculinos garabateados en la puerta de cualquier urinario público.

La intensidad de sus *Diarios* procede de este contraste, y solo gracias a su publicación parcial podemos entrever el alcance de su lucha, que Cheever expone con toda franqueza mediante una prosa magnífica y contundente. Por debajo del ciudadano humillado siempre sobrevivió el escritor militante con su arte, y si bien en la parte autorizada por su familia no abundan los comentarios acerca de su oficio -opiniones laudatorias hacia Hemingway, Bellow, Updike; autocrítica feroz-, las páginas rescatadas en ningún momento cesan de ser las páginas de un escritor a tiempo completo y el mundo que reproducen el mundo de un narrador omnívoro, saturado de literatura.

Se consideraba a sí mismo un espía, un traidor, un infiltrado en la clase media estadounidense, que en algún momento se olvidó de su misión y se tomó demasiado en serio sus propias estratagemas. Durante muchos años, todas las mañanas, Cheever se vistió temprano con su único traje y se mezcló en el ascensor con los hombres de negocios que madrugaban para dirigirse disciplinadamente a sus despachos de abogados y agencias de publicidad, mientras él se encerraba a solas en un pequeño y sudoroso cubil del sótano del mismo edificio, donde se despojaba de su traje y se sentaba a escribir en calzoncillos hasta la hora de comer. En ese momento volvía a embutirse en su

traje y tomaba el ascensor de subida impulsado en dirección al *dry martini* del mediodía.

Con su hermano mayor Fred mantuvo un pulso de camaradería y competitividad por ver quién despuntaba más que duró toda su vida. La relación con su madre siempre fue triste y distante. Cuando resultó galardonado en 1954 con el premio O. Henry al mejor relato del año por «El marido rural» (una obra maestra; quizá su mejor creación breve, y eso, tratándose de un aristócrata del cuento como John Cheever, es mucho decir), su madre le comentó de pasada: «He leído en el periódico que has ganado un premio». A lo que Cheever contestó: «Así es, madre. No te he dicho nada porque no me parecía especialmente importante». La réplica materna: «No, a mí tampoco».

Cheever contra Cheever. Podría haberse engañado con su triunfo y laureles, haber muerto incensado como el surtidor noble y olímpico que en vida fue para muchos, pero antepuso a la máscara el valor de la lucidez, como esos enfermos que rechazan la anestesia y observan sin quitar ojo del monitor su propia intervención quirúrgica. El escalpelo de Cheever atravesó muchas vidas, pero sobre todo se intervino a sí mismo, y jamás dejó de escrutar al microscopio el tejido muerto de su vida conyugal y sexual y la relación con sus tres hijos. Estuvo felizmente casado, pero en algún momento tuvo la fantasía de estrangular a su esposa Mary Winternitz. Amó con devoción a su camada pero odiaba que lo compadeciesen por verse viejo y borracho.

«Esa es la punzante emoción de nuestra mortalidad, el vínculo entre las piedras mojadas por la lluvia y el vello que crece en nuestros cuerpos. Pero mientras nos besamos y susurramos, el niño se sube a un taburete y engulle no sé qué arsénico sódico azucarado para matar hormigas. No hay una verdadera conexión entre el amor y el veneno, pero parecen puntos en el mismo mapa».

Palabra de John Cheever. Amén.

# SUEÑOS DIURNOS

Alguien, no sabemos quién fue el primero, cometió la inexactitud de comparar a Clarice Lispector con James Joyce. Como el atolondramiento es contagioso, ese lugar común de la crítica se ha venido repitiendo desde entonces con alevosa insistencia. Por el contrario, no considero que exista la menor influencia del escritor irlandés en Lispector. Puestos a comparar, su aguda sensibilidad nerviosa se acercaría más bien a Katherine Mansfield o incluso a Djuna Barnes, creadoras de laberintos emocionales y marcado carácter introspectivo.

Aunque tampoco. La voz propia de Lispector es demasiado potente e inusual como para deber nada a nadie. Ella sola encontró su propio sendero desde que en 1944, la publicación de su primera novela, *Cerca del corazón salvaje*, escrita a los diecisiete años, revolucionó el panorama cultural brasileño. Y así siguió hasta su muerte, ocurrida a los cincuenta y seis años.

Cuatro décadas de prosa. Clarice Lispector surgió madura, con todo su poderío metafórico íntegro, el cual no hizo sino ensanchar y profundizar sus posibilidades, sin que en esencia sufriese la menor evolución. Fue fiel a una sola idea, siempre la misma, cuya poética es fácil de rastrear en muchos de sus escritos, que abundan en reflexiones sobre la propia escritura. Valga como ejemplo este, extraído de la que considero su obra maestra, la genial novela corta *La hora de la estrella*: «No, no es fácil escribir. Es duro como partir rocas. Pero saltan chispas y astillas como aceros pulidos».

Prueba de esta fidelidad a su propio mito familiar, son sus *Cuentos reunidos*, que agrupa en un solo volumen -qué acierto editorial- cinco libros de narraciones cortas publicados por su autora y que hasta ahora solo podían encontrarse -si se encontraban- en ediciones exentas: *Lazos de familia*, *La*

*Legión Extranjera, Felicidad clandestina, El viacrucis del cuerpo, ¿Dónde estuviste de noche?*(publicado otras veces como *Silencio*), a los que se ha añadido el póstumo *La bella y la bestia*.

En todos ellos, Lispector somete su mirada a un proceso de extrañamiento tal sobre el mundo, que se acerca peligrosamente al borde del precipicio. Bajo su prosa, los objetos cotidianos se revisten de una luz desorbitada; casi tiritan. Los asuntos de que trata son banales, domésticos, y además no importan: el alboroto mental de una mujer con la bolsa de la compra, provocado por la visión de un ciego mascando chicle («Amor»); la epopeya ridícula y cacareante de una gallina escandalosa que se escapa de la cocina y huye por los tejados («Una gallina»); un profesor de matemáticas que entierra a su perro («El crimen del profesor de matemáticas»); una mujer que, en la cocina, contempla detenidamente un huevo y divaga («El huevo y la gallina»); el problema de qué hacer con una anciana que estorba en todas partes («Viaje a Petrópolis»).

Pero, traten de lo que traten, sus cuentos siempre aluden, siquiera de forma oblicua, a ese personaje lispectoriano único y volátil, a trozos, fuera de norma, hecho de conglomerados sintácticos y un íntimo desasosiego que no acaba de decir su nombre. Más allá de sus débiles trazos argumentales, sus cuentos pueden ser entendidos como registros sismográficos de complejas metamorfosis anímicas. Un suceso, nimio en apariencia (la nimiedad parece aquí una condición necesaria), desencadena como respuesta interior de sus personajes femeninos un torbellino de perplejidades, asociaciones de sensaciones e ideas, levanta un oleaje tornasolado de partículas de luz y memoria bajo los cuales se está perdido, se duda, se tiene miedo y se sufre.

El fraseo de la escritora es corto, rotundo, con tendencia al epigrama y a la plasticidad lírica, impulsado por un ritmo jadeante, obsesivo, casi de asmática:

«Tenía quince años y no era bonita. Pero por dentro de su delgadez existía la amplitud casi majestuosa en que se movía como dentro de una meditación. Y dentro de la nebulosidad, algo precioso. Que no se desperezaba, que no se comprometía, no se contaminaba. Que era inmenso como una joya. Ella». («Preciosidad»).

Los cuentos de Lispector describen un suave movimiento pendular entre la

realidad externa y la interna; entre lo objetivo y lo subjetivo; entre la materialidad del mundo físico y la noche biológica del cuerpo, condenado a metamorfosearse en la noche del alma. En ese minúsculo movimiento, apenas perceptible, está el cuento.

Son relatos muy carnales, fuertemente sexuados. Más que erotismo, están impregnados de pasión sensual y una crudeza violenta. Hay, en la mayoría de ellos, como una lucha, como un forcejeo entre una realidad resistente y un yo caótico, al que la autora consigue apresar y dar voz por medio de chispeantes monólogos, no exentos de ironía, que describen ese espacio intermedio en que se produce el vaivén, la indecisión, el balanceo y la continuidad fluida entre lo que hay dentro de la piel y fuera.

Hay que advertir de una cosa: Lispector no es para todo el mundo. Para los que consideran que la literatura debe ser un espejo naturalista puesto al borde del camino, con su acarreo testimonial de datos periodísticos, estas páginas les resultarán extrañas, sospechosas de ser demasiado oníricas. A aquellos que piensan que el deber de la ficción se limita a «contar una historia», a ser posible con gran despliegue de minucias catastrales, diálogos abundantes y lenguaje invisible, la música verbal aquí desplegada puede producirles una cierta irritación. Pero así es. Lispector reclama lectores cómplices y exigentes, anticonvencionales y devotos, dispuestos a entrar en el juego que ella propone y dejarse sorprender por lo inesperado, lo turbio, lo hermoso y lo salvaje.

Salvado este posible escollo inicial, lo que ella ofrece con generosidad, a manos llenas, es de una enorme riqueza, y compensa sin reservas. No en vano la suya es la obra de alguien que quiso ser escritora por encima de todo, «con una determinación tan obstinada como si expresar el alma la suprimiera finalmente» («El mensaje»).

Los mejores cuentos de Lispector sumergen al lector, como en una ensoñación de límites imprecisos, en la experiencia del misterio, sin cometer la torpeza, claro está, de desvelar el misterio. Ahí reside una de las claves de su modernidad incesante y del gozo renovado que su lectura produce. No aplastar el misterio, dejar que el misterio respire, circule y *se realice* en el tejido mismo del cuento, es sin duda una de las proezas mayores de esta irrepetible escritora en el arte del relato breve.

# BESO CARTA FANTASMA

*¿Será que a las muchachas se las puede atrapar  
con la sola escritura?*

Carta de Franz Kafka a Max Brod

Aunque la historia es conocida, merece ser recordada: en 1923, un día en que el escritor Franz Kafka paseaba junto a su novia Dora Diamant por el parque Steglitz de Berlín, se encontró por casualidad con una niña que lloraba desconsoladamente porque había extraviado su muñeca. Para consolarla, al escritor se le ocurrió decirle que su muñeca no se había extraviado, sino que se había marchado de viaje.

Improvisó que lo sabía porque él, Kafka, había recibido una carta de la propia muñeca, que se había olvidado en casa. Le prometió a la niña entregársela al día siguiente.

Kafka cumplió su promesa. Al día siguiente le llevó a la niña del parque la carta escrita a mano por su muñeca. A partir de entonces, y durante unas tres semanas, el escritor se convirtió de repente en «cartero de muñecas», entregándole cada día a la niña una carta nueva, enviada desde diferentes ciudades europeas por su muñeca viajera, que el autor de *La metamorfosis* le leía en voz alta en el parque.

Según cuenta Dora Diamant, su pareja de entonces, Kafka se tomó esta actividad tan en serio como cualquiera de sus ficciones, poniendo en estas cartas lo mejor de sí mismo y dedicando a su escritura una parte significativa de su energía, ya menguante: «Entró en el mismo estado de tensión nerviosa que lo poseía cada vez que se sentaba a su escritorio, así fuera para escribir

una carta o una postal».

Aunque el contenido de esas cartas se ha perdido, sabemos por Dora que en sus viajes por el mundo la muñeca nómada encontró novio, se comprometió, contrajo matrimonio, por lo que en su última carta la muñeca se despedía de la niña diciéndole que «tú misma comprenderás que en el futuro tendremos que renunciar a volver a vernos».

Hasta aquí lo que sabemos de esta historia, que ha fascinado a diversos escritores como César Aira, Paul Auster o Tomás Eloy Martínez, que la comentan en artículos y novelas, e incluso Jordi Sierra i Fabra le ha dedicado un libro entero a este tema, titulado *Kafka y la muñeca viajera*.

Las cartas de la muñeca de Kafka se han perdido para siempre y, en el caso de que la niña hubiese sido de origen hebreo, ya sabemos qué destino horripilante y nacionalsocialista de vagones de ganado y humo de muerte industrial le aguardaba a la vuelta de unos pocos años. 1923 fue una fecha funesta para nacer o ser niño.

El novelista argentino Ricardo Piglia fantaseó en *Respiración artificial* con la teoría -algo descabellada, pero no imposible- de que Franz Kafka y Adolf Hitler hubieran coincidido en un café berlinés. Claro que es solo una hipótesis literaria, sin fundamento histórico suficiente, pero por las fechas, los lugares y los nombres, ese encuentro entre dos sombras bien podría haber sucedido. Por aquel entonces, ni Kafka era Kafka ni Hitler era aún Hitler; todo esto ocurría antes de que este llegase al poder, no era más que un pintor fracasado y un vociferante mendigo con demasiado ocio y la cabeza bullente de gelatina política.

Según Piglia, Hitler gritaba en el café en su idioma de sílabas taladradas, profetizando el exterminio judío mientras todos se reían en su cara de ese pelele ridículo. Todos, excepto Kafka, que era el único que en lugar de reírse permanecía silencioso en su mesa del rincón, prestaba atención al monólogo alucinado del pelele y se tomaba sus palabras de cuchillo muy en serio. Sostiene Piglia que, de entre todos los presentes, Kafka fue el único capaz de interpretar correctamente el discurso apocalíptico de Hitler, leyéndolo no como un delirio de borracho, sino como un anticipo exacto de lo que, paso por paso, sucedería a sus congéneres poco tiempo después.

Kafka escuchó a Hitler desvariar en el café y le concedió crédito antes que nadie. Se tomó sus ficciones muy en serio. Comprendió que aquel botarate

melifluo con polainas remendadas y pelo de vaselina decía la verdad. Sus palabras no eran disparates, sino vaticinios a punto de cumplirse. Con ese incendio verbal en los nervios se sentaba más tarde a su escritorio. Así pudo luego concebir sus ficciones atroces el más grande e influyente escritor del siglo xx, en las que trasladó al papel de manera literal y sin apenas retoques la profecía política del mendigo, dándola por segura y anticipándose de este modo a los horrores de los totalitarismos europeos (fascistas y comunistas), a punto de sobrevenir.

Y en este escenario de inminente fin del mundo, cruzado por señales de fuego en el cielo, Kafka se tropezó con una niña en un parque de Berlín, que lloraba por su muñeca extraviada. Y también se la tomó en serio, igual que al mendigo del café. Para ayudarla a conjurar el dolor por su pérdida, Kafka -que nunca se casó ni tuvo hijos, se abstuvo de formar una familia y arrastró la vida del *artista seriamente enfermo*-, inventó para ella ese poema maravilloso de la muñeca viajera, que nunca leeremos. Todos, en cierto sentido, somos como esa niña berlinesa. Todos, de una manera o de otra, lamentamos la pérdida de nuestros juguetes, reales o imaginarios, y anhelamos una carta que nos permita sobrevivir a nuestro duelo, redactarlo.

Dice Piglia en su novela mencionada que la correspondencia es un género perverso, puesto que «necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar». Para hablar de amor, se necesita que el amor no esté.

Kafka envió más de trescientas cartas a su primera novia, Felice Bauer, tan solo durante el primer año de su relación, entre septiembre de 1912 a septiembre de 1913; casi una carta diaria. Y la historia se repitió con su novia posterior, Milena Jesenská. No sabemos si Kafka escribía esas toneladas de cartas para escapar de su soledad o para apuntalarla. Las cartas y las novias se necesitaban mutuamente en una relación neurótica de dependencia y simbiosis: se escribe para tener novia o se tiene novia para escribir. Duda irresoluble.

Kafka rodeaba de escritura el cuerpo enamorado de sus novias lejanas, tan bellas y tan tristes, como una segunda piel, quizá para acariciarlas o para mantenerlas a distancia, cualquiera sabe. Kafka escribía -como a la niña del parque- para detener el llanto.

Tal vez sus noviazgos, complicados y caligráficos, repletos de culpa y castigo, fueron pretextos que alimentaron su fiebre epistolar, pese a su opinión

en contra expresada, cómo no, en una de sus últimas cartas a Milena:

«¡A quién se le ocurrió que la gente puede mantener relaciones por correspondencia! Uno puede pensar en una persona ausente y puede tocar a una persona presente; todo lo demás supera las fuerzas humanas. Pero escribir cartas significa desnudarse ante los fantasmas, cosa que ellos aguardan con avidez. Los besos escritos no llegan a su destino, son bebidos por los fantasmas en el camino»<sup>13</sup>.

No sabemos si los fantasmas se bebieron por el camino los besos y las cartas de la muñeca alemana. Así debió de ser, porque no han sobrevivido a los cañonazos ni a los alambres de espino con que Hitler caligrafió su carta negra a Europa, que por supuesto era una esquela de defunción. Kafka las escribió durante su último año de vida, ya muy enfermo. Unos pocos meses después estaba muerto y enterrado en el cementerio judío de Praga, bajo una pesada lápida hebrea, víctima de la tuberculosis que lo llevó a la tumba con tan solo cuarenta y un años. Después de todo, tuvo suerte; casi todas las personas a las que Kafka amó o le amaron fueron aniquiladas siguiendo el designio a gran escala del mendigo del café berlinés, que lo puso todo perdido con su locura tabernaria de triturar Europa y luego reducirla hasta el tamaño de una pastilla de jabón fabricada con grasa humana, ante la indiferencia de los burgueses desde sus balnearios.

Gracias al bacilo de Koch, Kafka se libró de lo peor. Esas cartas de la muñeca viajera tal vez sean, quién sabe, la más bella novela de Kafka, su regalo póstumo, la que nunca leeremos, la única que cumplió su testamento - traicionado por su amigo Max Brod- de desaparecer en el fuego y ganarse su derecho, tan largamente anhelado, a la invisibilidad y al reposo.

## SED DE ONETTI

He pasado el invierno releendo incansablemente a Onetti. ¿Qué encuentro en estas páginas? Una geografía arruinada, alguien que brinda con los vasos vacíos, la forma de un revólver envuelto en trapos de colores, una mujer con guantes verdes hasta el codo que ríe o llora sin motivo en la turbiedad de un cabaret del mismo tono.

Igual que otros acechan bajo el microscopio mariposas o gérmenes, yo me inclino sobre los nombres de Larsen, Brausen, Angélica Inés, Díaz Grey y su nostalgia de arena; toda esa gente furiosa y acorralada de quienes conozco hasta los mínimos detalles y que para mí son más reales y tangibles que mis vecinos del otro lado del tabique, de los que nada sé, a excepción de la tos seca y los bostezos. Un invierno entre fantasmas.

No es la poesía solar de Octavio Paz, como un árbol de ojos, ni la orfebrería de Lezama Lima como una sinagoga de signos; es más bien la rabia, el desamparo, la tranquila desesperación del hombre emporcado en ocho horas de oficina y un mes vacante, la cama sin hacer donde uno duerme vestido de cara a la pared porque la otra pared es peor todavía.

El mundo según Onetti se compone de instantes en tránsito en los que algo está a punto de ocurrir; y por ello el reloj de sus novelas oscila entre el final del atardecer y las primeras estribaciones nocturnas. Maniobras crepusculares. Es la hora indecisa del cierre de los comercios en que todavía quedan pértigas de luz y ya hay farolas encendidas, los autobuses desaguan a una multitud de empleados, una sombra se estaciona en la boca de bronce de los leones.

A través de las vidrieras de colores manchadas de lluvia, una mujer estudia los restos de un embarcadero podrido. Otra mujer, en otro clima, pero siempre en la misma hora detenida y frágil estipulada por el gran relojero

Onetti, camina cada anochecer hasta el puerto de Buenos Aires para testimoniar la llamada misteriosa de un carguero danés procedente de Esbjerg, en la costa. Una tercera mujer aparece en un consultorio médico tras un biombo, en busca de recetas ilegales de morfina, adornada con un broche entre sus pechos desnudos.

Si continuamos, si seguimos a estas tres mujeres y otras muchas que entran y salen de edificios escritos, que abren y cierran portezuelas de taxis y capítulos, nos veremos sorprendidos por la noche y el horario único, intransferible, determinado con riguroso desdén por la tristeza de una prosa que el propio Onetti acertó a definir «como un día de lluvia en que me traen un abrigo empapado, para ponérmelo».

El paso de las palabras es el paso del tiempo. Noche cerrada. En este momento la hora es otra y otros los escenarios. En el café pastoso, con sillas volcadas entre el serrín, con un mostrador de estaño que se curva hacia otra copa, hacia su perfecta forma esférica de paréntesis y abandono, un desconocido con el sombrero puesto custodia una maleta en la que se guardan las ropas de un asesino. El canto de una mano golpea una boca llorosa. En la página en blanco, en la noche de la prosa, es demasiado tarde ya para acostarse y demasiado temprano aún para el ejercicio de la amistad o la cordura. Únicamente alumbra el enigma central del sexo, en que los cuerpos son altares derribados.

Lleva quince años en Madrid, Onetti, y en todo este tiempo apenas ha salido de la cama. Vive recluso en su piso de la avenida de América 31, junto a su compañera inseparable, la violinista argentina Dorotea Muhr (o Dolly), resguardado en su apartamento 3 de la planta octava, gracias a la enfermedad, del embrollo de premios y homenajes. Solo recibe la visita semanal de una fisioterapeuta que le obliga a levantarse y caminar. Resulta paradójico pensar que al hombre que detalló la imaginaria cartografía de un litoral vencido de gaviotas y alquitrán, solo le está permitido circunnavegar el pasillo, observando el lento decolorarse de las alfombras, en el estrecho margen que va del papel pintado al zumbido del frigorífico.

Pero uno prefiere servirse otra taza de misterio. Tengo sed de Onetti como de algún alcohol especial muy puro, muy duro, que no me hace ningún bien, pero al que vuelvo con la oscura familiaridad con que a veces recaemos en un vicio intermitente, «como el dolor suave, conocido y compañero de una

enfermedad crónica, de la que uno en realidad no va a morir, porque ya solo es posible morir con ella».

Existe la poesía salvaje, las páginas capaces de empalidecer el mundo. Me interesa, me conmueve más el regreso de Larsen al astillero, detrás de una mujer rolliza con una cesta y una niña dormida, que cualquier crisis de este gobierno o del que venga después. Entre dos irrealidades, es lícito escoger la más justa, la más emocionante.

La literatura nos convierte en otros. Todos tenemos la necesidad de ser otros, bien sea leyendo o escribiendo o ambas cosas. Onetti ha explorado a fondo ese deseo de todos de cambiar de rostro, de manos, de color de ojos, de identidad, de perdernos en ciudades extranjeras hasta borrarlos, no ser. Acto irreversible, puesto que la escritura nos proyecta contra el tiempo igual que a un boxeador contra las cuerdas. Sé que dentro de unos años, otro que no seré yo quizá sentirá nostalgia de este supuesto Eloy Tizón que hoy, en el transcurso de este invierno, ha decidido confundirse entre los personajes de Onetti.

Los días son cortos y es muy difícil escribir de lo que se ama.

En su novela *El astillero*, Onetti habla de un jardín abandonado. De una muchacha lejana. De una tarde de otoño en el recuerdo. Y escribe: «Un olor húmedo, enfriado y profundo, un olor nocturno o para ojos cerrados, llegaba desde el estanque».

No conozco mejor definición del poso que la lectura deja en nuestros sentidos que esta de Onetti. La literatura es eso: un olor nocturno o para ojos cerrados.

## RULETA RUSA

A estas alturas, existen pocas dudas en considerar a Vladimir Nabokov como uno de los grandes prosistas del siglo xx, al lado de talentos monstruosos como Kafka, Proust, Woolf, Joyce, Beckett, Faulkner y unos cuantos, pocos, artistas más. Nabokov forma parte de ese *canon occidental* que estableció Harold Bloom.

Nacido en San Petersburgo en 1899, de familia acaudalada, Vladimir Nabokov recibió una educación exquisita que incluía mansiones campestres, institutrices francesas, vacaciones en Biarritz, clases de esgrima y mayordomos, hasta que a los diecinueve años se unió a esa oleada de expatriados rusos que, tras el primer estallido de terror de la revolución bolchevique de 1917, se vieron obligados a abandonar precipitadamente el país, llevando ocultas las alhajas de la familia cosidas en el forro del abrigo o en un bote de polvos de talco.

En Viena, París, Berlín o Praga, hubo un tiempo en que no era extraño que el taxista, el mozo de estación que arrastraba tu maleta, el camarero que te servía la sopa, resultase ser un Gran Duque emparentado con el zar. Nabokov malvivió en todas esas ciudades, después de cursar estudios superiores en el Trinity College de Cambridge, ganándose la vida con las clases particulares de tenis, sus cuentos publicados en revistas del exilio y sus conferencias. En una de ellas, tuvo que sustituir a última hora a una novelista húngara, por lo que se encontró una sala medio vacía. «Fuente de consuelo inagotable - recordaría más tarde- fue ver a James Joyce sentado, con los brazos cruzados y las gafas lanzando destellos, en medio del equipo de fútbol húngaro».

Como entomólogo profesional, Nabokov clasificó una variedad nueva de mariposa a la que bautizó con su nombre. Durante el transcurso de una conferencia, un pistolero de extrema derecha asesinó de tres balazos a su

padre, preeminente jurista y político liberal de ideas progresistas. Nabokov alimentó toda su vida una intensa nostalgia hacia sus primeros años. En un baile de disfraces de 1923 conoció a Vera Slónim, una mujer excepcional con quien se casó y tuvo a su único hijo, Dimitri (prologuista de su volumen de *Cuentos completos*), y a quien dedicó todos sus libros.

Ante la expansión nazi en Europa, Nabokov logró poner a salvo a su esposa judía y a su hijo, justo tres semanas antes de que un bombardeo alemán redujera a escombros la casa en que vivían. Combinados, su temple personal unido a una gran dosis de suerte le hicieron librarse a la vez de las duchas sin agua de la Gestapo y de la trituradora soviética que por esos mismos años ofrecía a sus disidentes tres opciones: exilio, Gulag o muerte, a veces los tres juntos. En 1940 desembarcó en Estados Unidos con los bolsillos vacíos, «en medio de la bruma color lila de una mañana de mayo». Allí impartió clases de literatura en varias universidades, sobre todo en Wellesley y Cornell, fruto de las cuales son sus dos volúmenes de ensayos, *Curso de literatura rusa* y *Curso de literatura europea*, dos guías de lectura más que recomendables.

Nabokov vivió siempre de alquiler. Nunca poseyó casa propia ni automóvil. Lo más parecido que tuvo a un domicilio fijo fue la habitación de un hotel. Alquiló un televisor para contemplar la llegada del hombre a la luna y luego comentó que «ese pequeño minué dulce que a pesar de sus trajes embarazosos bailaron con tanta gracia los dos hombres al son de la gravedad lunar fue una escena hermosa».

El éxito planetario de *Lolita* a partir de 1955, con su estela de escándalo puritano, morbo sensacionalista y polémica (Groucho Marx: «He aplazado seis años la lectura, hasta que Lolita tenga dieciocho»), le liberó de sus estrecheces económicas, permitiéndole abandonar la docencia, instalarse en Europa y recuperar, en cierto modo, el estilo de vida y la atmósfera decadente de su infancia. Sus últimos años los pasó en Suiza, siempre en compañía de Vera, siempre escribiendo a mano en atriles sus pequeñas fichas, residiendo hasta su muerte acaecida en 1977 en una *suite* del sexto piso, habitación 64, del hotel Palace de Montreux.

Individualista acérrimo, consciente de su singularidad y con gran seguridad en sí mismo, alérgico al partidismo ideológico pero opuesto a cualquier forma de tiranía política, tanto de derechas como de izquierdas, Nabokov fue siempre por libre y se mantuvo alejado de cualquier grupo,

escuela o movimiento social, altivamente encaramado en su originalidad de expatriado y *rara avis* de las letras. La historia del arte, para él, era una suma de excepciones, no de reglas. En su libro de entrevistas *Opiniones contundentes* se definió a sí mismo diciendo:

«Detesto cosas tales como el jazz, al idiota de medias blancas que tortura un toro negro, rayado de rojo, las chucherías abstractas, las máscaras populares primitivas, las escuelas progresistas, la música en los supermercados, las piscinas, a los brutos, a los filisteos con conciencia de clase, Freud, Marx, los falsos pensadores, los poetas hinchados, los farsantes y los estafadores. Sí, así es»<sup>14</sup>.

Pero Nabokov, más allá del tópico que lo reduce a esteta aristocrático de nínfulas y mariposas, una especie de parque temático en sí mismo para *gourmets* literarios en busca de emociones estéticas fuertes, se nos aparece hoy en toda su grandeza de coloso como un escritor total que cultivó con pasmoso apasionamiento casi todas las disciplinas, destacando en todas ellas, no solo la novela, sino también la poesía, el teatro, el ensayo, la autobiografía (*Habla, memoria*), la novela corta (*El ojo, El hechicero*) y, en primerísimo lugar, el relato breve, cuya calidad no desmerece en nada, en pequeña escala, a sus grandes construcciones arquitectónicas, de presencia catedralicia, como *Ada o el ardor, Lolita, La dádiva o Pálido fuego*.

Su primera vocación fue la poesía lírica, y a esa misteriosa llamada se mantuvo leal toda su vida, con periodos alternados de exaltación y silencio. Aunque interesante, la poesía de Nabokov, recogida en edición bilingüe en *Poemas desde el exilio*, no deja de ser un satélite secundario con respecto a sus vastas constelaciones narrativas. Digamos que presenta a un Nabokov incipiente, en traje de etiqueta. Son versos brillantes, románticos, esmaltados de barniz finisecular, escritos bajo la estela de Pushkin, Blok y los simbolistas, que vierten a partes iguales desahogos confesionales y éxtasis juveniles, con la intención de traducir mediante visiones pictóricas su divisa de «buscar la maravilla de la rima y del amor».

De hecho, el mejor poema nunca escrito por Nabokov se encuentra encofrado en su novela *Pálido fuego*, atribuido a John Shade, que le da título y que articula la historia, dado que la novela entera es un comentario erudito del texto, verso por verso, a cargo de Charles Kinbote, al tiempo que un

exorcismo de su loca nostalgia por el reino perdido de Zembla y de su destronado monarca, cuya clave se anticipa ya en su primer verso: «Yo era la sombra del picotero asesinado».

Sus poemas sirven como complemento de su obra mayor, y para corroborar que sus cantos nacen de los mismos manantiales que sus relatos y modifican poco su espíritu. Ya sea en verso o en prosa, su escritura se nutre de la misma reserva de emoción, Rusia perdida, niñez, bosques de abetos, trenes nocturnos, tiempo disuelto en imágenes temblorosas, huellas de luz, redes de lluvia, desarraigo existencial y mariposas aleteando alrededor de su lámpara, todo ello atravesado por un omnipresente y en ocasiones perturbador sentimiento de pérdida. Muchos de sus poemas evidencian que, incluso antes de perderlo todo, Nabokov ya lo echaba de menos.

Sus cuentos ganan en precisión. Son maquinarias exactas. Si comentar libros de relatos siempre entraña dificultad, por la inevitable diferencia de coloración entre unos cuentos y otros, en el caso de Vladimir Nabokov esta dificultad disminuye, debido a la apabullante calidad, al virtuosismo técnico (uno está tentado de escribir: a la brutalidad) que adornan buena parte de estas piezas. Vale empezar por cualquier sitio. En cualquier Nabokov está todo Nabokov. Pleno, íntegro, saturado.

Las piezas reunidas en sus *Cuentos completos* abarcan todas sus épocas, desde sus iniciales balbuceos de estudiante firmados con el seudónimo *V. Sirin*, hasta sus prosas maduras, donde la pulpa demasiado apretada del cuento estalla de riqueza interior. Algunos de estos cuentos tienen ochenta años y parecen escritos ayer. Por su carácter totalizador y la calidad de la traducción debida a María Lozano, esta recopilación supone una fiesta para los lectores.

Otro acierto consiste en haber mantenido las notas introductorias que Nabokov escribió para sus relatos, que además de proporcionar abundante información acerca del ajetreo de idiomas, traducciones y retraducciones entre el ruso, el inglés y el francés, que sufrieron algunos de estos cuentos hasta alcanzar su versión definitiva, son una buena muestra del ingenio chispeante y malicioso del maestro, así como de esa suave chifladura que brilla en todo cuanto tocó.

Son tantos los hallazgos contenidos en estas ficciones que no es posible enumerarlos todos. Baste señalar a modo de ejemplos su poderío metafórico,

su agudeza perceptiva, su casi sobrehumana capacidad para sacudir sus raíces e inocular directamente en la médula espinal de los lectores, mediante sinestesias, sus impresiones sensoriales de enorme plasticidad -sabores, aromas, sonidos-, sus espasmos de hermosura, o su manera genuina de acariciar los detalles, los divinos detalles.

Un anciano Nabokov aún recordaba con escandalizado estupor la mañana de su infancia en que, durante una excursión campestre, le preguntó a un profesor por el nombre exacto de un pájaro, a lo que el profesor respondió encogiéndose de hombros: «Oh, no es más que un pájaro común... No tiene ningún nombre especial».

Contra ese virus de la vaguedad se rebeló Nabokov toda su vida. Por descontado, entre sus primeros ejercicios de afinación hay candorosos tropiezos de principiante, como el titulado «La tormenta», una viñeta inmóvil donde lo único que ocurre es que un aguacero descarga sobre los tejados de Berlín... nada menos que el carro de Elías. Claro que al lado de este despiste encontramos gemas exactas y precoces como «El retorno de Chorb», digna de sus mejores momentos, de gran refinamiento elusivo y elíptico, donde un recién casado que sufre la muerte repentina de su esposa realiza en solitario el recorrido inverso al viaje de bodas, parando en los mismos sitios, hasta alcanzar las fuentes de su desdicha y con ello la liberación de sus males. Aquí ya se evidencia la mezcla explosiva, típicamente nabokoviana, entre felicidad y dolor, éxtasis y agonía, un sufrimiento casi insoportable entreverado con escalofríos de belleza irreal que reaparecerán, modulados, en muchos de sus otros cuentos.

«Nube, castillo, lago» es la historia de un empleado al que toca como premio un viaje en compañía de unos cuantos burgueses pegajosos; en el transcurso de la excursión descubre el paraíso terrenal en el que quiere vivir, se enamora de un paisaje, desea instalarse en él a perpetuidad, y es arrancado de allí a la fuerza por sus simpáticos compañeros de viaje, que de este modo le arruinan la existencia para siempre. En «Una cuestión de honor», toma dos de los temas más trillados de la literatura rusa decimonónica, el adulterio y el duelo a pistola, los retuerce con malignidad e inyecta en ellos una transfusión de modernidad neurótica, en un gozoso ejercicio de simetría y maldad. En un momento de «Signos y símbolos», la madre de un joven demente encerrado en un manicomio, recapacita sobre

«las infinitas olas de dolor que por una u otra razón habían tenido que soportar ella y su marido; en los gigantes invisibles que herían a su niño de maneras inimaginables; en la cantidad incalculable de ternura que había en el mundo; en el destino de aquella ternura, la cual, o bien es aplastada, o desperdiciada, o transformada en locura».

La sensibilidad de Nabokov demuestra ser perfecta para captar y transmitir toda la complejidad de cada situación, su gama de matices, la simultaneidad de la existencia en que todo se da al mismo tiempo, lo sublime y lo grotesco, los pensamientos elevados y la maciza vulgaridad. Extremo, Nabokov no deja tregua al lector, no le concede un respiro, le arrincona con su hechizo, le lleva a su terreno para, una vez allí, hacer con él lo que quiera.

Cuidado con Nabokov. Es peligroso. Exige del lector nervios templados. Como todos los grandes, es un autor que se sube a la cabeza. Leerlo produce la embriaguez de una borrachera leve. Estos cuentos extraen belleza a través del sufrimiento y la calamidad, como si solo las lágrimas fuesen capaces de fabricar arco iris. Nabokov no se hace demasiadas ilusiones acerca de la naturaleza humana, si bien a veces encuentra un resquicio entreabierto a la esperanza al celebrar motivos de júbilo en el valor personal y en la infinita capacidad de consuelo que almacena -siempre en pasado, ay- nuestra memoria.

Así, con su ambigüedad característica, finaliza uno de sus mejores cuentos, el titulado «Una carta que nunca llegó a Rusia», con el siguiente párrafo:

«Escucha: soy feliz, absoluta o idealmente feliz. Mi felicidad es una especie de desafío. Mientras deambulo por las calles y plazas y por los caminos junto al canal, sintiendo distraído los labios de la humedad a través de mis suelas gastadas, llevo orgulloso sobre los hombros mi inefable felicidad. Los siglos pasarán uno tras otro, y los escolares bostezarán ante la historia de nuestras revoluciones y miserias; todo pasará, pero mi felicidad, mi amor, mi felicidad permanecerá, en el reflejo húmedo de una farola, en la curva precavida de los escalones de piedra que descienden hasta las aguas negras del canal, en la sonrisa de una pareja que baila, en todo aquello con lo que Dios tan generosamente circunda la soledad humana».

Los cuentos de Nabokov son hermosas pesadillas, radiantes cataclismos de sorprendente filigrana compositiva servidos a través de elegantes concentrados de dolor, risa nerviosa y nostalgia desgarradora. En ellos, el espacio y el tiempo son dos niños que juegan al escondite. Mezclados, el espacio y el tiempo dibujan sobre la página algo así como una larga avenida luminosa flanqueada por cipreses que proyectan sobre el suelo sus largas sombras elásticas.

Nabokov otorga a cada pieza al mismo tiempo la máxima concentración y el máximo desvarío, como un pisapapeles frenético. «¿Cuál es la flecha que vuela para siempre? La flecha que alcanza su objetivo» («Una belleza rusa»). Más que ficciones, lo que Nabokov prodigó incansablemente a lo largo de cerca de seis décadas de vida creativa, son objetos artísticos, inquietantes miniaturas de casi insultante perfección formal aureoladas por un fulgor iridiscente de linterna mágica, «cuyo exclusivo dibujo se puede ver cuando se hace brillar la lámpara del arte a través del folio de la vida» (*Habla, memoria*).

En los cuentos de Nabokov hay infancia y muerte, sensualidad y locura, azar y predestinación, éxodo y ajedrez. Y hay, sobre todo, el que es el gran tema de sus textos y al que vuelve una y otra vez, con obsesión recurrente: la textura del tiempo, los infinitos pliegues y espirales del tiempo, las concatenaciones absurdas o milagrosas o emocionantes con que el destino gusta de entretenerse y divertirse a costa de los mortales, y que convierten cada minuto de existencia sobre la tierra, cada instante, este mismo instante, en un latido mágico.

# CONTRANOVELA

Leída en la edad crucial, a los diecisiete años o así, *Rayuela* de Julio Cortázar puede ser un reactivo, un acelerador de partículas para la mente y el cuerpo. En definitiva, *Rayuela* es un libro adolescente, sin cinismo, sin pulir, no adulto, la improvisación sentimental de un trompetista «ebrio de mujeres y pintura», como dijo aquel otro, a la caza de un instante de gracia: el mito romántico de París, el mito romántico del *amour fou*, el mito romántico de la palabra y el arte, el mito romántico del exilio, y todas esas mitologías y romanticismos juntos, mal avenidos, entrechocan sus pinzas de molusco, bullentes en el interior de la novela, igual que abrelatas, hasta rasgar sus costuras y descuajaringarla.

Cortázar entra en su novela titubeante: «¿Encontraría a la Maga?». Lo cual equivale a preguntarse: ¿encontraré mi novela? ¿Dónde está la novela? Y la novela, o contranovela, *Rayuela*, llámese como quiera, al derecho o al revés, va haciéndose y deshaciéndose ante nuestros ojos, extraviándose y hallándose, a través de su propia indagación y cuestionamiento, con morosidad de mandala o viaje al fin de la noche, a lo largo de casillas de tiza que se llaman Morelli, concierto de piano de Berthe Trépat, reuniones nocturnas del Club de la Serpiente para escuchar discos de jazz, enfermedad y muerte del bebé Rocamadour.

La novela de Cortázar es la antítesis de sus cuentos, pulidos y perfectos: la discontinuidad de los parques. No en vano es la obra principal de un hombre que llevaba el azar en su apellido, incrustado como una incitación o un designio, un esteta con alma de Peter Pan y jersey de cuello cisne, cuya muerte en 1984 provocó un sarampión de grafitis en los muros de su Buenos Aires natal: «Volvé, Julio, qué te cuesta».

Recuerdo bien aquel 12 de febrero en que murió Cortázar, yo estudiaba en

la Universidad Complutense de Madrid y un compañero argentino se me acercó en el aula para darme la noticia con lágrimas en los ojos. De esa forma me enteré.

Cortázar deshoja la novela, como otros la margarita, incapaz de decidir por sí mismo si escribe la novela o la esquivaba, si obedece al mandamiento de la tradición o lo incumple y desbarata a sabiendas. Esa indecisión hamletiana le da a *Rayuela* su textura mareante, su libertad interior de libro mal paginado (o paginado raro), entre el clasicismo de pajarita y la *avant-garde* de melena y barba, pre-mayo del 68. O París o Buenos Aires; o el Sena o el Río de la Plata; o el Barrio Latino o Palermo Viejo; o el mate o el Pernod; o esta mujer o aquella otra; o la Maga o Talita; o el amor o la soledad; o el lado de acá o el lado de allá.

*Rayuela* es la incapacidad de decidirse y esto sí es muy adolescente. No en vano empieza con una duda y termina en el manicomio; todo un programa estético. Se ha exagerado mucho la importancia de la invitación del autor a leerla de maneras alternativas, salteando los capítulos en un *zapping* novelístico. Seguro que ese fue un chiste porteño del escritor para engatusar a los catedráticos que más de uno se tomó en serio.

En realidad, es justo lo contrario: todas las posibles lecturas del libro convergen en una única lectura, siempre la misma historia, el azar se imita a sí mismo, por muchas veces que uno arroje la moneda al aire esta cae siempre del mismo lado, una y otra vez, y ahí radica su magia y la terquedad repetida del prodigio. No se puede escapar de una vocación, de un sueño, de un idioma, de una ciudad, de unas manos. Todo el jazz cabe en una sola partitura. Todas las parejas en una sola pareja. Todos los fuegos el fuego.

Lo que *Rayuela* demuestra es lo contrario de lo que nos han explicado en tantas ocasiones; no que cualquier novela albergue en su interior muchas novelas distintas unas de otras, eso no lo demuestra *Rayuela*, sino al revés: da igual cómo leamos una novela, en qué orden de páginas, con qué discontinuidades y pausas, que al final sus capítulos se reordenan solos en nuestra mente y todos acabamos leyendo la misma historia. La única que hay.

La prueba es que las dos mujeres centrales de *Rayuela*, la Maga y Talita (aparecen otras, más esquinadas: Gekrepten, Berthe Trépat, Babs, Pola), en el fondo son la misma mujer, las dos se parecen tanto que en un momento dado (capítulo cincuenta y cuatro) Oliveira las confunde, incapaz de diferenciar a

una de otra, del mismo modo que Cortázar confunde sus dos supuestas novelas que en el fondo son solo una.

«A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros», escribe Cortázar en la nota de apertura de su novela, titulada «Tablero de dirección».

Pues a mí me parece que no.

Leer *Rayuela* de una manera o de otra no cambia nada; no es más que una broma argentina. Sus episodios de «erotismo sucio», a la manera de Henry Miller en *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio*; sus piruetas formalistas que tanto irritan a algunos -consideradas en su día escandalosas, hoy más bien flores de época que han envejecido mal y perdido gran parte de su violenta frescura-, no pueden ocultar sin embargo el corazón tierno del libro, su alcachofa de pudorosa emoción, la libido de sus largos fraseos sinuosos y su anhelo de pétalos y carne. De *Rayuela* puede afirmarse lo mismo que su autor dice del jazz en el capítulo diecisiete de la primera parte:

«Que acercaba a los adolescentes con sus discos bajo el brazo, que les daba nombres y melodías como cifras para reconocerse y adentrarse y sentirse menos solos rodeados de jefes de oficina, familias y amores infinitamente amargos».

Precisamente esto, dar nombres y melodías como cifras para reconocernos y sentirnos menos solos, en medio de la adversidad de un mundo infecto, es tal vez la consigna de este libro extraño y trémulo, clásico y moderno a la vez, un poco *grunge*, logrado a tirones, con algún que otro patinazo (aquellos tan desafortunado y machista del lector-hembra, de lo que tanto se arrepintió luego el autor y se disculpó y renegó en las entrevistas), pero cuya incandescencia juvenil todavía nos conmueve e interpela.

Siempre la dualidad. Oliveira se debate entre dos continentes, dos lenguas, dos civilizaciones, dos mujeres y dos modelos narrativos opuestos. *Rayuela* es una novela-tablón, temblorosa, tendida de ventana a ventana entre dos edificios, en precario equilibrio, que el lector tiene que cruzar en vilo a la búsqueda de un paquete de mate o de clavos (para martillar la novela que está leyendo, precisamente), conteniendo la respiración para no caernos, evitando el susto del vértigo y la tentación del abismo.

Releer *Rayuela* hoy, sin asideros, tantos años después de la primera vez, es como acariciar el aire, como esculpir una ola, un gesto de gratitud y ternura que nos devuelve algo de lo que fuimos, de lo que pudimos ser, de lo que nos negamos a ser, y que quizá por ello posee la inutilidad de lo bello, la dignidad de la ruina, la geometría sonámbula de la nieve a punto de caer o de los pasos sin huella. Volvé, sí, qué te cuesta.

# **II**

## **BÁRBAROS SOFISTICADOS**

# LA LECTURA COMO ARTE

## LA HISTORIA DEL COLLAR

En uno de sus cuentos más conocidos, titulado «El collar», Guy de Maupassant narra la historia de Matilde, una joven pobre que le pide prestado un collar a su amiga rica, madame de Forestier, para poder lucir la joya en una fiesta aristocrática a la que acude en compañía de su esposo. La fiesta constituye un éxito y en ella Matilde logra conmover a todos con su fría elegancia; sin embargo, al volver a casa descubre horrorizada que ha perdido el collar. Tras buscarlo por todas partes sin éxito, el matrimonio decide ocultar el hecho y solicitar a un usurero una suma enorme de dinero para sustituir en secreto la alhaja extraviada por otra idéntica de igual valor, sin que su dueña se entere. Esto obliga a la pareja a endeudarse de por vida para devolver el préstamo y a malvivir arrastrándose de un cuartucho sórdido a otro, ahorrando cada moneda y privándose del placer más elemental. Pasados diez años de estrecheces, ambas mujeres coinciden en la calle por casualidad y una Matilde avejentada le confiesa a madame de Forestier su secreto y las penurias que se ha visto obligada a soportar para restituir la joya. El cuento termina con las palabras de madame de Forestier confiándole a su amiga, como sin darle importancia, que el collar que le prestó era falso y no merecía la pena tanto esfuerzo.

El cuento de Maupassant admite, claro está, varias interpretaciones, que van desde la inutilidad de los sacrificios heroicos hasta la corrupción de la felicidad y el absurdo de tantas vidas vaciadas de sentido sin propósito. Hay en él una tirantez no resuelta hasta su clímax entre la palabra y el silencio, la opulencia y la escasez, la verdad y la mentira, que le da un aire alucinatorio

que lo mantiene vibrante.

Que al final el collar resulte ser una baratija sin valor me parece un golpe de efecto secundario, del que Nabokov se burló un poco en *Ada o el ardor*. El collar no es más que un pretexto, el catalizador o MacGuffin del que se sirve el autor para mantener girando la ruleta. Puede que el collar sea falso, sí, pero la polvareda que levanta en el corazón de los personajes -y en el del lector- es auténtico y determina con crueldad quirúrgica su destino.

Basta una pequeña alteración de las circunstancias para modificar una vida entera. Eso es lo que le ocurre a Matilde. El relato de su vida se queda sin argumento. En esta historia, al igual que en muchas otras, el autor además desliza una clave acerca de la propia naturaleza de las ficciones y sobre qué significa fabular. Como el collar de Maupassant, la literatura consiste en referir hechos falsos que no han ocurrido nunca para alcanzar algún tipo de verdad transformadora.

«Se ha dicho -afirma David Lodge en el apartado de *El arte de la ficción* dedicado a la ironía- que todas las novelas tratan esencialmente del paso de la inocencia a la experiencia, del descubrimiento de la realidad subyacente bajo las apariencias. No es de extrañar, pues, que la ironía estilística y dramática sean constantes en este género literario».

La mayoría de las historias que leemos no están concluidas, ni rematadas del todo, sino que, como el collar de la fábula anterior, tienen el cierre flojo, se desabrochan con facilidad, se pierden, y somos los lectores los que debemos completar con paciencia la pieza que falta mediante nuestras aproximaciones, tanteos, asedios y desvíos. En esta pesquisa o desciframiento a veces uno está solo frente a la página o la pantalla, y a veces uno disfruta de la compañía de otros solitarios dispuestos a encender una luz e iluminar el camino.

Uno de esos aliados que pueden enseñarnos a comprender mejor qué es la literatura y cómo se articula ese proceso -el paso de la inocencia a la experiencia- es el ya clásico *El arte de la ficción* de David Lodge.

David Lodge es un narrador bien conocido, quien a través de una copiosa

obra novelística ha compuesto un ciclo de fábulas incisivas que ofrecen una mirada por lo general satírica, bien sea del mundo académico (*Intercambios, El mundo es un pañuelo*), del entorno laboral (*¡Buen trabajo!*) o de las turbulencias sentimentales que arañan el corazón contemporáneo (*Noticias del paraíso, Terapia, Pensamientos secretos*).

Además de narrador, Lodge es también autor de otro ensayo, *La conciencia y la novela*, algo más especializado que *El arte de la ficción*, pero igual de recomendable. En esto Lodge no es, por supuesto, un caso aislado, sino que ahonda en una noble tradición británica de novelistas metidos a pensadores (o viceversa), que combinan la teoría y la práctica, entre los que cabe incluir, por ceñirnos tan solo a dos de sus máximos exponentes, a E. M. Forster en *Aspectos de la novela* o a Henry James en tantos de sus prefacios.

## LA REGLA DE ORO DE LA FICCIÓN

Hay libros que nacen con forma de sombrero, de estuche para violín o de funda de metralleta. *El arte de la ficción* parece haber nacido con vocación de botiquín. Es un libro útil que presta primeros auxilios, que alivia de ciertas carencias. En él brillan algunas de las mejores cualidades de Lodge como ensayista: su permanente vocación de claridad, pulcritud, precisión y -lo que es más infrecuente- una gran sensatez.

Se trata de un libro cordial y seductor, jovial a ratos, concebido con cariño, que no pretende apabullar al lector ni ponerlo de rodillas a base de golpes de erudición, sino que en todo momento sabe mantenerse en el plano de la conversación distendida y el juego culto. Lodge logra desembarazarse de todo el almidón teórico, ese mismo que a veces estropea los ensayos que oscilan entre la disquisición acerca del sexo de los ángeles y la empanada mental. Nacidos en su origen como columnas semanales publicadas en los periódicos *Independent on Sunday* y *The Washington Post*, en estos textos Lodge no pierde de vista que se dirige a un lector profano y por eso limita al máximo la jerga endogámica y el ensimismamiento esotérico, reemplazados con acierto por ejemplos concretos y explicaciones lúcidas frente a la pizarra. Sus años de profesor en Birmingham y de novelista de éxito le han servido

para aprender cómo capturar la atención del auditorio, dosificar la intriga y mantener a raya el aburrimiento.

Lodge no pretende agotar los temas, cuya complejidad a veces desborda la limitación de un artículo y requeriría de un desarrollo más amplio (sinfónico, diríamos), sino ofrecer una síntesis rica, tersa y versátil, en forma de visita guiada por algunos de los senderos encantados de la literatura. Lodge, hay que decirlo, es un buen explorador que realiza su tarea con gusto; se toma su tiempo para explicar cada piedra y no abusa del ego; solo en contadas ocasiones, justificadas todas, recurre a su experiencia para hablar de sí mismo y de sus novelas, en los términos justos, esquivando el riesgo del narcisismo.

El resultado es que salimos de *El arte de la ficción* más sabios que al principio, con un conocimiento más certero de algunos de los mecanismos que conforman eso que se ha dado en llamar la cocina literaria: el punto de vista del narrador o narradores, la voz, la desfamiliarización o extrañamiento (*ostranéie*), la intertextualidad, las epifanías, los nombres de los personajes, el simbolismo, las listas... Los distintos fragmentos de que se sirve Lodge para ilustrar sus propuestas proceden todos ellos de la tradición literaria británica y estadounidense -en un arco aproximado que va desde mediados del siglo xix hasta la posmodernidad, con algunas excepciones-, si bien son tan universales que no representa el menor obstáculo trasladarlos a otras latitudes culturales, donde siguen siendo válidos. Los análisis de Lodge, por otro lado, son aplicables a muchas de las historias que contamos y nos cuentan, ya sea en el formato tradicional de las páginas de un libro, en los circuitos de un dispositivo electrónico o en la blancura cetácea de una pantalla de cine.

Lodge nos muestra las bambalinas del teatro, lo que hay tras los bastidores, no importa si el protagonista se llama Falstaff o Bob Esponja. Es aleccionador comprobar cómo detrás de todo relato hay una conciencia alerta que gobierna las decisiones y supervisa hasta el menor detalle, pues siempre supone un privilegio asomarse aunque sea de puntillas a los escritorios de Dickens, Ishiguro, Austen, Beckett, Brontë o Sterne, sorprenderlos en pleno trabajo y poder echar un vistazo a sus papeles, por encima de su hombro, conteniendo la respiración, antes de que la tinta se haya secado del todo.

No se trata, por descontado, de acumular recetas sobre cómo hay que escribir narraciones (eso no lo sabe nadie), ni consejos escolares acerca de esto o lo otro; Lodge es un autor demasiado refinado y sutil como para caer en

esa trampa o fomentar esa mitología propia de manual de autoayuda. Él mismo es consciente de ello cuando escribe que:

«La regla de oro de la prosa de ficción es que no hay reglas... excepto aquellas que cada escritor se fija a sí mismo».

Los buenos escritores no son buenos por acatar dócilmente los dogmas, es evidente, sino por la extrema libertad que se conceden a sí mismos a la hora de ponerlos en entredicho o quebrarlos. La historia de la literatura está hecha de excepciones antes que de mandamientos. Los grandes narradores suelen ser grandes infractores, grandes desobedientes. La enseñanza de *El arte de la ficción*, entre otras, es que lo que llamamos obras maestras no son, como algunos piensan, camisas de fuerza, sino milagros que desafían la ley de la gravedad.

## UN BOSQUE QUE CAMINA

Los libros se acaban, pero no se agotan. La narrativa es, como el bosque de Macbeth, una materia sumamente movediza. Se desplaza de lugar. Cambia de suelo. No permanece estable durante mucho tiempo. Los primeros lectores del *Quijote* leyeron un libro distinto del que leemos nosotros; se rieron de lo mismo que ahora nos entristece. La novela que leemos con dieciocho años es diferente de la novela que leemos con cuarenta. Se titula igual, pero es otra. Las palabras se han modificado, los personajes han adquirido atributos nuevos, sus rasgos se han alterado, Electra es ahora más pálida, los episodios cómicos han mutado en melancólicos, o viceversa, un movimiento sísmico ha zarandeado el relato. El corazón de la literatura es un corazón variable.

Por eso representa un desafío, a veces, establecer paradigmas y fijar leyes que han de ser revisadas y sometidas a constantes recapitulaciones, ajustes y escrutinios. El tiempo también lee, y nos lee, a favor o en contra. En ese margen de indeterminación y ambigüedad es donde construimos entre todos el sentido, nunca definitivo, siempre tembloroso, de las fábulas.

El propio David Lodge nos recuerda aquí, en uno de los mejores capítulos

del libro, siguiendo al teórico ruso Mijaíl Bajtín, la condición polifónica de la novela, que en una misma obra suele cambiar de voz, o hablar con varias voces opuestas, en contraposición al discurso «monológico» o unívoco de la épica, donde los hechos se presentan en una versión única e irrefutable. Donde solo habla uno, puede haber religión, política o publicidad (a menudo una mezcla de las tres), pero en sentido estricto no hay literatura. Donde hablan varios, donde la página se arriesga a la posibilidad de ser discutida, intervenida o refutada, hay prosa de ficción, hay ambigüedad, hay espacio para que el lector respire. En gran medida, relatar es conversar.

En el muro de Facebook hay una opción que te permite añadir «Me gusta» al comentario o la foto de otro internauta. El pictograma es una mano cerrada con el pulgar hacia arriba. También ofrece la posibilidad, en caso de arrepentimiento, de sustituirlo por un «Ya no me gusta». Eso es todo. La red social de Mark Zuckerberg no admite la alternativa de matizar esa adhesión o ese arrepentimiento con algún estado intermedio o provisional, quizá titubeante o más gaseoso. Solo acepta la rotundidad de un sí o un no, del blanco o del negro, con el pulgar hacia arriba o hacia abajo, sin medias tintas. La duda ha sido expulsada de esta arcadia digital y condenada a vagar por el desierto de territorios más lejanos y lentos, es decir más literarios. En los despachos de Palo Alto la luz eléctrica solo puede estar o encendida o apagada.

Ahora bien, pensar consiste justamente en lo contrario. Pensar implica el compromiso radical de ir un paso más allá de la lógica binaria del «Me gusta» o «No me gusta», de suspender la fase infantil de la imposición caprichosa de nuestros antojos. Aquí no sirve eso tan socorrido del «Porque lo digo yo» y el puñetazo en la mesa. Hay que razonar, justificar, argumentar con palabras de peso nuestro amor, nuestro rechazo, lo cual es complicado e incómodo, ya que puedes equivocarte o quedar en ridículo. O puedes caer en la paradoja de aquel personaje de Augusto Monterroso, un escritor cuya esposa, tras desvelar los hábitos de trabajo de él, concluía: «Cuando no se le ocurre nada, escribe pensamientos»<sup>15</sup>.

Al revés que en Facebook, la literatura es ese lugar extraño en el que la luz puede estar apagada y encendida *al mismo tiempo*. Recordemos: en la prosa de ficción no hay reglas, excepto aquellas que cada escritor se fija a sí mismo. Las bibliotecas están repletas de peripecias de personajes a los que mueve la

esperanza de conseguir algo que les falta (la búsqueda del tesoro), o de personajes que tienen algo de cuya posesión disfrutaban, pero que les ha sido sustraído, y que ellos se empeñan en recobrar: «La carta robada», *En busca del tiempo perdido*, «El capote», *Ladrón de bicicletas...* Gran número de ficciones oscilan, pues, entre estos dos polos: la posesión y la pérdida.

Lo que realmente se falsifica en el cuento de Maupassant, ¿es el collar de perlas de madame de Forestier o es la vida entera de Matilde y su esposo? Lo que esta historia pone de relieve es un doble deslizamiento o una doble sustitución. La de un collar verdadero por otro falso, y en paralelo la de una vida por una no-vida. Es un cuento que habla de los fantasmas, simulacros, aplazamientos y sucedáneos con que disfrazamos nuestra experiencia de la felicidad o la desdicha. Todo lo cual apunta a algo que ya no pertenece al texto, sino que está fuera de él. En última instancia, quien al regreso del baile debe buscar el collar perdido ya no es Matilde, sino el lector.

Mediante una sofisticada operación simbólica, el collar pasa de las manos de Matilde a las del lector. Eso es la literatura. Una donación o un trueque. Uno recibe algo y devuelve algo a cambio. Cosecha y añade. Leer bien, con pasión y lucidez, no es muy frecuente. Por eso necesitamos tanto a maestros como David Lodge, que nos instruyan sobre el arte o la ciencia de la lectura. Con inteligencia, sin engolamientos innecesarios, pero de manera efectiva, *El arte de la ficción* ilumina sobre aspectos clave del proceso de construcción de la belleza literaria, esa capaz de transmutar un puñado de piedras falsas en emoción verdadera.

## EL HIJO DEL CIRUJANO

En una película de Claude Chabrol, uno de los personajes cita, atribuyéndola a Flaubert, la siguiente frase: «Toda la mañana para poner una coma, y toda la tarde para borrarla». La frase en cuestión es apócrifa y no existe manera de comprobar su veracidad. Otros la atribuyen a Oscar Wilde. Pese a ello, podemos darla por válida porque transmite, caricaturizándola, algo de la compulsión agónica de Flaubert a la hora de enfrentarse al folio en blanco, su pugna con la escritura y un afán de precisión tan obsesivo que rayaba en la neurosis. Si la frase no es del autor de *Madame Bovary*, al menos merecería serlo.

En comparación con otros clásicos, las obras completas de Flaubert ofrecen una delgadez desconcertante. Abarcan cuatro novelas, tres relatos extensos y una especie de enciclopedia incompleta de lugares comunes. Contemporáneo de otros novelistas mastodónticos, Flaubert, con buen juicio, huyó de la torrencialidad y fue parco en palabras, lo que ha desatado todo tipo de hipótesis.

En la biografía *Flaubert*, Geoffrey Wall parte en busca del «enigma Flaubert», se sumerge en el pasado y, si bien su libro no añade novedades espectaculares en relación con estudios anteriores -como el de Herbert Lottman-, sí rastrea con pericia las huellas históricas y humanas en que se desenvolvió la existencia de un orfebre semejante.

Gustave Flaubert nació en Ruan en 1821. Fue el segundo de tres hermanos criados en el seno de una familia adinerada. Achille, el padre del escritor, fue un médico de provincias que, viniendo de la pobreza, alcanzó notoriedad y fortuna como cirujano, abriéndose paso a costa de grandes dosis de tenacidad, aplicación, inteligencia y talento; no le debió nada a nadie; sin padrinos ni

recomendaciones, todo lo consiguió por sí mismo. De ese oscuro mundo individualista de privaciones, sacrificio, voluntarismo y afán de superación quizá provenga el perfeccionismo de Flaubert y su permanente insatisfacción, su horror ante los ideales pequeñoburgueses, al tiempo que la aceptación a regañadientes de su pertenencia a esa clase social determinada, y a ninguna otra.

Durante su instrucción escolar, Flaubert es un alumno sabiondo, el clásico empollón de mano alzada que acapara todos los premios. Sin embargo, al cumplir los quince años conoce los primeros ataques de infelicidad y rebeldía y se declara a sí mismo «una calamidad que como mucho llegaría a ser payaso, adiestrador de animales para espectáculos o creador de libros». No resulta difícil detectar, en esta enumeración temprana, algo del loco orgullo de quien juega a creerse antes de tiempo un demiurgo incomprendido, saborea la derrota por anticipado y posa, con tanto narcisismo como insinceridad, sacando la lengua ante los espejos del porvenir. Una travesura tonta, como de niño que moja la cama y se divierte con ello.

De comentarios vertidos en sus diarios y cartas se deduce que Flaubert, a medida que crecía, fue convirtiéndose en un exquisito que tendía a la ordinariez, un príncipe del lenguaje con inclinación hacia el prosaísmo, un bohemio renegado atraído -y repelido a la vez- desde muy joven por la escatología, el humor grueso llevado hasta lo soez y lo excrementicio. Por precaución, Flaubert prefería no hacerse ilusiones. Por si acaso, al lado del altar nupcial coloca siempre la escupidera.

A los veinte años anota: «Me estoy poniendo colosal, monumental. Soy un buey, una esfinge, un alcaraván, un elefante, una ballena, todo lo que es enorme, carnoso y pesado, tanto moral como físicamente».

Esta fortaleza, sin embargo, era fachada. Se matricula, de mala gana y con poco aprovechamiento, en la facultad de Derecho de París. En lugar de estudiar, malgasta tiempo y dinero en aventuras triviales. En 1844, con veintidós años, le sobreviene el primer ataque de epilepsia. Cae fulminado de bruces y queda tendido en el suelo, entre convulsiones.

Las crisis se repiten a intervalos y Flaubert debe aprender a convivir con la enfermedad, que dura toda su vida y que al final le conduciría a la tumba. Como la tuberculosis de Kafka, el asma de Proust o la ceguera de Borges, este mal le aparta de la llamada «vida normal» y práctica, y le sitúa entre el grupo

de escritores que un día eligieron ser solo literatura.

Años después, en un gigantesco ensayo de cerca de tres mil páginas, Sartre utilizaría esta imagen como metáfora para caracterizar al escritor, a todo escritor, asimilándolo al réprobo, al lisiado, al anormal, a la oveja negra, calificándolo como «el idiota de la familia».

Tras la muerte del padre y la hermana menor, Caroline, Flaubert queda recluido a solas con la «helada solicitud» (Sartre) de su madre en la finca señorial de Croisset. En esa época entabla relaciones con la poeta Louise Colet; pronto ambos se convierten en amantes clandestinos y comienza para ellos una época densa, agotadora y lamentable de incompreensión y tortura mutuas, llena de malentendidos y recriminaciones, marcada por las presiones de ella para conseguir de él un compromiso firme y la espantada de Flaubert, que no da la cara y utiliza la mala salud de su madre como excusa para escabullirse de tales exigencias.

De todo ello queda constancia en una de las correspondencias de escritor más lúcidas y vigorosas de que yo tenga noticia (las cartas de ella, por desgracia, se han perdido, aunque no así sus diarios), cargadas de reflexiones clarividentes sobre la cocina de la escritura, aliñadas -quién podía imaginarlo- con expansiones cursis, de una sensiblería gazmoña, entreveradas de procacidades: «Soy como los cigarros puros, solo se me enciende chupando fuerte».

Ella vive en París y él en Croisset. Las cartas van y vienen con violencia apremiante. Su noviazgo epistolar, como sugiere el propio Flaubert, también está volviéndose epiléptico. Louise queda embarazada, y la idea de ser padre aterra al escritor, que ve en esta amenaza peligrar su independencia. Cuando la mujer pierde el hijo que esperaba, Flaubert respira aliviado. La relación entre ellos se arrastra algunos años más, va languideciendo sola y -de modo muy flaubertiano- acaba quedando en nada.

Por descontado, ningún detalle biográfico, sea del género que sea, resulta suficiente para explicar de modo satisfactorio la floración espontánea del genio, que siempre tiene algo de misterio bárbaro y ciego. A pesar de llevar escribiendo desde la infancia, Flaubert posterga publicar, reservándose para su primera salida a escena un golpe definitivo, una obra maestra. Mientras rumia un proyecto literario tras otro sin concluir ninguno, viaja por Oriente en

compañía de su gran amigo Maxime Du Camp, durante dieciocho meses de libertad y excesos, en los que contrae la sífilis.

A su regreso a Croisset, con treinta años y sin oficio conocido, decide jugárselo todo a una sola carta y comienza a mascullar penosamente la historia de una adúltera de provincias llamada Emma Bovary, un caso escabroso que parece extraído de las crónicas de sucesos sensacionalistas, un tema que no acababa de pegarle escrito con un enfoque entre cínico y poético que se le resistía.

En su pormenorizado análisis de la novela, realizado por Nabokov para sus clases universitarias, y recogido más tarde en el *Curso de literatura europea*, el escritor ruso enmarca el momento en que Emma Bovary va ataviada con un largo velo azul, y especula sobre la posibilidad de que «esta escena esté vista a través del largo velo azul del vestido de la amazona»<sup>16</sup>.

¿Y si fuese la novela entera, me pregunto, la que estuviese coloreada por ese filtro azul?

Flaubert tarda en escribir *Madame Bovary* cinco agotadores años, a golpe de una disciplina sin concesiones que por poco le cuesta la cordura. El 15 de enero de 1853, justo antes de acometer la segunda parte de la novela, le envía una misiva a su amante Louise Colet, en la que incluye una reflexión que constituye casi una poética:

«He tardado cinco días en escribir una página... Lo que me preocupa de esta novela es la insuficiencia del llamado elemento divertido. Hay poca acción. Pero sigo opinando que las imágenes son acción».

Cuando por fin, exhausto, pone punto final, la novela se publica por entregas en la *Revue de Paris* en 1856 y su crudeza al tratar el adulterio causa un revuelo social considerable, con escándalo incluido, lo que le lleva a ser procesado bajo la acusación de inmoralidad por los tribunales de Napoleón III, juicio del que sale absuelto y que supone un formidable altavoz propagandístico y su conversión inmediata en celebridad pública y pasto de chismorreos y caricaturas, tan aplaudido por unos como vituperado por otros.

El resto ya es historia. Comienza a andar así el mito imparable del bovarismo, que, al igual que el Werther de Goethe o el Quijote de Cervantes,

son criaturas aéreas precipitadas contra un sino trágico. Curiosamente (o no tanto) todos ellos son soñadores inadaptados, intoxicados de arte que comparten la misma actitud guerrillera contra la realidad -escapándose de ella a través del hueco de la ficción, de los sueños encarnados y de la leyenda llevada a la práctica- y contra los cuales la realidad tomará cumplida venganza bajándoles los humos en forma de suicidio romántico o muerte en plena cordura pero previa renuncia a sus ideales.

No se puede vivir como se sueña. Los tres protagonistas caminan por la cuerda floja y terminan mal. Tarde o temprano, parecen decir estas novelas y otras de su misma estirpe, la sensatez se desquita de los locos, de los exaltados, de los idealistas, de los fantasiosos y de todos los demás «idiotas de la familia» diagnosticados por Sartre. En estas tres novelas los que sobreviven y medran son siempre el barbero, el boticario Homais, los filisteos bien cebados y sus consignas de mansedumbre: creced y multiplicaos.

Flaubert permaneció soltero toda su vida. Nunca se casó ni tuvo hijos. A excepción de sus esporádicos viajes por geografías exóticas y sus desahogos carnales en los burdeles, llevó una existencia de cartujo, consagrado a esa «orgía perpetua» que era su creación literaria y a la cual dedicó Vargas Llosa un ensayo apasionado.

Flaubert hizo de la literatura su sacerdocio, y ante sus altares pronunció sus votos de fidelidad y penitencia monacales. La escritura fue para él un cilicio. A base de disciplina, Flaubert logró labrar (es la palabra) una obra de perfección alienígena, a costa del esfuerzo casi demencial de reprimir las tendencias naturales de su pluma, que por instinto se inclinaba hacia el sentimentalismo y la nebulosidad poética.

Flaubert escribió en contra de sí mismo, contra su facilidad de palabra tendente al nerviosismo barroco y a la lujuria verbal, renegó de sus orígenes visionarios optando por esa prosa dúctil y precisa a la que debe su gloria, rica en metáforas líricas, limpia de toda hojarasca, alejada de la exuberancia formal de Balzac o Víctor Hugo.

Atrás quedaban el fuego y la fiebre de los pioneros románticos. Lejos, muy lejos, el fragor y la tramoya de la necrofilia sentimental con toda su carnaza melodramática de rayos, truenos y tempestades con gran aparato eléctrico. Recluido en su rincón («Los libros y yo en mi habitación, como un pepinillo en vinagre»), Flaubert se especializó por contra en el análisis meticuloso y

moderno del polvo de la provincia, obtuvo muestras de pelo, de saliva, de uñas, y con todo ello levantó su acta de acusación contra el mundo, guiado por su convicción de que «en la vida no hay que temer las grandes desgracias, sino las pequeñas».

En sus dos novelas mayores, *Madame Bovary* y *La educación sentimental*, Flaubert escenifica con aplomo la pérdida de ideales y la oxidación sin grandeza del tiempo que huye, la imposibilidad de toda forma de heroísmo en medio de la grisura moral de una sociedad chata y mezquina dominada por ese materialismo propio de tenderos que tanto le horrorizaba. Al igual que hizo su padre a menudo durante el ejercicio de su profesión médica en el hospital, Flaubert extiende el certificado de defunción de un mundo desaparecido, y bajo la aparente neutralidad de sus aguafuertes, lo hace con rabia, tristeza y un sentimiento de orfandad. Y aunque nunca llegó a ejercer como abogado, puede que en otro sentido terminase siendo notario.

Sus últimos años fueron amargos. Muerta su madre, Flaubert vive solo y enfermo en la mansión medio en ruinas, acechado por las deudas, en compañía que una criada ciega y un perro, sin otro estímulo que la amistad fraternal del ruso Iván Turguéniev, la admiración de una nueva y emergente hornada de jóvenes escritores representada por Zola y Maupassant, así como el consuelo del arte, siempre el arte, el arte eterno, que tiene su fruto más refinado en esa pieza maestra de misericordia y tristeza que constituye el cuento «Un corazón sencillo», donde aparece el célebre «loro de Flaubert», que mereció un delicioso ensayo de Julian Barnes del mismo título. Con el fin de inspirarse, Flaubert coloca un loro disecado en su escritorio y lo mira fijamente, hasta «llenarse el alma de loro». Fue su última obra publicada antes de morir, víctima de lo que parece ser una crisis epiléptica definitiva, en 1880.

¿El secreto de su permanencia? Bueno, resulta difícil resumirlo en una fórmula, pero una de sus claves apunta a que Flaubert fue quizá (con permiso de Tolstói) el mejor oído de su siglo, un escuchador fabuloso, una antena desplegada siempre al acecho de voces.

A fuerza de perseverancia, consiguió aguzar su sentido auditivo hasta extremos increíbles y así captar frecuencias, perturbaciones, ultrasonidos, interferencias y toda clase de ondas atmosféricas, matices y sutilezas que viajaban errantes por el éter de su tiempo sin que nadie antes que él las

percibiese.

Igual que después James Joyce, Flaubert era alguien que sabía escuchar a las mujeres, como atestiguan sus devaneos confidenciales con, entre otras, sus amigas la sexagenaria George Sand y la princesa Mathilde, prima del emperador. De otro modo, sería imposible escribir -ser- *Madame Bovary* y sintonizar su actividad cerebral con tanta fidelidad. Para su biógrafo Geoffrey Wall,

«sonsacar los elementos eróticos autobiográficos, convencer a las mujeres para que hablaran de sí mismas, era una de las habilidades de Flaubert. Le encantaba escuchar a las mujeres. Disfrutaba “imitando sus voces”».

Gracias a ello, aparte de su polémica coyuntural hoy anecdótica, *Madame Bovary* quedará como un soberbio ejercicio técnico de ventriloquia poética, la obra de un virtuoso del espionaje femenino. Debido a esa facultad, son estos novelistas y otros que están en su misma órbita quienes, más allá de sus diferencias, abren nuevos canales en el arte de novelar, se anticipan al futuro de la ficción y fundan la narrativa moderna como una ciencia de la escucha, como una verdadera escuela del buen oír.

Como nos confirma Geoffrey Wall en su biografía amplia, amena, documentada y jugosa, el hijo del cirujano tuvo poca estima por la medicina de su tiempo. Cuando se refiere a ella en sus libros, lo hace con una sonrisa helada que no deja espacio a la duda. En la autopsia practicada al esposo de Emma Bovary, el doctor «abrió el cadáver y no encontró nada».

Al contrario que su personaje de ficción, Flaubert hundió el escalpelo en el corazón mismo de la literatura y dentro sí encontró muchas cosas. Tantas como para mantener ocupados sus nervios a lo largo de una existencia laboriosa de cincuenta y nueve años apretados de días y noches de literatura y silencios, a razón de una media de cinco palabras por hora, dominados por la búsqueda fanática de *le mot juste*. Quién sabe, igual al final resulta que después de todo sí es cierta la cita apócrifa: «Toda la mañana para poner una coma, y toda la tarde para borrarla».

## ELOGIO DEL CENTAURO

Todos somos ficciones. Lo que nos constituye como seres humanos es, básicamente, un relato. Eso que llamamos con cierto aire pomposo «yo» es, bien mirado, una construcción narrativa. En el fondo, no somos más que el relato de lo que nos contamos que somos, a nosotros mismos y a los demás. Vamos perfeccionando esta novela en curso (*work in progress*) a lo largo de nuestra vida, día tras día, año tras año, llenándola de acotaciones y también vaciándola de olvidos interesados. Añadimos y descartamos capítulos enteros, retocamos aquí y allá algunos episodios poco felices, corregimos el orden de los acontecimientos, velamos ciertas fotos que no nos favorecen, iluminamos otras que sí, hasta completar una película poco fiable -con su elenco de personajes principales y secundarios-, pero en la cual, más o menos, aprendemos a reflejarnos, y que es fruto tanto de nuestra sed de sentido como de la censura artística y moral, propia y ajena. A esa masa temblorosa la llamo «mi identidad». Nuestra autobiografía es un cuento, una invención, un artificio.

Somos relatos en medio de otros relatos. Nos relacionamos con historias y por medio de historias. Nos enamoramos de historias encarnadas en cuerpos, nos divorciamos de historias, hacemos el amor a historias, engendramos con ellas hijos e hijas que a su vez son otras historias que de pronto van al colegio. Y todo esto no tiene principio ni tendrá fin, al menos mientras el corazón humano siga latiendo en cualquier esquina de este universo o de otros.

El paso del tiempo contribuye a confundir la realidad con el mito, y al final las fronteras se diluyen y uno ya no sabe bien a quién tiene delante, dónde termina la biografía y dónde empieza la leyenda. Aprovechando este resquicio ambiguo de indeterminación y penumbra, algunos autores, es el caso de Marcel Schwob, otro es su discípulo Borges, trabajan a conciencia para emborronar las huellas y difuminar aún más los contornos con el fin de

entregarnos creaciones en las que ya es imposible identificar la parte documental de la parte de fantasía.

Autores así consideran que esto no es faltar a la verdad, sino *mejorarla*.

*Vidas imaginarias* de Marcel Schwob es un buen ejemplo de ello. Publicado en 1896, recoge una sucesión de viñetas impresionistas protagonizadas por personajes reales, históricamente datados, pero que Schwob extenua (permítaseme el guiño borgiano) a través de una elaboración concienzuda que dota a los modelos de un aura fascinante, capaz de elevar a simples mortales hasta la categoría de mitos.

Hay un código ético en ello: todas las vidas, para el poeta, son igual de valiosas, sin distinciones de rango. Importa poco que sean lumbreras del pensamiento, salteadores de caminos o modestos artesanos. Schwob ilumina con idéntica ternura y precisión las efigies del filósofo Empédocles, el pintor renacentista Paolo Uccello o la princesa Pocahontas, que a una fugaz salchichera cuyo rostro colorado «relucía como si la hubieran frotado con sangre fresca de cerdo».

Toda la poética de Marcel Schwob se basa en el menosprecio de lo general y vago en beneficio del detalle significativo y concreto. Hay en sus páginas -por lo demás breves y líricas, contundentes- una cierta hipertrofia de los pormenores, que se traduce en una exaltación de la minucia bien entendida, fiel a su divisa, expresada en el prefacio de *Vidas imaginarias*, según la cual: «El arte es lo contrario de las ideas generales, solo describe lo individual, no desea más que lo único. No clasifica; desclasifica».

Este amor genuino por el detalle, unido al gusto figurativo por la metáfora y la imagen de alta resolución, le lleva a inventar un género nuevo, el cual le permite disolver las categorías canónicas del relato ortodoxo en beneficio de un texto híbrido, al margen de las formas tradicionales, a medio camino entre la reconstrucción historiográfica «basada en hechos reales» y el vuelo calenturiento de la imaginación, o por decirlo de otro modo: entre la enciclopedia y unas décimas de fiebre.

Schwob no escribe cuentos; ni poemas; ni fábulas históricas; ni relatos mitológicos, si bien sus miniaturas participan a partes iguales de la narrativa, la poesía, la historia y el mito, potenciados por la música vehemente de un corazón enfermo. Lo que él busca es inyectar furia y pasión en las figuras de

cera, que vemos animarse, fundirse y arder bajo el calor de esta prosa, que sin embargo nunca se descoyunta ni pierde la tersura. Vamos, que Schwob no es de los que conducen la bicicleta sin manos.

En sus retratos, Schwob alcanza una dicción limpia, noble y susurrada, como el arrastrar de una túnica por un suelo de arena. «Fue colérico y permaneció virgen» o «Tuvo envidia de los grandes, los despreció, y masculó oraciones» son, a su manera, epitafios perfectos. Esto mismo puede aplicarse a muchas de sus oraciones. Numerosas páginas de *Vidas imaginarias* están repletas, cualquier lector podrá comprobarlo, de epitafios perfectos, y es posible que ahí resida el secreto encanto de su prosa.

Palabras grabadas en lápidas. Gramática de huesos. Poesía lapidaria. La escritura de Schwob tiende al prodigio, al epigrama, a la felicidad de la pieza rotunda y cerrada en forma de canción. Para ello resultan idóneas como punto de partida estas crónicas noveladas que pueden proceder de los archivos, la narración oral o la ensoñación colectiva, pero que están blasonadas, todas ellas, con un reborde de excentricidad arbitraria: el pirata por humor, la historia del poeta que nació ya rencoroso, o filigranas fantásticas de sabor oriental y alfombra mágica inspiradas en las *Mil y una noches* con que Schwob (o Sherezade) abrochan un cuento detrás de otro y así distraen al verdugo, prolongan la vida y espantan a la muerte un día más.

La belleza es una anomalía, una contrariedad o -quién sabe- un error. Frente a quienes desde la academia, la cátedra o los suplementos literarios aún propugnan encasillar el arte de escribir relatos en un manual de jardinería, con sus instrucciones, protocolos y tijeras para podar los bonsáis todos iguales, *Vidas imaginarias* viene a dinamitar tal prejuicio y a defender desde la libertad de sus páginas que la historia de la cultura no es, nunca lo ha sido, un asunto ortopédico de preceptiva y leyes, sino una gozosa nube de asombros y un golpe de viento fresco que nos arrebatara el sombrero.

Los cuentos no se escriben con plantilla. Los cuentos crecen solos, o no crecen, o se enmarañan, o se malogran y mueren por falta de luz y agua, pero siempre fuera del tiesto. Quizá los géneros no existan, quizá nunca haya habido géneros, sino tan solo libros particulares, miradas únicas, poéticas oníricas y sueños intransferibles. Los géneros, tal vez, ojalá, son ilusiones ópticas o anteojos que usamos por comodidad, por pereza. Hacernos creer en la

existencia de géneros literarios bien definidos (novela, cuento, poesía, reportaje, guion de cine, cómic), cada uno dentro de su cuadrícula, incomunicados en compartimentos estancos, puede resultar tan pueril como hacernos creer en la existencia *real* de seres tan improbables como el cíclope, el monstruo del lago Ness, el profesor Tornasol o Vladímir Putin.

Schwob, al igual que sus personajes, nació para ser escrito. El único -y mínimo- reparo que puede hacerse es que al autor «se le olvidó» incluir en esta antología de intimidades una última semblanza: la del propio Marcel Schwob, cuya biografía arroja suficientes alicientes novelescos como para transformarlo en personaje de ficción. Para subsanar tal descuido, aquí vamos a intentarlo. Advierto antes de que todos los datos biográficos que a continuación se consignan son verídicos, excepto los que no lo son.

## **VIDA IMAGINARIA DE MARCEL SCHWOB**

(1867-1905)

Su verdadero nombre era André Marcel Mayer y fue hijo del dueño de un periódico de Nantes llamado *Le Phare de la Loire*. De salud imposible desde niño, aquejado de imprecisas dolencias sin diagnosticar que exigían el empleo constante de morfina para aliviar los dolores, Schwob encontró su salud en las bibliotecas.

El estudio encarnizado de idiomas (latín, griego, sánscrito) y la disciplina intelectual sustituyeron los baños de mar y el alpinismo, y le regalaron toda la capacidad de ensoñación de los artistas sedentarios que tienen mucha infancia acumulada.

Escritor precoz, con tan solo once años publicó en el periódico paterno su primera colaboración, una reseña de *Un capitán de quince años* de Jules Verne, quien además era amigo de la familia y habitual de la casa. Trasladado a la capital, empleó largas horas en rastrear el argot de los bajos fondos y su huella en el poeta medieval François Villon, del que era devoto. Según Schwob, los verdaderos poetas son aquellos «que no son ni teóricos ni

gramáticos, sino que se escuchan a sí mismos vivir y cantan lo que oyen».

A los veintitrés años se enamoró de una jovencísima prostituta llamada Louise que falleció de tisis en la miseria y a la que consagró su novela *El libro de Monelle*. Poco después, contrajo matrimonio con la actriz de teatro Marguerite Moreno -descrita por sus contemporáneos como una belleza pálida, esbelta, de cabellera negra-, a quien permaneció unido el resto de su existencia. Schwob atisbó los últimos atardeceres de un París sin Torre Eiffel y cierto decadentismo amoral con tendencia a lo disoluto en el que era frecuente que los varones vistiesen, por debajo del esmóquin impecable, medias sujetas a medio muslo con ligeros de mujer.

Amó a Robert Louis Stevenson, con el cual se carteó y a quien nunca llegó a conocer en persona; hace falta imaginar a estos dos grandes convalecientes, cada uno postrado en un confín del planeta, cerrando sobres y pegando sellos y tosiendo. Sin embargo, pese a sus menguadas fuerzas, Schwob fue capaz de arrastrarse desde París hasta la remota Polinesia, sin más compañía que la de su asistente y enfermero chino Ting-Tse-Ying, a lo largo de una accidentada travesía (recogida en forma de diario en *Viaje a Samoa*, con las cartas que le envió a su mujer) que por poco le cuesta la vida, solo para visitar la tumba del maestro y respirar, antes de morir, un trago de su mismo oxígeno.

Sus amigos describen con cariño su carácter afable y la transparencia oceánica de sus globos oculares. André Gide anotó su fobia a los espejos, y cómo tapaba los de su apartamento de París con telas y papeles, para no ver su rostro duplicado. Su esposa reveló su costumbre de golpear a medianoche un gong de considerable tamaño cuyo sonido pretendía acallar el escándalo de los vecinos, dejándolos sumidos «en el terror y la tristeza».

Fue íntimo de Colette, quien tras leer *Vidas imaginarias* le reprendió dulcemente por carta, ya que «la irritante perfección de alguna de ellas me produce dolor de pelo y hormigueo en los tobillos». Otro amigo, Jules Renard, recogió el testimonio de su rechazo a la novela prolija, con su afán de exhaustividad y mareo de personajes, anteponiendo a ella el rigor y la necesidad de los camafeos, así como su consigna final: «Solo nos queda una cosa por hacer después de nuestros mayores: escribir bien».

A ello se dedicó Schwob con ahínco a través de una obra que no es extensa (no tuvo tiempo de más), pero sí vibrante y plural, y cuya otra cumbre, además de *Vidas imaginarias*, puede ser *La cruzada de los niños*, donde se

cuenta, a través de diferentes voces (un vagabundo leproso, un clérigo, el papa) la historia alucinante de cientos de niños europeos que en la Edad Media supuestamente abandonaron sus hogares y emprendieron juntos el viaje para liberar el santo sepulcro de Jerusalén de manos infieles, la mayoría de los cuales terminaron secuestrados por piratas y vendidos como esclavos o algo peor.

Schwob nunca pretendió ser un escritor popular. El éxito, o mejor dicho su falta, no pareció afectarle ni mucho ni poco. Escribió artículos para *L'Écho de Paris* -cuyo suplemento literario codirigió, junto a Catulle Mendès- y desdeñó el periodismo. Tradujo a Shakespeare y a Daniel Defoe. Vivió al margen de reconocimientos oficiales, aplausos y medallas, entregado al perfeccionamiento de su arte y sus achaques crónicos. Contó con el beneplácito y el fervor de los mejores, y con eso le bastó. Comprendió que el arte no es una cuestión de cifras, sino de alma y abismo. Fue íntegro, y quizá gracias a ello su prolongada estela conecta con sensibilidades posteriores como Apollinaire o Faulkner, y sobre todo con el argentino Borges, quien reconoce la influencia crucial que Schwob representó a la hora de fabricar su artefacto *Historia universal de la infamia*.

Su vida no fue larga, murió en París a los treinta y siete años, víctima de una rara enfermedad de nombre horrible diagnosticada como *dispepsis putrida*, y fue enterrado en el cementerio de Montparnasse.

Dicen que ese día se vio correr a un centauro por el Faubourg Saint-Germain.

## OCASOS

Según las palabras de Luis Gonzalo Díez, el propósito de su ensayo *Los convencionalismos del sentimiento. El vértigo de la historia en la novela europea contemporánea*, es analizar «cómo la novela europea del siglo xx abordó el impacto emocional de la historia». La historia entendida como una fuerza ciega que ha dejado de estar puesta al servicio del bienestar y el progreso humanos (de la construcción de un sentido narrativo nítido), para pasar a convertirse en un tsunami de acontecimientos aleatorios, de saltos locos y actuaciones líquidas provocadas por la paranoia del poder.

Lo que a Luis Gonzalo Díez interesa en primer lugar es rastrear la huella que la historia deja en la ficción literaria; o, por decirlo de otra manera, de qué modo se construye (y se socava) la articulación narrativa de la historia.

Para ello, el autor pone a dialogar y a discutir entre sí diferentes novelas clave, maravillosas todas, como *La marcha Radetzky* de Joseph Roth y *El Gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *La guardia blanca* de Mijaíl Bulgákov y *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo, entre otras, en las cuales, sin forzar las coincidencias más de lo razonable, sí podemos detectar la presencia de motivos recurrentes, como que se trata de obras dominadas por las decadencias familiares y el protagonismo del fin de raza.

Lo que aproxima a obras y autores tan dispares -y en ocasiones opuestos- es, en palabras de Luis Gonzalo Díez, la presencia de «las zozobras de un personaje elegíaco dominado por la oscura melancolía de la extinción».

Personajes nihilistas, románticos, utópicos, verdaderos *hombres sin atributos* musilianos que hacen suyas, encarnándolas, todas las contradicciones, tensiones y fracturas del laberinto de la historia reciente europea.

Luis Gonzalo Díez está convencido de que «el *espíritu profético* de la

novela del xix cede su lugar al *espíritu elegíaco* de la novela del xx. [...] Si el xix alumbró porvenires, el xx enterró pasados».

Del «romanticismo irónico» de Joseph Roth al «moralismo trágico» de W. G. Sebald en *Austerlitz*, la literatura moderna europea alumbró un mapa de fisuras, de arritmias y conmociones que ayuda a entender -y hasta cierto punto, a sanar- la hemorragia del tiempo, dejada, según la expresión de Émile Zola que el autor se complace en repetir, por «el gigantesco tajo de la era contemporánea».

La imagen aún potentísima del duelo -dos figuras enfrentadas al amanecer en las honduras del bosque, ante la presencia de sus padrinos- le sirve a Gonzalo Díez como metáfora y sismógrafo para registrar una serie de convulsiones de la sensibilidad a través -y ahí reside uno de sus mayores aciertos- de cierto número de criaturas literarias convertidas en síntomas de determinadas mutaciones morales.

Los duelos pueden ser mentales o físicos; está la diatriba ideológica sostenida durante horas entre Naphta y Settembrini a lo largo de varios capítulos de *La montaña mágica* de Thomas Mann, de una ferocidad dialéctica que culmina en consecuencias mortales. O puede ser el ajuste de cuentas civilizado (pero no por ello menos virulento) entre Konrád y Henrik sobre un episodio del pasado pendiente de aclaración en *El último encuentro* de Sándor Márai, en cuyo análisis sobre la represalia alcanza Gonzalo Díez alguna de las páginas más brillantes de su ensayo.

Pocos reparos pueden ponerse a un texto tan lúcido, riguroso y sereno como este. Si acaso, algún leve error de apreciación, como emplear el calificativo de «prestigiosa» para la revista divulgativa y más bien reaccionaria *Reader's Digest*, lo cual es bastante dudoso. También hay un error de atribución a los dos personajes antes citados de *La montaña mágica*, Naphta y Settembrini, cuando el autor subraya «el contraste intelectual y moral entre el jesuita y el italiano, entre la vocación de verdad y vida del primero y la decisión por la nada y la muerte del segundo»: esto está mal, es justo al revés.

Y cuando Luis Gonzalo Díez se adentra en los autores que han descendido hasta el Mal absoluto y han mirado de frente los horrores del gulag y el Holocausto, se queda algo corto al tratar con parquedad algunos pocos títulos de resplandor luciferino y dejar casi fuera una novela tan sombría y crucial

como el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, a la que solo dedica una breve alusión. Y por último, sorprende un poco que ni siquiera mencione un ensayo tan categórico como es *El anillo de Clarisse* de Claudio Magris, con el cual su propio libro mantiene algunos lazos de parentesco.

Fuera de estos reparos menores, este ensayo constituye un acierto indudable. Elegantemente escrito, rigurosamente planteado y convenientemente incisivo, con sus conclusiones de una suave melancolía, *Los convencionalismos del sentimiento* representa un bello ejemplo de ensayo literario esclarecedor, a contracorriente de modas, ejecutado con esmero clásico.

## SOMBRAS DE BOHEMIA

Algo tendrá *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger, para que, en tiempos anteriores al *marketing* editorial, lograra alcanzar grandes cotas de popularidad y colarse entre los mayores éxitos de ventas de finales del siglo xix y comienzos del xx.

Publicada por entregas en *Le Corsaire* entre 1845 y 1849, conviene recordar que esta obra sirvió de base literaria para la ópera *La bohème* de Giacomo Puccini y hasta para una adaptación cinematográfica del siempre estimulante -aunque bastante marciano- director de cine finlandés Aki Kaurismäki, bajo el título de *La vida de bohemia*.

Para Henry Murger, la bohemia era mucho más que una fase histórica concreta. Como se encarga de explicar en su sustancioso prólogo, la bohemia abarca la historia entera de la cultura, extendiéndose desde Homero («el primer bohemio») hasta Arthur Rimbaud, quien declaró que «he llegado a encontrar sagrado el desorden de mi vida».

La bohemia se parecería más bien a una suerte de masonería, una orden de caballería andante apta solo para unos cuantos iniciados o rosacruces, con sus ritos de paso para ser admitido en ella, sus leyes y sus contraseñas, en la que la inspiración se solía presentar acompañada de toses y fiebre alta. Según la definición de Murger: «La bohemia es el aprendizaje de la vida artística; es el prefacio de la Academia, del hospital o de la morgue».

Así, con la cámara colocada en plano medio, el autor registra las andanzas de un cuarteto de amigos: el poeta Rodolphe, el pintor Marcel, el músico Schaunard y el filósofo Gustave, en su lucha diaria para conquistar la gloria mundana y el alimento, el amor de las mujeres o, en el peor de los casos, un lecho seco en el que tenderse a dormir.

Esta mezcla de picaresca, epicureísmo, ideales artísticos elevados y

trapicheo de baja estofa, podría tener su equivalente, en nuestro ámbito cultural, en *La novela de un literato* de Cansinos Assens, en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, o en algunas *efigies* de trazo expresionista de Ramón Gómez de la Serna, como las dedicadas a Gerárd de Nerval o Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, donde el escritor madrileño se refiere crudamente a la bohemia como

«la pandilla de los carboneros del arte, los que dondequiera que se reúnan provocarán la idea de una fosa común y anónima, los pobres mediocres que sienten la voluptuosidad del arte y viven una mísera pereza ya que la vida se lo consiente»<sup>17</sup>.

A esta raza de parásitos bienhumorados pertenecen también los cuatro mosqueteros de este libro, más sus respectivas amantes, mecenas, prestamistas y acreedores, que giran alrededor de ellos como satélites, entrando y saliendo de la buhardilla común. E incluso cabe añadir al grupo una silueta más: la del propio autor, Henry Murger, que acompaña desde un silencioso rincón - cargado, eso sí, de elocuencia- a sus criaturas, decidido a levantar testimonio de sus desvelos, lágrimas, cogorzas y fracasos, personificados en el destino del pintor Marcel, quien después de dedicar años de esfuerzo a culminar el cuadro titulado *El paso del mar Rojo*, ve cómo su obra maestra termina instalada como reclamo publicitario en una tienda de comestibles.

Lo sublime degradado al rango de charcutería.

*Escenas de la vida bohemia* es un libro brillante compuesto por episodios más o menos independientes, si bien los protagonistas son siempre los mismos. El propio autor se desmarca del género novelesco, al calificar su obra de «estudio de costumbres», y es cierto que el libro puede leerse de varias maneras, como un documental impresionista sobre las correrías de la bohemia parisién, un manual de instrucciones acerca de la carrera artística («Vida adorable y vida terrible, que tiene sus triunfadores y sus mártires») o como una enésima y libérrima versión de la fábula de la cigarra y la hormiga, en la que Murger radiografía por abajo lo que Proust radiografió más tarde por arriba.

Este carácter fragmentario de su propuesta le sirve al autor para practicar

un corte transversal en el tejido social y asomarse, a la manera de Balzac, a distintas esferas socioeconómicas, si bien teniendo como centro de maniobras permanente el núcleo de amigos. Todos ellos sobreviven en un mundo de precariedad en el que «para ser ricos solo nos falta el dinero», y el verdadero arte radica en la habilidad para esquivar al casero o propinar un sablazo al conocido de turno, que permita prolongar una semana más el éxtasis y la agonía.

Dinero, dinero, dinero: palabra clave y bestia negra. El dinero (*L'argent*) se convierte en estas páginas en un objeto fabuloso, mítico, precisamente en razón de su escasez. Los cuatro amigos persiguen el dinero con el mismo ahínco con que el Coyote persigue al Correcaminos... y con parecidos resultados.

El dinero va y viene de sus manos, se escabulle, se vuelve loco, bosteza de aburrimiento y no conoce término medio: o falta por completo o de repente estalla entre los dedos en «una apoplejía fulminante de riqueza».

Del mismo modo que Chaplin improvisó un baile genial sirviéndose únicamente de dos tenedores y dos panecillos ensartados, con los cuales consiguió coreografiar la carestía de una vez por todas, Murger también consigue, con muy pocos elementos, escenificar la danza de las estufas apagadas y las órdenes de desahucio. Su baile no resulta tan cómico como el de *La quimera del oro* de Charlot, aunque su dinamismo es casi igual de contagioso.

Por su agilidad y ritmo chispeante, *Escenas de la vida bohemia* está cerca de ser un reportaje festivo, un puñado de historias abocetadas a pie de calle, cazadas en corrillos, en tertulias, en tabernas, en estudios de pintores, y encuadradas por Murger con engrudo de melancolía para ofrecérselas al lector encoladas en páginas que a veces adquieren un tono sentencioso y otras veces son evocadas a media luz con ojos soñadores y la dosis justa de patetismo.

Pues la carcajada, claro está, termina transformándose en mueca de resignación o asco. La desenfadada juventud del comienzo deja paso, en los últimos capítulos, a las primeras sombras de la enfermedad, los estertores de la decadencia y el estropicio auténticos, que Murger esboza con delicadeza, sin recrearse en ellos, desembocando en un final que tiene el mérito de ser divertido sin dejar de ser horrible: «Estamos acabados, mi querido muchacho,

estamos muertos y enterrados. Solo se es joven una vez. ¿Dónde cenar esta noche?».».

# CATÁLOGO DE ARTE MODERNO

Alice Babette Toklas es una de las sombras más legendarias de la literatura moderna. Compañera de vida y obra de Gertrude Stein, confidente, secretaria, enfermera, amante, cocinera, se conocieron en París en 1907 y nunca volvieron a separarse. Ambas conformaron uno de aquellos «matrimonios de Boston», según la terminología de la época, en que dos mujeres elegían vivir en pareja, solas e independientes, sin necesidad de hombres, igual que en la novela *Las bostonianas* de Henry James, que les sirvió de modelo, en el momento de referirse a una relación lésbica discreta pero más o menos tolerada a regañadientes por la sociedad.

Matrimonios de Boston debió haber muchos, más de lo que se piensa. Según los testimonios, Alice B. Toklas era la encargada de entretener y atizar el fuego de la cháchara mundana con las esposas de los visitantes durante las tertulias de los sábados, mientras su compañera Gertrude Stein se enfrascaba en sesudos debates filosóficos con los maridos escritores, músicos o artistas plásticos que las visitaban. Tenían así repartidos los papeles.

En el número 27 de la *rue* de Fleurus, en el corazón del París de entreguerras, en el 6.º *arrondissement* de la orilla izquierda del Sena, Gertrude Stein es esta mujer de presencia apabullante y corte de pelo episcopal, fotografiada por Man Ray o Cecil Beaton, que un día decidió acoplar una voz a la sombra. De ahí surgió ese artefacto genial y loco en la historia de la literatura titulado *Autobiografía de Alice B. Toklas*, escrita por Gertrude Stein: quizá la primera ocasión en la que es otra persona quien vampiriza nuestra biografía y se la apropia, abriendo un canal nuevo de perspectivas engañosas, voces en *off*, autocitas y también, por qué no decirlo, de narcisismo y autobombo, pues Stein no pierde oportunidad de pregonar al mundo (por boca interpuesta de Alice) lo enorme escritora que es Stein.

Se trata de contar nuestra propia vida desde la mirada del otro, desdoblándonos en un fantasma. Nacida en Baltimore en 1874, Gertrude Stein fue alumna del gran filósofo William James -hermano del autor de *Las bostonianas-*, y más tarde se matriculó en la escuela de medicina John Hopkins, hasta que no pudo más y abandonó la carrera. Ante la insistencia de una amiga para que retomase los estudios, Stein justificó su renuncia con las siguientes palabras: «No sabes la fuerza que tiene el aburrimiento».

Instalada en París junto a su hermano Leo en 1903, ambos demostraron poseer una extraordinaria agudeza visual, adiestrada para anticiparse a detectar el talento de artistas de vanguardia e invertir en coleccionarlos antes de que entraran en los museos. También se la considera responsable de apropiarse de la etiqueta «generación perdida», que pronunció un mecánico del taller al que había llevado a reparar su automóvil, para aplicarla a la nueva camada de escritores que pululaban alrededor de ella.

En su trabajo de narradora, Stein se empleó a fondo a la hora de gratinar complejos aerolitos verbales de enrevesada factura, por ejemplo en su monumental novela *Ser norteamericanos*, en los que utiliza la repetición machacona para configurar una de sus señas de identidad, a lo largo de párrafos ramificados y algo informes, quebradizos como hojaldres, que le valieron en 1912 la reprimenda de un editor londinense, que imitó su propio estilo en una carta de rechazo:

«Querida y estimada señora: soy solamente uno, solo uno, solo uno. Solo un ser, un ser solo simultáneamente. Ni dos ni tres, solo uno. Solo una vida por vivir, solo sesenta minutos en una hora. Solo un par de ojos. Solo un cerebro. Solo un ser. Y por ser solo uno, por no tener más que un par de ojos, no poseer más que un tiempo, solo una vida, no puedo leer su manuscrito tres y cuatro veces. Ni una solo. Solo una mirada, solo una mirada basta. Apenas si se vendería un ejemplar. Apenas uno. Apenas uno. Muchas gracias. Le devuelvo el manuscrito por correo certificado. Un solo manuscrito por un solo correo»<sup>18</sup>.

Desde el 27 de julio de 1946, día en que murió Gertrude Stein, Alice B. Toklas se quedó viuda. Vivió a solas durante veinte años más, a expensas de su nostalgia y reliquias. Publicó un libro de recetas de cocina. La confección de los auténticos *Recuerdos* de Toklas, escritos por ella misma (y esto, dicho

así, induce a pensar que había dos «ellas»), podría haber sido el caso de la rebelión contra el ventrílocuo o la hora de los ajustes de cuentas. Nada más lejos de la realidad. Toklas entrecierra los ojos y rememora de una forma serena, casi zen, sin emitir juicios negativos, rescatando solo lo bueno, forzando a que las lágrimas se diluyan hasta borrarse en una infusión aromática llena de tacto y buenas maneras.

¿Existió Alice B. Toklas? ¿O fue un satélite obediente alrededor del monolito de Stein? Se sabe que nació en California, que se enamoró de la ciudad de Ávila, que tuvo un padre impertérrito, el cual, al conocer la tragedia en vidas humanas que supuso el terremoto de San Francisco y su posterior incendio, se limitó a musitar: «No deja de ser una pérdida para el Este».

Son dos libros paralelos; la *Autobiografía de Alice B. Toklas*, escrita por Stein, y los *Recuerdos*, de mano de la propia Toklas, pueden recorrerse (y confrontarse) de manera simultánea.

Los dos se parecen y diferencian como dos calcos inexactos, o como dos fotocopias ligeramente movidas. Aunque los dos libros cuentan los mismos hechos, y casi por el mismo orden, hay leves desajustes rítmicos entre ambos; algo lógico, por otra parte, en dos mentes sincronizadas que atravesaron las mismas circunstancias pero las asimilaron de maneras radicalmente distintas. Una era escritora a tiempo completo; la otra, una experta repostera.

Pasan por estas páginas veloces, semejantes a un ciclorama, Picasso y sus muchas mujeres, los Ballets Rusos de Diáguilev y Nijinsky, el aduanero Rousseau y su larga barba ciclista, las dos contiendas mundiales, Guillaume Apollinaire con un vendaje en la cabeza por una herida de guerra -mientras leía el periódico- que le dejó un resto de metralla en el cerebro, la manzana amarilla de Cézanne (tan decisiva para las leyes del arte como lo fue la manzana de sir Isaac Newton para las leyes de la física), el sosiego veneciano de Matisse asomado al olor salobre de los canales, cuando todos ellos no eran para el público burgués más que la versión adulta de un desfile de Gigantes y Cabezudos, o una pandilla de endemoniados practicantes del amor libre y el ateísmo que bailaban desnudos y borrachos al amanecer, pegaban fuego a las cortinas del baño y a las patas de los pianos en cuanto te descuidabas, o se entregaban a saturnales para engendrar en la soledad de sus talleres furiosos retratos asimétricos.

Con los nombres contenidos en *Recuerdos* de Alice B. Toklas podría compilarse un Almanaque de Gotha sobre la aristocracia del arte moderno, con toda su alcurnia, su pompa, sus cismas, sus luchas internas, sus juicios sumarísimos y sus excomuniones. O, al menos, de aquel segmento de la realeza del arte moderno que cristalizó en la primera mitad del siglo xx, formado en su mayoría por gente nómada y príncipes destronados, que nada más caer en París acudían al chalet de dos plantas de la *rue* de Fleurus con la carta de recomendación del náufrago: Scott y Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway, Paul Bowles, la librera de *Shakespeare and Company* y primera editora del *Ulises* Sylvia Beach, la amazona Natalie Barney y muchos más: todos ellos tienen asiento reservado en estas líneas, igual que antes lo tuvieron sobre los cojines de terciopelo del salón de Stein y Toklas.

Esta última no cuenta, o le conviene olvidar cuanto antes, que Stein tuvo palabras poco afortunadas hacia Djuna Barnes, de la que solo elogió sus piernas (y nada más que sus piernas); ni que aquel invitado que cometiese la imprudencia de mencionar más de dos veces seguidas el nombre de James Joyce, se ganaba la expulsión inmediata.

Los recuerdos aquí envasados son gratos. Una mitad del libro se ocupa de las reuniones nocturnas y la otra mitad de los viajes emprendidos por la pareja. Italia, España y Estados Unidos fueron para ellas estaciones de paso donde seguir proyectando sus jornadas de diversión y trabajo y, en el fondo, una prolongación de su salón de recibir visitas, del que sospecho que quizá nunca llegaron a salir del todo.

En Inglaterra amonestaron con dureza al filósofo Bertrand Russell por declararse pacifista y oponerse a la guerra. Ellas, por el contrario, eran partidarias de la cosa bélica contra Alemania, en la que participaron como voluntarias con gran entusiasmo, conduciendo una ambulancia y prestando asistencia médica a los heridos del frente. Otro día, durante un viaje en ferrocarril, la virtuosa señorita Toklas, en un arranque de rebeldía insólito en ella, se soltó la melena y arrojó su corsé por la ventanilla del tren.

Según propia confesión, Alice B. Toklas era muy despistada. Se le olvidaba todo. Hasta el punto de que el hermano de Stein llegó a comentar en cierta ocasión que si Toklas fuese general en jefe de un ejército, «jamás perdería una batalla, sino que se limitaría a extraviarla».

Que una persona tan olvidadiza emprenda la tarea nada menor de

reconstruir su pasado sin otra ayuda que su fragilidad evocativa, no deja de tener su sesgo paradójico, e incluso cómico. Cabría aplicarle el título que el músico Erik Satie escogió para redactar sus recuerdos: *Memorias de un amnésico*.

Tal vez a causa de esas lagunas, o por otros motivos, sus *Recuerdos* quedan lejos del calado literario de la *Autobiografía de Alice B. Toklas*, si bien es cierto que tampoco pretenden emularla. Su autora es consciente de ello y lo acepta. Carece de esa seductora mezcla de psicosis competitiva y sabia ingenuidad que dosificaba Gertrude Stein en sus mejores momentos de inspiración y látigo.

Vale el libro de recetario, de postal desde el olvido, sobre una de las épocas más fecundas y fascinantes de la historia del arte, con París convertido en mandala de todas las modas y transgresiones artísticas y morales. Nunca fue Toklas tan ella misma como cuando la suplantaba otra. *Recuerdos* es el suflé último, la magdalena final de quien fuera eterna acompañante en segundo plano, pues no conviene olvidar que Gertrude Stein no proyectaba sombra: proyectaba Alice B. Toklas.

## OBUSES Y ARTISTAS

*Estallidos y bombardeos* de Wyndham Lewis es una bomba: de gracia, de brillantez, de nervio. No en vano su autor, hoy algo eclipsado, fue una figura central de las vanguardias artísticas del período de entreguerras. Hiperactivo y controvertido, inventor del Vorticismo (contestación británica al Futurismo italiano), incansable editor de revistas tan efímeras como legendarias, compinche de Joyce, Pound y Eliot, su vasta producción ha permanecido hasta ahora, al menos en nuestro idioma, desconocida y en penumbra.

*Estallidos y bombardeos* relata la experiencia de Wyndham Lewis durante la Primera Guerra Mundial en suelo francés como segundo teniente de artilleros, y constituye un documento excepcional, de primera línea, para poner sin merma al lado de títulos mayores que tratan del mismo período como la *Autobiografía de Alice B. Toklas* de Gertrude Stein, *Adiós a todo eso* de Robert Graves y *La habitación enorme* de e.e. cummings.

«Mi libro -aclara Lewis- trata de un pequeño grupo de gente que cruza un puente. El puente es rojo, la gente es roja, el cielo es rojo. Resulta obvio que el puente es simbólico. El puente *significa* algo más. El puente, ya ve, es la *guerra*».

Lo que aún hoy sigue asombrando es la energía explosiva de este libro, su colérica vitalidad bajo la cual desafina una música estridente -el free jazz de las bombas de fósforo, las trincheras y los hospitales de sangre-, interpretada a toda velocidad, con los nervios sobreexcitados por el abuso de estupefacientes y la proximidad de la muerte. No fue el único. Desde el mismo frente, otro artista movilizado, Jean Cocteau, describía en una carta a su amiga Misia Sert sus impresiones en los siguientes términos:

«¿Cómo expresarte lo estrafalario de este mustio campamento, en el que los cobertizos para los vehículos salen volando como aviones, los obuses se estrellan maullando cual enormes gatos feroces, y se pasa de una calma roma a un Apocalipsis, y del Apocalipsis al champán?»<sup>19</sup>.

Mediante una feliz confusión, Wyndham Lewis retrata también esas idas y venidas del Apocalipsis al champán y viceversa. Lewis ve la guerra como si de un acontecimiento artístico se tratase, al tiempo que describe la vida artística moderna como un campo de batalla cruento.

Y no le falta razón. Las mismas o parecidas emboscadas, asaltos, escaramuzas, repliegues, deserciones, cobardías, capitulaciones, alianzas y actos de heroísmo encuentra Lewis en unas y otras barricadas. El Arte de la Guerra es también -o sobre todo- la Guerra del Arte. El término *avant-garde*, conviene recordarlo, es un préstamo lingüístico procedente de la terminología bélica. En ambos terrenos se mueve el autor con idéntico desparpajo, huyendo de cualquier forma de patriotismo épico o celebración sentimental e insuflando en su relato grandes dosis de comicidad, malevolencia y sentido del ritmo.

Puente rojo, gente roja, cielo rojo.

En uno de los mejores pasajes de *Estallidos y bombardeos*, ya concluida la guerra, Lewis relata un suceso de 1920 en que Ezra Pound les entregó en Londres a T. S. Eliot y a él un paquete misterioso que debían hacer llegar hasta las manos de James Joyce, que se encontraba en París.

«No teníamos ni idea de qué contenía -dice Lewis-. Pesaba bastante y Eliot lo llevó todo el rato bajo el brazo, o bien sobre su regazo, porque era tan grande que no le cabía en la maleta».

Habría que imaginarse ese viaje. Una vez en París, Eliot y Lewis se hospedan en un hotel junto a los muelles del Sena. Envían una nota a Joyce, invitándole a visitarlos en su cuarto. Joyce acepta y se presenta allí con su hijo. El paquete ocupa el centro de la mesa. Está prolijamente atado con cuerdas y cuesta bastante deshacer los nudos. Al final, deben emplear unas tijeras para cortar uñas. Tras un rato de forcejeo, el envoltorio revela su contenido, que no es otro que «un par de viejos zapatos marrones».

El gran acierto de Wyndham Lewis reside en interpretar esta peripecia individual y colectiva, «hecha de barro y melodrama», en clave de comedia disparatada, y es que tal vez tanto la vida artística como la vida militar solo pueden expresarse de un modo: con el estupor de quien abre los ojos después de un coma etílico.

## FANGO Y MERMELADA

Hasta hace poco tiempo no me había dado cuenta de los paralelismos que existen entre las novelas *La montaña mágica* de Thomas Mann y *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati.

En ambas obras, dos jóvenes inexpertos son enviados, un poco a regañadientes, a la altura de dos cumbres: un cuartel y un sanatorio. Está previsto que las dos sean estancias breves. Las cosas se complican. Su permanencia en el lugar se prolonga largos años. En ambas obras, el tema de fondo, el auténtico y casi único protagonista, es el paso del tiempo. Obsesivamente, ambos autores registran, con minuciosidad barométrica, el cambio de las estaciones, sin olvidar ningún matiz. Primavera, verano, otoño, invierno. La lluvia, el sol, la nieve, el viento. Y vuelta a empezar de nuevo.

Decía E. M. Forster que «en una novela siempre hay un reloj»<sup>20</sup>.

En efecto, en todo relato se produce un estallido del tiempo, una especulación cronológica. Desde el pórtico de *La montaña mágica* cuelga un reloj de cuco suizo, que da las horas con total puntualidad y ese aire pedantesco de los pájaros mecánicos, mientras que *El desierto de los tártaros* dispone de un reloj de arena que se desliza de manera suave e ininterrumpida a través de los capítulos con un susurro de telas o papeles arrugados. El uno hace tictac, el otro emite un siseo, pero ambos libros contienen entre sus líneas una cualidad de envolvente musicalidad (la música del tiempo), a cuyo atractivo es imposible sustraerse. Mann es más sinfónico, tiende a la torrencialidad y a las orquestaciones amplias; Buzzati es más sobrio, trabaja a menor escala, para un número reducido de instrumentos, pero eso es secundario a la vista de la excelencia de sus resultados.

Puesto que las diferencias entre ambos autores son evidentes y cualquiera puede captarlas al vuelo sin necesidad de anteojos, prefiero subrayar y llamar

la atención sobre esos otros aspectos comunes y posibles coincidencias que sirven para relacionar distintas obras y tender puentes de orilla a orilla.

Thomas Mann dedica mucho espacio a relatar cómo es la forma correcta de envolverse en una manta; la diferencia existente entre varios termómetros y cuál es el mejor. Para el novelista, la enfermedad no es algo abstracto; la enfermedad tiene cara, tiene nombres y apellidos, en un problema sencillo, cordial. Todos los personajes del sanatorio Berghof para tuberculosos están, como es lógico, enfermos; incluso los médicos están enfermos; sobre todo los médicos. La enfermedad es sinónimo de estar vivo. La enfermedad es universal y abarca todo. La medicina consiste en que otro enfermo te cure.

El tono de cada una de estas obras está influido por el entorno en que transcurren. Mientras *La montaña mágica* acusa una grandeza paisajística acorde con su dimensión alegórica, *El desierto de los tártaros* se contagia del lenguaje seco, polvoriento y árido, sin retórica, una escritura arenosa acorde con el propio desierto interminable que rodea la fortaleza Bastiani. En *La montaña mágica* leemos:

«Las grandiosas perspectivas de sagrada fantasmagoría y el amontonamiento del universo alpino en donde se iba penetrando al elevarse, se abrían para luego escapar, en una curva de la vía, huyendo de la mirada admirativa».

El paisaje, según Thomas Mann, en este párrafo y otros, tiene algo de colosal fragua olímpica, de techo del mundo, de fundición metalúrgica con hierros al rojo vivo, candentes, de donde saltan las chispas y los dioses wagnerianos vigilan el mantenimiento del orden, y donde el modesto escritor con chaleco y pajarita de lunares, acatarrado, sudoroso, termómetro en mano, sacudiendo el mercurio al modo de una batuta, dirige esa fantástica orquesta de cumbres, nubes, ríos, trenes, árboles y piano.

El radio que abarca *El desierto de los tártaros* es más reducido. Día y noche, todo lo que tenemos delante de los ojos y al alcance de los prismáticos es una extensión fantasmagórica de piedras dejada de la mano de Dios, algún que otro montículo, un pájaro a lo lejos o algo que brilla o reptar o se escabulle. El sol que cae a plomo provoca alucinaciones. De un momento a otro, se espera un ataque inminente de los tártaros, si no es hoy será mañana,

la guarnición está alerta y se rige por un complicado sistema de contraseñas - una auténtica relojería de claves-, puesto que tratándose de los tártaros nunca se sabe y cualquier precaución es poca, y así pasa siempre en alerta una semana, otra semana, un mes, otro mes, un otoño, otro otoño, una década, otra década, una vida, nuestra frágil y única vida. De los tártaros no hay ni rastro. Los tártaros son la metáfora poética de una postergación infinita, de nuestras metas soñadas, aquello que nos mantiene vivos y atareados y que a la vez nos trae la desdicha. Los tártaros son el amor, la salud, la riqueza, el éxito, o aquello que troquela el contenido de nuestros sueños.

Para contarnos esta historia, en apariencia sencilla, Buzzati, en su novela, utiliza una técnica (si se me permite llamarla así) de puntos suspensivos. Todo está siempre en el aire, en vilo, a punto de suceder, a un paso de ocurrir... Pero nunca ocurre nada. ¿Nunca ocurre nada? No. Ocurre la vida, ¿nos parece poco? La vulgar existencia, monótona y maciza, igual y complicadísima, con sus picos de excitación y sus declives de tedio, tos, fiebre y caída. No pasa nada. Lo único que de verdad sucede es el tiempo, que va dejando a su paso un rastro como un óxido bajo la lengua.

«¡Que vienen los tártaros!» es el grito de alarma sobre el cual se sostiene toda la organización social de la fortaleza Bastiani, igual que en la mitología hindú el mundo se sostiene sobre un caparazón de tortuga. Se teme a los tártaros y, a la vez, se anhela su irrupción violenta, algo que, como una catarsis, venga a romper este maleficio de Bella Durmiente hibernada en su castillo, entre figuras de cera, ponga a funcionar nuevamente los relojes, nos introduzca de un empujón, casi con alegría, en la historia contemporánea y sacuda la existencia de la modorra en que se encuentra estancada. Que vienen los tártaros. Qué miedo. Pero los tártaros no vienen nunca. Ni se los oye. Es una fiesta eternamente aplazada.

Afirmar que los tártaros no vendrán nunca es una exageración evidente. Puede que los tártaros vengan, o puede que no vengan. Nada puede ser afirmado ni desmentido con total rotundidad. Ese es el juego. Esa es la gracia. Ni sí ni no. Ni blanco ni negro. Todo lo demás es accesorio.

De cumbre a cumbre, del sanatorio Berghof a la fortaleza Bastiani, de Hans Castorp a Giovanni Drogo, de Thomas Mann a Dino Buzzati, hay un hilo de enfermedad y sombra que recorre Europa de norte a sur y que merece ser consignado. El desierto rojo de Drogo tiene su paralelismo en el desierto

blanco de Castorp. La arena del desierto, la nieve de la montaña, materias maleables y aptas para deslizarse por ellas, para el esquí o el trineo, son la argamasa narrativa del discurso y el paisaje circundante que los contiene dentro de sus respectivas campanas de cristal, igual que pisapapeles.

Los dos muchachos viven, por así decir, en balnearios. Tanto Castorp como Drogo son dignos representantes de ese tipo humano que el novelista Robert Musil bautizó como «el hombre sin atributos»; es decir, individuos sin cualidades específicas, ni carne ni pescado, uno de tantos. Ambos son solteros, puede que vírgenes, se empantanán en sendas historias de amor que no conducen a nada y ninguno de los dos, hasta donde podemos saber, tiene descendencia. Sus fichas policiales, llegado el caso, bien podrían ser intercambiables: Giovanni Castorp, Hans Drogo. Lo que es evidente es que la biografía del soldado Giovanni Drogo, contada por Buzzati, es una larga convalecencia. Giovanni Drogo llega al cuartel como quien llega a un hospital, para una revisión molesta, y ya está deseando irse. El protagonista de Thomas Mann, Hans Castorp, en cambio, arriba al hospital como quien arriba a un cuartel, fresco y decidido, dando un taconazo marcial, dispuesto a acompañar a su primo Joachim Ziemssen, que, él sí, está internado y enfermo.

Ambos dejan atrás hogares burgueses y familias sólidas. Los dos, cada uno a su manera, son huérfanos. Lo importante es que ambos, una vez que traspasan el umbral y están dentro de sus cápsulas, una vez que respiran el aire mágico del cautiverio, quedan, de pronto, hechizados. Una vez instalados en sus respectivos aposentos, se entregan con vehemencia y candor a una suerte de funcionariado de la enfermedad, con su escalafón de dolencias, chismorreos, recuentos de antigüedad, condecoraciones, traslados y repentinos golpes de salud que los mantiene ocupados. Les sucede lo mismo que a los protagonistas de aquella película de Luis Buñuel, *El ángel exterminador*, que se sienten incapaces de salir de una habitación. Algo, más fuerte que ellos, los retiene. Según tengo entendido, el título original de esta película de Buñuel era *Los naufragos de la calle Providencia*. Giovanni Drogo, Hans Castorp, los invitados a la cena de Buñuel, nosotros mismos, todos somos a nuestra manera naufragos de la calle Providencia, es decir: gente que no puede salir. Gente que quiere irse y no puede. Personas confinadas. Somos gente que espera. Esperamos algo, un permiso, las vacaciones, el alta médica o la firma del jefe. Esperando a Godot se nos pasó el siglo xx y no nos dimos ni cuenta.

Vladimir y Estragón, los dos protagonistas de la obra teatral que el dramaturgo Samuel Beckett estrenó a los cuarenta y siete años en el pequeño Théâtre de Babylone de París el 5 de enero de 1953, bajo la dirección de Roger Blin, también son náufragos de la vida. También quieren irse y no pueden. Como una letanía que se repite una y otra vez a lo largo de la pieza, uno de ellos murmura: «Vayámonos». La respuesta del otro, invariable, es: «No podemos». A lo cual el primero pregunta: «¿Por qué?». «Esperamos a Godot». A lo que el primero comenta: «Es cierto».

Esperar a Godot es el conjuro mágico que suspende todas las dudas, todos los celos, todas las impaciencias, la fórmula secreta que hace que el tiempo quede en suspenso y se paralice, las manecillas de los relojes se atrofien, igual que sucedía en el sanatorio de Thomas Mann, en el cuartel de Dino Buzzati o en el comedor de Luis Buñuel. Lugares en los que el tiempo se atasca, no fluye, la vida cobra un aspecto vegetativo y como soñado y de ahí que los saltimbanquis Vladimir y Estragón tengan sobre las tablas del escenario ese aire de hortalizas o de legumbres sitiadas. «Vayámonos». «No podemos». «¿Por qué?». «Esperamos a Godot». «Es cierto».

Godot tarda tanto en llegar como los tártaros. Godot, en realidad, es tártaro. Si apareciese en escena, seguro que vendría montado en un corcel blanco bajo una lluvia de sangre. Godot es el rey de los tártaros y su ausencia es su corona. Su silencio es casi un título nobiliario. Su nulidad, su hermetismo, cristaliza en un ping-pong verbal entre los dos vagabundos que disparan frase tras frase con retorcida vehemencia. Se dice, con demasiada facilidad, que esas frases son absurdas. Tal vez lo sean. Mejor así. Pero, absurdas o no, para mí esas frases son Godot. Mejor dicho: son la tentativa angustiosa de trazar el perfil de Godot, de dibujar a ciegas su rostro, de iluminarlo sin máscaras. En el lenguaje definitivamente triste de Vladimir y Estragón, chapucero y elegante a la vez, en ese par de idiotas sombríos ataviados con harapos de levitas y con jirones de chisteras, alienta y rejuvenece el mito de las parejas eternas, de don Quijote y Sancho al Gordo y el Flaco o a los payasos conocidos como las figuras del Clown y el Augusto. Los dos son solo uno. Un animal bicéfalo que monologa consigo mismo en un desdoblamiento neurótico, encerrado en la sala de los espejos. Beckett ha puesto en marcha un circo filosófico, una rareza, donde en lugar de lanzar

tartas de merengue a la cara se arrojan interrogantes existenciales y flores abstractas.

*Esperando a Godot* puede entenderse como una oda a la impuntualidad. Beckett es la puesta en escena de una resta que busca hacer tabla rasa, un desatascador fabuloso para desincrustar bien a fondo toda la grasa retórica del siglo. *La montaña mágica* transcurre en un sanatorio. *El desierto de los tártaros* transcurre en un cuartel. *El ángel exterminador* transcurre en un comedor. *Esperando a Godot* ni siquiera puede afirmarse que transcurra, o si lo hace, transcurre en un no lugar, un espacio mental vacío (o repleto de inmundicias), una especie de vertedero espiritual donde van a morir, arrojados, los detritus de la cultura y el arte, mezclados con cáscaras de plátano, colchones usados, dientes de leche, escupideras de plástico verde, dentaduras postizas, sustancias pegajosas y diversas láminas arrancadas de la enciclopedia *Larousse*. Si nos fijamos en esto, veremos que de un título a otro hay como un achatamiento del espacio, despojamiento vital, pérdida de horizontes y estrechez de miras. La amplitud del primero mengua y se desvanece en el último. La distancia que media entre las grandiosas cumbres sinfónicas del paisaje suizo de Davos-Platz descritas con apabullante prolijidad cartográfica por Thomas Mann, aprovechando para ello toda la artillería pesada que el oficio de novelar de su tiempo le ofrecía, y el armario empotrado en que se hacían las criaturas beckettianas, sofocante de hedor animal, mientras agitan sus piernecillas de trapo, resulta casi insalvable.

Mann todavía respira el oxígeno puro de las alturas, es un humanista que puede permitirse el lujo de consumir con avidez, a pecho descubierto, como si fuese cerveza, ese ozono alimenticio que, de puro cristalino, resulta casi hiriente para los recién llegados, que choca con sus pulmones de ciudad mal adaptados a la presión atmosférica despertando todo tipo de reacciones contradictorias y alérgicas y acelera -para bien o para mal- los procesos febriles, las posibles enfermedades latentes, todavía no declaradas. En Beckett ya no hay aliento, no hay frases, solo hay trozos de palabras sueltas y a la deriva, agujeros del discurso, el tartamudeo de un amnésico drogado -atiborrado de fármacos- en un mundo sin argumento, pesadillas canturreadas debajo de la ducha o de una bombilla enfermiza alrededor de la cual la atmósfera se ha vuelto irrespirable y sucede en un teatro de cuartos mal

ventilados, hervores de ropa sucia, olor a periódico viejo y pelusas bajo la cama.

En Thomas Mann aún es posible encontrar algún resto de heroísmo. En cambio, en *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati no es que no haya heroísmo, sino que lo que se da es un heroísmo inverso, hueco, vaciado de sustancia, por omisión. Buzzati escribe un capítulo en que lo que ocurre es que a un oficial llamado Augustina, durante las maniobras, le aprietan las botas. Nada más. Demasiado elegantes y mundanas para la rudeza del servicio, esas botas charoladas de Augustina, idóneas para un baile de sociedad y sus lances amorios, resultan a todas luces incongruentes en medio del polvo y la sed del camino. Por culpa de esa incomodidad en el calzado, y para no quedar mal ante sus superiores, el teniente Augustina se fuerza más de la cuenta, cojea, se agota, llega hasta la extenuación al escalar unos montes, suda, coge frío, y esto acaba costándole la vida. Pobre Augustina. Más le hubiese valido ir descalzo.

Morir porque te aprieten las botas no es lo que se dice el colmo del heroísmo. Perder la vida por una tonta confabulación de ortopedia y limpiabotas resulta, en resumidas cuentas, patético. Por su culpa, las hazañas militares quedan puestas en entredicho y se hunden en la irrisión. Convierte a los centauros del desierto en soldaditos de plomo. Augustina sueña con alcanzar la gloria y termina en un ataúd envuelto en una bandera. Yendo un paso más allá, en el teatro de Beckett ya ni siquiera se plantea esta posibilidad de contraheroísmo ridículo. Toda policromía de colores es sometida por el autor a una reducción drástica. Su paleta es limitadísima. Sobre todo domina el gris. Gris cemento. Gris ceniza. Gris hierro.

Sin embargo, pese a tantas diferencias que las separan, las obras que hemos citado no están tan alejadas. Bien mirado, existen entre ellas puntos de conexión. En las cuatro hay gente que está enferma, y hay gente que espera. En ellas la enfermedad y la espera se confunden, y ya no se sabe muy bien si los personajes esperan porque están enfermos o si están enfermos porque esperan. Seguramente ambas cosas. La enfermedad es una forma de espera. La espera es una forma de enfermedad. Si algo puede afirmarse, con una mínima certeza, es que en todas ellas se produce algo que, a falta de mejor nombre, denominaré grandes paréntesis existenciales.

También los personajes que aparecen retratados en los cuadros del pintor

estadounidense Edward Hopper parecen estar esperando algo. ¿A Godot? La camarera, el oficinista, el encargado de la gasolinera, la acomodadora de un cine, la muchacha que, sentada en la cama de un hotel, repasa un horario de trenes (y no una carta, como se afirma a veces por equivocación), todos ellos son signos de demora a la espera de un Godot invisible. En esta detención mágica de la pintura, se produce algo tan raro como un instante de soledad silenciosa, un conato de inminencia resuelto en una apoteosis tranquila que baña a los personajes del lienzo en una luz dominical. Mirar por la ventana, al edificio de enfrente, se convierte en un acto metafísico. Cuando se contempla una pintura de Hopper, uno puede escucharse a sí mismo, puede oír en su interior.

Pintura de vísperas, de murmullos, pintura susurrada más que pintada, de los cuadros de Edward Hopper emana una suerte de neblina moral, un acto de fe en la suspensión del tiempo y el espacio y en la superioridad del fragmento sobre la totalidad que convierte su mirada de hombre escéptico en un *zoom* cinematográfico. Entre el espectador y estos cuadros se interpone un vapor acuoso, ligero, una gravedad melancólica que hiere suavemente con sus palabras no dichas, con su música de fondo.

También estos personajes de Hopper dan la impresión de que, aunque quisieran, no podrían salir del recinto en que se encuentran. Todos ellos están atrapados. Por algo. Por un empleo, por una decepción amorosa o por un rayo de luz. Están en la encrucijada. Son huéspedes de un hotel donde no existe salida. Detrás de los personajes, y este es un acierto del pintor, se adivina un pasado, un cierto espesor biográfico patente en gestos, miradas, la provisionalidad del viajero que transporta, junto a sus maletas marrones, parte de su memoria afectiva.

Reportero de un épica gris -una épica sin épica-, hay en sus composiciones una detención como de espera a que esté listo el café (de máquina). Los encuadres bruscos, los planos a vista de pájaro aplastan al paseante de sombrero Borsalino y expanden mucho su sombra. Al operar un corte en el tiempo, el pintor produce un remanso y también un desconsuelo. Tiene la melancolía de colocar juntos a una bañista desnuda y una máquina de tren. Nada explica mejor su pintura que aquella anotación a lápiz que él mismo hace en la esquina de un boceto: *Sun in empty room*; sol en una habitación vacía.

Un día de 1938, mientras paseaba por París, Samuel Beckett fue víctima de una agresión. Un vagabundo loco se le acercó por la espalda y lo apuñaló. Sucedió así, sin previo aviso, mientras el escritor deambulaba. Fue ingresado de urgencia en el hospital y su amigo James Joyce corrió con los gastos. Una vez recuperado, Beckett se dirigió a la prisión donde cumplía condena su agresor. Fue allí solo para preguntarle por qué motivo le había apuñalado. La respuesta del loco en su celda, encogiéndose de hombros, fue: «¡Y yo qué sé!».

Todo el teatro del absurdo del siglo xx nace de aquella inexplicable explicación bajo la cual un mendigo apuñala a un paseante. Después de todo, gran parte del siglo xx se resume en esta imagen: un escritor y un mendigo metidos en una celda, intentando resolver aquel conflicto sangriento en presencia del carcelero. Darle un sentido. Qué escena para un drama. Es fascinante pensar que de ese «¡Y yo qué sé!», pronunciado por un indigente con tendencias agresivas provienen los ejercicios introspectivos de Beckett delante de un espejo, su malestar, su conciencia de que el lenguaje no resulta suficiente.

*Esperando a Godot* conserva intacta su misteriosa capacidad de fascinación, toda su musculatura dramática, y continúa representando un desafío y un revulsivo interno, tanto para la inteligencia como para el corazón. Uno mantiene con ella la misma relación conflictiva que Beckett con el mendigo. Godot es una farsa que te apuñala, y que cuando le preguntas por qué lo hace, ella se limita a encogerse de hombros y a responderte: «¡Y yo qué sé!».

Da la impresión de que, de esas heridas, Beckett no se recuperó jamás. Encerradas entre los muros de una prisión, la cultura y la demencia se vigilan cara a cara. Desconfían. Después de atravesar la montaña sin magia y el desierto sin los tártaros, al fin se llega a algún lado. Se atisba la conclusión de la espera. El telón desciende con lentitud sobre Giovanni Drogo, sobre Hans Castorp, sobre aquel puñado de naufragos de la calle Providencia. Sobre el pobre teniente Angustina, que murió por no quitarse las botas. La soledad espiritual del ángel exterminador tiene su fin en la penitenciaría.

Pero ojo, no todo acaba aquí. La historia puede tener un epílogo. Rebobinemos los rollos de la película. Volvamos ahora al principio. Remontémonos al lejano día en que Hans Castorp, alegre, confiado, pletórico

de fuerzas, ignorante de su destino, hace por primera vez su aparición en el sanatorio para tuberculosos Berghof, en calidad de visitante de su primo Joachim Ziemssen. Llega -recordémoslo- para una visita de trámite. Está allí de paso. Para cualquier lector de ficciones, se trata de un instante especial. Al mismo tiempo que hace su entrada en el sanatorio, Hans Castorp hace su entrada en la historia de la literatura occidental, en donde aún permanece sólidamente instalado, en compañía de Alonso Quijano, Emma Bovary, Gregor Samsa y algunos otros ectoplasmas ilustres. Le vemos ocupar su habitación eterna, deshacer el equipaje para siempre, tomar posesión de sus pocas pertenencias. Por muchas veces que abramos y cerremos las páginas de nuestro libro, esto seguirá siendo inmutable.

Cuando Hans Castorp atraviesa el pasillo junto a su primo, escucha, procedente del otro lado del tabique, una tos angustiosa. El escritor la define diciendo que «sonaba con un chapoteo espantosamente débil en una deshecha podredumbre orgánica». Pues bien, ese pequeño ataque de tos, procedente de una garganta irritada, escuchado por azar en el pasillo de un sanatorio suizo rodeado de bosques, por un personaje de ficción, anuncia la irrupción de la fatalidad en el corazón mismo de la opulencia; esa fastidiosa tosecilla -jem, jem- es el heraldo enloquecido que profetiza el advenimiento de la barbarie, el mal y las tinieblas en la casa misma de la cordura y el orden. La primera grieta en el edificio.

O para decirlo con otras palabras: esa tos es Godot. Proveniente de unos pulmones destrozados -mitad aire y mitad sangre-, emite el gargarismo inarticulado de Vladimir y Estragón, la futura canción de los parias y de los deportados en vagones de ganado camino de las alambradas de espino y los hornos crematorios. Es la última palabra. El punto final. El tiempo de los asesinos en serie que no saben que lo son. El grito de las víctimas y la muerte degradada a un proceso industrial: etiquetado, almacenaje, gráficos, cifras; la ley de la oferta y la demanda aplicada al exterminio masivo de seres humanos. Ese lenguaje triturado, taquigráfico, solo sirve ya para contar las bajas. Un idioma solo válido para la inscripción sobre lápidas.

En el pasillo alguien tose. Estremecido de espanto, sacudido por el asco, inconsciente de lo que le está ocurriendo pero sintiéndose rozado por el abismo, Hans Castorp profiere el siguiente comentario acerca de esa tos de mal agüero:

«-Es exactamente como si se mirase en el interior del hombre. ¡Qué sensación produce! Parece fango y mermelada».

Cucharadas de fango y mermelada es la dieta que el doctor Godot suministra a sus pacientes, el alimento del siglo. Un manjar para iniciados. Caviar para seres pálidos. La única comida apropiada para un artista del hambre. ¿La merienda de los campeones?

Al salir del hospital, Samuel Beckett acudió con sus vendajes a la prisión de París donde cumplía condena su agresor en busca de una respuesta convincente para su pregunta -«¿Por qué me has atacado?»- y lo único que encontró fue una mentira piadosa recubierta de fango y mermelada. Oiga, y yo qué sé. Déjeme en paz. Yo no me meto con nadie.

Uno abandona este mundo sin llegar a comprender por qué mata o por qué muere. Por qué vive. Tal vez por nada. El teatro del absurdo es eso. De ahí nace su peligro. Toses detrás de un tabique. Un escenario desierto. Sol en una habitación vacía. Voces de nadie. Botas que aprietan. Los barrotes de una celda. Cuerpos a la espera de algo. Pasos en la oscuridad. Una dolencia pequeña, insignificante, que ocupa toda la vida. Relojes detenidos. ¿Fracaso? Ni siquiera llega a tanto. Poca cosa, no tiene nombre, es solo fango y mermelada.

# DIARIO DE PERDICIÓN

Gran esfuerzo debió de costarle al novelista, pintor y dramaturgo polaco Stanisław Witkiewicz poner en pie nada menos que en 1911 *Las 622 caídas de Bungo o La mujer diabólica*, una especie de *Retrato de Dorian Gray* futurista, en el que se combinan las morbideces decadentistas con el impulso veloz del culto a la máquina, en un cruce aberrante entre Oscar Wilde y Marinetti.

Marcha fúnebre compuesta desde una esquina de Europa, con toda su guardarropía crepuscular de títulos nobiliarios, perversiones aristocráticas y fetichismo satánico, al tiempo que sincopado baile orquestal de música moderna, este sincretismo de influencias mestizas masticado por Witkiewicz responde a las pautas de las vanguardias históricas, cuando la palabra *vanguardia* parecía ser la varita mágica frente a la cual se abrirían todas las puertas, caerían derribados todos los muros, se rendirían todos los ejércitos, cederían el paso todas las antiguallas decimonónicas ante la avalancha de vitalidad de esta marcha triunfal para la cual solo se precisaban estos dos requisitos: ser joven e insolente.

Artistas superdotados como Bruno Schulz, como Witold Gombrowicz, como Stanisław Witkiewicz, vinieron al mundo para someter al mundo a un baño de modernidad y locura, de prestidigitación y caos, aportando a las artes lo irracional, el sentido del absurdo, el humor distorsionado, Freud y los sueños, lo monstruoso, en un ejercicio de amoralidad escandalosa que parecía no tener fin, puesto que, como dejó escrito Gombrowicz en su novela *Ferdydurke*, «la normalidad es un equilibrista sobre el abismo de la anormalidad».

Pero no. Luego resultó que no; que había otros muchachos, más jóvenes e insolentes aún, más escandalosos si cabe, que llegaban a lo lejos marcando el

paso con una disciplina inhumana de culto al Führer, camisas pardas, saludos con el brazo en alto y estandartes en forma de cruz gamada. Una vez más, la historia se llenó de hogueras y esvásticas y el mundo tuvo ocasión de comprobar qué bien ardían los libros.

El gran fuego de la historia que culminó con dos guerras mundiales se alimentó, en gran parte, con las obras de vanguardia, consideradas por los jerarcas nazis como arte degenerado (*Entartete Kunst*), cuando ser vanguardista significaba, ante todo, el sentimiento de incomodidad ante lo establecido, las ganas de revolucionar las formas y el hambre de cambiar el mundo.

En aquellos tiempos, la expresión «artista *maudit*» aún significaba algo. Por suerte o por desgracia, todo aquello pasó, es letra muerta en su mayoría, de aquello no queda nada o, como mucho, el asombro melancólico de constatar que hoy en día son pocos los artistas -jóvenes o viejos, da igual- que aspiran a revolucionar el mundo con sus obras, sino más bien a mendigar sus migajas de inmortalidad y mercado en formato televisivo, entre dos cortes publicitarios.

Qué poco duró el viaje. La exaltación de los nazis truncó la vida de todos ellos. A Schulz se lo tragó la Gestapo. A Witkiewicz se lo tragó la guerra y prefirió suicidarse. A Gombrowicz se lo tragó un banco argentino. El viaje duró poco, nada, aunque sí lo suficiente para dejar la huella de un puñado de testimonios artísticos admirables que, por encima de su impaciencia y sus imperfecciones técnicas, más allá de su ingenuidad enternecedora y su precariedad, encarnan tercamente, contra todos los obstáculos que una sociedad adocenada les imponía, la *voluntad de decir*.

Esos escasos testimonios producidos por una minoría extravagante hoy nos hablan de un breve espejismo luminoso en que hubo tiempo, por poco, para dejar siquiera esbozados los primeros signos de un alfabeto rebelde y contestatario. El eco de aquella rebeldía y contestación aún es posible escucharlo, muy débil, en algunas de las páginas chamuscadas de la gran quema de Occidente. Debajo de los rescoldos, aún humean las cenizas. Todavía crujen las páginas.

Se puede, como lo estoy haciendo yo ahora, leer *Las 622 caídas de Bungo* de Witkiewicz a contraluz de la Historia, con el fin de extraer todas sus sangrientas consecuencias, o bien se puede disfrutar de ella sin más como un

diario de la perdición de un joven pintor llamado Bungo en su descenso al abismo, un tobogán existencial con destino hacia la nada narrado en varias etapas saturadas de lujuria, perversión, cinismo y un ambiente refinado y decadente -podrido- en el que pululan aristócratas ociosos y pseudo artistas, prostitutas de lujo y hasta un mago misterioso.

O se puede, incluso, por qué no, leerla como una novela de anticipación futurista, una ciencia ficción de los sentidos.

De ahí su falta de respeto a las formas de representación tradicionales, su mal gusto, su burla del clasicismo, con la irrupción permanente -y más bien intempestiva- de relatos que interrumpen la acción, así como de esos largos y enfebrecidos diálogos que mantienen los personajes, siempre al borde del colapso emocional, acerca de la naturaleza del arte.

Todo vale, todo es lícito, con tal de levantar acta de un proceso patológico, tanto individual como colectivo, que afecta a cuantos pasan por la novela. Impregnada de taquicardia, *Las 622 caídas de Bungo* parece estar escrita bajo los efectos de una intoxicación de cafeína, si no de otras sustancias más fuertes. Imperfecta y paranoide, buena parte de su encanto radica en ese canto fúnebre del exceso, en la exacerbación folletinesca de unos materiales extraños, fruto de la neurastenia, en el exhibicionismo un tanto caprichoso y cruel con que el autor hace ostentación de sus propios recursos expresivos.

A través de unos trazos gruesos, Witkiewicz explora la historia del creador que cae en las garras de una conspiración femenina y es destrozado sin piedad por las malas artes de una *femme fatale* que responde al nombre de Akne Montecalfi. Ella cumple todos los tópicos masculinos que rodean al arquetipo de vampiresa, tan explotada en el cine, con su carga de frivolidad erótica y su amoralidad. En su descargo, aclaro que aquí no hay víctimas ni verdugos, o los papeles se intercambian de uno a otro con facilidad extrema.

En este carnaval de disfraces de amor y odio, esclavitud y culpa, Bungo y Akne representan los papeles principales de un teatro de marionetas, arrastrados por los hilos del novelista en la sombra, que no vacila en empujar a sus criaturas desde el lecho amatorio hasta el borde del precipicio.

Comparado con lo que se venía encima, esto era casi un juego de niños. Faltaba poco para que una generación completa de Bungos y Aknes fuese sacrificada en las trincheras. Como tantas otras crónicas de la degradación,

*Las 622 caídas de Bungo* al final opta por apuntar un sentido de moralidad - que no moralina- que la ennoblece.

Novela curiosa en verdad, tan joven y tan arcaica, documento fascinante y perecedero de un tiempo convulso de la historia europea en que las máscaras de *enfant terrible* fueron suplantadas por otras más terribles aún: las máscaras antigás.

# MÁSCARAS DE LA MODERNIDAD

Toda biografía es ficción. Todo documental es producto de la imaginación novelesca. Toda cronología es delirio. Partiendo de esta corazonada, el poeta y dramaturgo portugués Mário Cláudio, seudónimo de Rui Manuel Pinto Barbot, ha refrescado, en la primera parte de su *Trilogía de la mano*, titulada *Amadeo*, las vidas posibles del pintor vanguardista Amadeo de Souza-Cardoso, situándose como escritor en el estrecho margen abierto entre el artificio (real) y la existencia (fingida).

¿Existió tal pintor en tales años, o todo es fábula? Por momentos, llego a dudarlo. No me importan tanto las vicisitudes biográficas concretas del pintor Amadeo de Souza-Cardoso -quien murió a los treinta años, víctima de la llamada *gripe española*-, ni la fidelidad del escritor a ellas, sino cómo este distribuye los focos hasta anegar de literatura esa vida vivida, soñada o presentida: ya otra.

Lo importante de *Amadeo* es el modo en que el prosista portugués inyecta de imaginación barroca la biografía sucinta, tan solo sugerida, del pintor nombrado. Para ello, Mário Cláudio refuerza su talento para la viñeta expresionista, para el aguafuerte resuelto en pocas líneas. Sabe cómo enfocar el brusco detalle que mejor caracteriza una secuencia. Es una escritura apretada y visual, de brochazos amplios, que en nuestro idioma puede tener un lejano parentesco con el cubano Alejo Carpentier o con las acotaciones escénicas del último Valle-Inclán.

Es decir, que en la fulguración de croquis se aprecia el calado de la historia, que en este caso es el retrato de la colonia portuguesa en París a comienzos del siglo xx.

Entre París y Lisboa se arma en unos pocos años esta confabulación de sensibilidades rebeldes, con algo de fiesta y algo de funeral. A unos les tocó

en suerte ser Fernando Pessoa y quedarse varado entre su oficina de la calle Douradores y los veladores de *A Brasileira*, mascullando su balada del café triste. A otros les tocó cargar con el destino aciago de Amadeo de Souza-Cardoso y volaron al exilio voluntario.

Hay una gran efervescencia cultural en esa trashumancia entre el Quartier Latin y la Baixa. Revistas como *Orpheu* se hunden al tercer número, que no llega a aparecer, pero que representan, como señala Octavio Paz en una de las páginas más comprensivas y lúcidas escritas sobre este periodo:

«Golpes de mano para aterrorizar a los cuatro gatos de la literatura oficial. [...] A los insultos sucedieron las burlas; a las burlas, el silencio. Se cumplió el ciclo»<sup>21</sup>.

El final se precipita. En el Hôtel de Nice, de Montmartre, el pintor y poeta Mário de Sá-Carneiro invita a un testigo al pase de su suicidio: con veintiséis años, ingiere cinco frascos de estricnina ante la vista de su amigo José de Araújo, incapaz de impedirlo.

En todo ello comienza a presentirse, como escribe Mário Cláudio, esa «otra máscara igualmente terrible del academicismo que es la modernidad».

Para iluminar mejor esa máscara y sus desviaciones y efectos, el novelista exhuma un conjunto de instantáneas sepias de París, redimidas del tipismo bohemio mediante la plasticidad de un lenguaje viscoso. Cito, al azar:

«Los criados, empapados en brillantina, con las vueltas sedosas del paletó picadas por la llovizna, se inclinaban sobre grupos que leían los periódicos, plantando sifones entre la humareda de las pipas y el aroma del carmín excesivo».

El recorrido que Mário Cláudio emprende en *Amadeo* es un vasto viaje a la sal y la pimienta del arte de la primera década del siglo xx, con las luces de Montparnasse ejerciendo como hoguera espiritual y sueño húmedo de media Europa y, troqueladas, las siluetas de Serguéi Diáguilev, Amedeo Modigliani o Anglada Camarasa, entre otros.

Esta inmersión está vigilada y matizada, desde el presente, por los comentarios que un sobrino del narrador añade en los márgenes del libro. Escritura sobre escritura. Palimpsesto. Son dos las miradas fijadas sobre un

mismo espacio.

En el fondo, el biografiado solo adquiere plena consistencia en la imaginación del biógrafo. Más que la precisión o la fecha, lo que a Mário Cláudio -y a su lector- intriga, es la relación, mitad de necesidad y mitad parasitaria, algo carnívora, entre el pintor y el prosista, entre el muerto y su comentario. No hay biografía sin saqueo y no hay cultura sin profanadores que, como Mário Cláudio hace con Amadeo de Souza-Cardoso, se atrevan a falsificar la firma del pasaporte.

Estamos, pues, ante una ficción manchada de realidad o ante un dossier manipulado. El responsable ha dejado que en su informe haya suficientes filtraciones de literatura como para esconderse detrás del biombo de la invención, sin más justificación que el placer de sus inventos. No sería descaminado tomar la vida múltiple de Amadeo de Souza-Cardoso como síntoma de este tiempo, en que la ambición de la época nos exige ser más de uno.

# MIRADAS DE PERRO

Tradicionalmente, hablar por medio de animales ha supuesto para el escritor un disfraz que escondía propósitos moralizantes (fábulas de Esopo o Samaniego) o satíricos (*El coloquio de los perros*, de Cervantes). En el siglo xx, el empleo de tal artimaña formal se inclinó más bien hacia la fractura del punto de vista (*Flush*, de Virginia Woolf), la travesura onírica con ribetes de angustia teológica (*Investigaciones de un perro*, de Kafka) o el relato picaresco sobre un trasfondo de descomposición social (*Tombuctú*, de Paul Auster).

Como artificio literario, meterse en la piel de un perro -o de cualquier otro animal o ser vivo- conlleva más inconvenientes que ventajas, el mayor de los cuales consiste en caer en un antropocentrismo a lo Walt Disney, la anulación de lo Otro en beneficio de una voz única, una raza única y un discurso dominante.

Desafiando tal riesgo, John Berger hace que el protagonista y narrador de su novela *King* sea un perro callejero. No en vano, el libro se subtitula *Una historia de la calle*, y es conveniente que esto quede bien subrayado para la comprensión del relato.

A lo largo de su obra, bien traducida y editada en nuestro idioma, John Berger ha construido hermosas ficciones que vienen a ser la cara menos amable de la Europa del bienestar y la euforia monetarista, erigiéndose en cronista moral de esa otra realidad que rara vez aparece en los informativos, tanto más acuciante cuanto más depauperada. Pacientemente, con voluntad de termita, el autor de *Lila y Flag*, *Puerca tierra* y *Hacia la boda* recoge del suelo materiales innobles, virutas carcomidas, cartones de soledad, sudor y muerte, y con todo ello hilvana un cuento humanista escrito con su caligrafía de lento ermitaño retirado en la Saboya, de leñador afectuoso acostumbrado a

estar solo.

Son cuentos a pie de calle. Por eso, no es de extrañar que en su libro haya escogido (o haya sido escogido) como narrador en primera persona a un perro vagabundo, a King, a este chucho sucio y sin pedigrí, locuaz, chismoso, con tantas pulgas como compasión hacia el género humano de desheredados de la tierra entre los cuales malvive. En sus pupilas caninas se refleja un paisaje apocalíptico de chatarra y vertederos:

«Camiones estrellados. Radiadores partidos. Lavadoras destripadas. Cortadoras de césped oxidadas. Frigoríficos desvencijados. Fregaderos rotos».

En este escenario catastrófico del fin del mundo, reverso de la prosperidad de unos pocos, se agitan unas cuantas figuras de náufragos cubiertos con harapos que pululan trapicheando entre latas, en su isla de pobreza, luchando por sobrevivir sin perder la dignidad en un medio en el que todo es mercado, especulación y suelo urbanizable. Son los marginados, los *sintecho*, los que perdieron el tren del progreso y quedaron varados en los márgenes de una autopista.

El perro King habla solo, olfatea las esquinas, enseña los colmillos, lanza mordiscos al aire y ladra por no llorar. Vive con una pareja de ancianos vagabundos, Vica y Vico, allí, en el vertedero ilegal de Saint Valéry, lejos de todo, junto a otros damnificados, verdaderos veteranos de la mala suerte, recluidos todos ellos en esa reserva comanche amenazada día y noche por el séptimo de caballería de las fuerzas antidisturbios.

Algunas noches, de repente, mientras todos duermen, cualquier mendigo arde y se quema vivo, y el perro piensa que se trata de una muerte de hereje, aunque la víctima fuese atea, pues la herejía moderna consiste en carecer de liquidez.

La metáfora de John Berger avanza, pese a su tosquedad, y el campamento se alza como el espacio simbólico de un sueño pronto convertido en pesadilla, un polvorín a punto de estallar y hacer que todo salte en pedazos. Berger recurre a imágenes de combustión, de incendios y explosiones, para culminar con una traca pirotécnica su novela en la que hay más sombras que luces y

poco sitio para la esperanza.

Escrita a ras de suelo, con textura documental, parece que en *King* Berger haya querido emular *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, actualizando su mensaje de resistencia cívica y trayéndolo hasta nuestros días. La fórmula funciona solo a medias. En algunas entrevistas, Berger ha reivindicado para sí la etiqueta de escritor comprometido (*engagé*), y está en su derecho de hacerlo, cómo no, otra cosa son los resultados literarios. Las intenciones no bastan.

Ya señalé que hablar por medio de un perro supone más inconvenientes que ventajas. Al reducirlo todo a dos colores (blanco y negro), el escritor carga las tintas, muestra su legítimo inconformismo, eso sí, pero también bordea peligrosamente la simplificación, con el riesgo de despeñarse en cierto maniqueísmo demagógico de buenos y malos que quita verosimilitud al conjunto; y, lo que es peor aún, resulta *kitsch*.

Esta fábula cruda e incómoda, con moraleja incluida, trata de la calamidad, de la supervivencia, del amor, y de qué ocurre con el corazón humano cuando ya no queda nada a lo que aferrarse en un mundo al revés en que la humanidad ha firmado su finiquito y la literatura debe ser hecha por perros.

John Berger cambia de registro en *Fotocopias*, breve y delicado álbum de instantáneas captadas al vuelo, en el que lo importante es el aleteo fugaz de unas vidas, el rastro apenas insinuado de unas cuantas presencias, desenfocadas o nítidas, que comparecen ante el objetivo de su cámara en forma de halo luminoso representado en palabras.

*Fotocopias* podría llevar el título, con más propiedad, de *Polaroids*, pues sus veintinueve textos, de apenas seis páginas cada uno, son ejercicios de transitoriedad, ligereza y agudeza visual para enfocar solo lo imprescindible con tan mínimos materiales.

Aquí se nota que Berger es un apasionado de las artes visuales, a las que ha dedicado ensayos (*El último retrato de Goya, Modos de ver*), pues ya desde el título mismo de estas composiciones sus epígrafes evocan la sonoridad escueta y antirretórica de un pie de foto o del rótulo de un cuadro: «Hombre con niki Lacoste», «Mujer en bicicleta», «Dos perros bajo una roca», son algunos de los encabezamientos de este paradójico catálogo de

imágenes en el que no hay imágenes, como si las palabras vaciasen la realidad dejando un cubo de aire mudo y solo hubiese una ausencia.

Textos de ausencia, sí, de una cierta orfandad o límite en el que el lenguaje ha sido reducido a su mínima expresión, a su osamenta de signos, haciendo el vaciado en yeso de unas manos, de un cuerpo, de una figura en reposo.

Para este propósito, importa poco que los modelos elegidos sean paseantes anónimos, amigos del autor o celebridades, como en el caso del gigante de la fotografía Cartier-Bresson, cuyos gestos y palabras Berger recoge con respeto. El lector siente que Bresson está aquí en calidad de algo más que de figurante, que en su técnica de precisión casi zen del «momento decisivo» está la clave misma del libro, y que la autoridad mítica de su obra actúa como punto de referencia y resonancia a lo largo de todas las páginas.

En estos apuntes o miniaturas, nacidos bajo el signo de la levedad, Berger da muestras de su talento de retratista: jamás fuerza la pose, jamás abusa del primer plano, permite que el aire circule libre alrededor del modelo, y evita caer en exageraciones melodramáticas de claroscuros y filtros. Se trata de mantener un equilibrio, difícil, precario, entre la cotidianeidad del encuentro real y la casi inexistente trama argumental que sirve para armar y dotar de savia cada retrato.

En una piscina municipal, Berger medita sobre el subcomandante Marcos. Una visita emocionada al apartamento vacío de Simone Weil en París se convierte en un murmullo en voz baja, casi en una plegaria sobre la salvación y la gracia. Así, en tono mesurado, el autor pasa de puntillas para no aplastar el misterio y dejar que fluya entre líneas, impregnándolo todo de una extraña sensación de plenitud terapéutica.

Los motivos son variados, abarcan desde un viaje a las Cícladas hasta el parto de una vaca. Los acontecimientos narrados siguen su curso no dictados por la lógica, sino por el azar (la lógica del azar), en un gozoso desorden que añade una espontaneidad de diario íntimo al libro, convertido pese a todo en una celebración de la vida. El conjunto son esbozos, larvas de historias, experiencias insignificantes que pasarían inadvertidas, de no ser por la mirada escrutadora de Berger, su curiosidad afilada y algo que podríamos llamar su vocación de ternura.

«A veces tengo la impresión de que, al igual que los antiguos

griegos, escribo sobre todo acerca de los muertos y de la muerte. Si es así, solo puedo añadir que lo hago con una sensación de urgencia que pertenece únicamente a la vida».

John Berger, como sus parias urbanos, sus perros habladores, sus *okupas* pirados, también es un vagabundo que revuelve entre la basura y encuentra lucidez, y sangre, y baladas.

# MÚSICA EN LOS DEDOS

Thomas Mann es una corbata de pajarita con lunares. Rainer Maria Rilke es la suma de cuatro sobres abiertos y vacíos, sin nada dentro. El cineasta Alfred Hitchcock es una cascada de ojos, unos encima de otros. El poeta Garcilaso de la Vega es la mano de hierro de una armadura medieval que empuña una rosa roja, en un torneo de aromas. Jean-Paul Sartre es una figura borrosa, todo él desenfocado por el humo de pipa barato de los cafés de París y el estrabismo existencial de la náusea del café con leche.

Estas pocas imágenes, escogidas entre muchas otras, son algunos de los hallazgos fulgurantes del diseñador gráfico Daniel Gil, a través de sus ya míticas cubiertas para la editorial Alianza, mediante las cuales se afianzó como un hacedor de mundos, el artífice de algunas de las más hermosas y memorables greguerías visuales de las que este lector tiene constancia.

La primera frase de un libro es su cubierta. Las historias comienzan -y terminan- por la imagen. Uno empieza a leer el libro mucho antes de abrirlo, de pie en la librería, ante la mareante profusión de títulos, cuando sin saber por qué se siente hipnotizado por determinada combinación de formas y colores que excitan su imaginación o experimenta una fobia inexplicable hacia tal otra. Los libros eligen a sus lectores en la misma medida en que los lectores eligen a sus libros. Toda biblioteca es un trabajo de amor. Los libros se merecen (o no), como el mar o la risa.

A lo largo de muchas páginas, Daniel Gil ha demostrado que también es un narrador, alguien que cuenta una historia visual paralela a la del libro y ordena sus materiales en términos metafóricos, un novelista en imágenes cuya rapidez de reflejos causa asombro y desconcierto por sus asociaciones visuales.

Nunca cae en la tentación de destripar el libro, sino que entabla un diálogo con él, lo arropa y embellece. Cada cubierta de Gil, alérgico a la rutina, es un pequeño relato gráfico de misterio, de ironía, de desasosiego, de miedo.

Su obra es una feliz conjunción de rigor y libertad, de austeridad y delirio. En ocasiones permite que aflore a la superficie una vertiente loca y onírica, y puebla sus alucinaciones con mariposas de letras, libros de madera, grifos de agua corriente de los que mana un chorro de tinta china o una barra de pan pintada de rojo. Aquí tiene cabida su enorme libertad de registros, entre los que se cuentan los juegos de texturas con los papeles rotos, el cartonaje industrial, la oxidación y el hielo, flores hechas con papeles de periódicos o periódicos compuestos por pétalos de flores. La tipografía, entonces, adquiere rotundidad y dinamismo; las letras del alfabeto crecen, se estiran, doblan las rodillas o se recrudecen en función de las necesidades expresivas de cada instante.

Maniqués. Hay muchos maniqués en las composiciones de Daniel Gil, muchas manos de maniqués, manos cortadas o acariciantes, guantes con los dedos entrelazados o crispados como garras, igual que si echasen un pulso con la desgracia. Y ojos. También abundan los ojos, una enciclopedia óptica de pupilas desorbitadas, como en esa pesadilla inolvidable de un vaso de agua en la mesilla de noche cuyo interior aloja un ojo de cristal, pavorosamente abierto, que es una de las mejores definiciones que conozco del insomnio.

Peter Handke es una pared carcomida, de tacto rugoso. Joseph Conrad es un tajo vertical, como en los lienzos de Lucio Fontana, a través del cual se adivina algo, algo enigmático e innombrable, acaso atroz, quizá la palpitación («El horror, el horror») de un corazón en tinieblas.

Todos los rostros de Daniel Gil terminan componiendo un solo rostro: su propio autorretrato. Daniel Gil es la cultura y la selva, el viaje y la metamorfosis, Heidelberg y Bagdad. Su maestría desborda la etiqueta de anónimo artesano del diseño gráfico para elevarse a la categoría de artista con música en los dedos, un pianista de imágenes, un explorador insaciable de emociones culturales aceleradas que el tiempo va agigantando, y para mí, y para tantos otros viajeros agradecidos, empecinadamente enamorados de la

letra impresa, el mejor guía posible para arrojarnos sin red al vértigo de la lectura.

## PINTURA SOBRE SEDA

Disponemos en nuestro idioma de dos versiones distintas del mismo libro: *La novela de Genji* de Murasaki Shikibu. Ambas ediciones de este clásico japonés del siglo xi, sin embargo, difieren de manera notable, tanto en el fondo como en la forma. La traducción de Xavier Roca-Ferrer (quien acompaña su texto de copiosas notas explicativas, útiles, si bien un tanto dilatorias) parte de la versión inglesa, más propensa a la retórica, que hizo Arthur Waley en los años treinta del siglo xx. Mientras que el trabajo de Jordi Fibla -en una edición salpicada de hermosas ilustraciones-, se apoya en la versión, más fiel y puesta al día, de Royall Tyler.

Ambas son presentaciones cuidadas, si bien Xavier Roca-Ferrer en algunos momentos interviene en el texto de un modo un tanto abusivo, al cambiar el orden de los capítulos o introducir párrafos redactados por él mismo, para salvar, según él, determinadas lagunas narrativas.

Murasaki Shikibu, autora de la colosal *La novela de Genji*, vivió a finales del siglo x y su vida se desarrolló en el círculo de la corte imperial, al servicio de la emperatriz Ichijo. Son pocos los datos que se conocen de ella, aparte de que fue contemporánea -y rival- de otra célebre escritora japonesa, Sei Shonagon, autora del delicioso clásico *El libro de la almohada*, vertido al castellano por Borges y María Kodama, y cuya lectura puede servir de complemento perfecto de la novela que nos ocupa.

La obra de Murasaki ha llegado a ser comparada con algunas de las cimas literarias de Occidente -*La Divina Comedia*, *El Quijote*-, y en los últimos tiempos con especial insistencia por parte de Harold Bloom, quien establece un paralelismo un tanto forzado entre las respectivas obras de Murasaki y Marcel Proust (salvando sin pestañear un pequeño abismo cronológico de diez siglos), sobre todo en lo referente a su análisis puntillista del sentimiento

amoroso y los celos sexuales.

Sin embargo, ¿no será en el fondo demasiado occidental esta manía de empeñarnos en encontrar parentescos en todo? ¿No revelará un cierto paternalismo colonialista el querer digerir, asimilar, y en último término domesticar, una propuesta que pertenece por derecho propio a lo Otro y cuyas claves últimas nos son ajenas y se nos escapan?

*La novela de Genji* se basta por sí sola; no necesita padrinos ni otras credenciales fuera de su propia belleza distante y pudorosa. Su lectura es asequible y grata en todo momento y no requiere una preparación especial ni un entrenamiento previo en cultura japonesa, más allá de las ganas que cada uno tenga de dejarse acunar por la suave musicalidad y la atmósfera otoñal de sus ensoñaciones. La escritura de Murasaki -al menos en sus traducciones- es cristalina, y ni siquiera su tonelaje desmedido debe hacernos dudar a la hora de disfrutar de semejante obra maestra.

La primera parte de la novela de Murasaki está protagonizada por Genji, el «príncipe resplandeciente», joven de oro mimado por la fortuna del que «dicen que es tan hermoso que incluso los santos se olvidan de sus pecados y penas al verlo». En todo momento la novelista contempla a su criatura con ojos arrobados como a un ser superior, una especie de ángel; sus pequeños defectillos domésticos resultan irrelevantes en comparación con el aluvión de virtudes que lo adornan: buena posición social, apostura física, amplitud de espíritu, talento excepcional para la pintura, la poesía y la música... A Genji no le falta nada. Basta una mirada suya para que una dama se sienta «como si hubiera sido agraciada con la caída de una estrella en su cuenco de sopa».

En la ociosa corte Heian del siglo x (una especie de Versalles de ojos almendrados), carece de preocupaciones, fuera del reducido círculo de los sentimientos. Él vive solo para amar y ser amado, consagrado a Eros, y toda su biografía ociosa de niño consentido se rige por un calendario libidinoso compuesto por torneos eróticos, citas con damas, encuentros secretos a medianoche y aventuras de alcoba.

Genji está casado con una mujer «distante como el monte Fuji y fría como la nieve que lo corona». Una vez sentada esta justificación, todo lo demás viene rodado. Él posee una psicología de lo más peculiar; no es un Tenorio al uso, puesto que carece de la pulsión cinegética y el ansia de coleccionismo que lleva al mito europeo a acumular una conquista tras otra en un frenético

despilfarro que conduce por último al deicidio y la nada.

Genji es, si tal cosa fuese posible, un don Juan delicado, detallista y magnánimo, que no abandona a las mujeres que conquista; al contrario, las protege y las cubre de cuidados, puesto que «la naturaleza había hecho al príncipe de tal manera que jamás olvidaba a una mujer que le hubiese llamado mínimamente la atención».

Sus ansias amorosas le llevan a caer en desgracia ante el emperador, lo que le obliga a exiliarse durante tres años en la lejana y desolada costa de Akashi, donde se dedica a componer poemas con sus cuitas, suspirar, tañer tristemente las cuerdas de un *koto* y seducir a una que otra doncella con la que tiene una hija. Una vez repuesto en su cargo, Genji adopta a un niño -que se llama Murasaki, como la autora-, a la que educa, de la cual se enamora y con la que, en su debido momento, se desposa.

Conviene aclarar que los nobles, en esa época, tenían derecho a tener varias concubinas, además de la «esposa principal», también llamada «persona del norte» (pues sus aposentos estaban localizados en la zona norte del palacio). La novelista describe cómo Genji ama a una mujer tras otra y cómo las va recolocando en las distintas alas de su palacio, moviéndolas -y moviéndose él mismo- a la manera sincronizada de piezas de un ajedrez imaginario, en el que las alcobas desnudas funcionan con la precisión de un tablero de juegos simbólico.

Claro está que en *La novela de Genji* todo esto aparece expuesto de la manera más pudorosa, estilizada y sobria posible, pues no debemos olvidar que estamos hablando de una sociedad puritana tan rígidamente jerarquizada que solo a los aristócratas de más rango les estaba reservado el privilegio de usar abanicos de veinticinco varillas, y en la que la desnudez humana era juzgada como «la cosa más horrible del mundo».

Así descritos, los usos, hábitos y supersticiones de la corte Heian, con sus costumbres exóticas, componen a nuestros ojos una especie de novela de ciencia ficción retrospectiva, puesto que el pasado puede ser tanto o más fantástico que el futuro más delirante.

El libro alcanza una mayor significación, sin embargo, si lo contemplamos proyectarse y avanzar, no en el tiempo, sino en el espacio: como una serie de enrevesados dibujos, órbitas y arabescos trazados, en su deambular amoroso, por los cuerpos desnudos de Genji y sus favoritas. Hay en efecto, en el libro,

una cierta economía del cuerpo, de sus ademanes, vestimentas y actitudes, que conducen al ahorro o al derroche del mismo.

A lo largo de *La novela de Genji*, Murasaki repite varias veces una expresión tan significativa como inquietante: «Era tan hermosa que parecía que no había de durar en este mundo». Sentimiento específicamente japonés que corresponde al llamado «mono no aware», que algunos han traducido como «tristeza compasiva», y que hasta cierto punto resulta familiar en Occidente, sobre todo a través de la filmografía de Yasujirō Ozu. La fuerza de este ciclo narrativo, cuyo indudable encanto resulta difícil de apresar en una fórmula simple, quizá resida en la melancólica presencia de ese «mono no aware» o «tristeza compasiva» que impregna de emoción tantas de sus páginas.

# ARTES MARCIALES

Para el lector occidental, el japonés Yukio Mishima ante todo es esto: la esquizofrenia de ser un artista hipersensible tocado por la gracia romántica conviviendo con un ardiente defensor de la fuerza bruta y la exaltación de los valores castrenses más rancios. Mishima, en efecto, emparedó su tembloroso interior de poeta adolescente en una retórica cuartelera altisonante de vuelta al pasado imperial y rasgos reaccionarios. Trocó su arpa lírica por una espada de samurái bien afilada con la cual ensartar de un solo golpe toda su infancia de niño triste y quebradizo fascinado por una lámina de Juana de Arco dirigiéndose al martirio o por el cuerpo desnudo y escandalosamente perfecto de san Sebastián penetrado por las flechas.

El cóctel era explosivo: sensibilidad atormentada, tendencias homoeróticas disimuladas bajo la máscara de marido heterosexual y padre de familia, ideales heroicos, desprecio por la vida, culto a la sangre y la muerte... junto a un desmesurado talento literario. Todas estas circunstancias hicieron de Mishima un personaje incómodo y provocador y un novelista sublime. Su obsesión enfermiza consigo mismo, su descaro, su narcisismo exhibicionista que le lleva a fotografiarse cientos de veces en poses delirantes o ridículas, en taparrabos, sosteniendo el tallo de una rosa entre los dientes, son viñetas más o menos anecdóticas que no pueden empañar ni su grandeza artística ni el hondo *pathos* de raíz trágica que empapa tanto su vida como su obra, que en este caso resultan inseparables.

Como narrador, Mishima es inatacable, posee el peso y la morbidez específicas de un experto en ambigüedad y el autocontrol de un maestro, mientras que su filosofía de la acción no deja de ser un gimnasio masculino cargado de testosterona, fanfarronadas viriles y te espero a la salida.

Despojadas del halo de misterio húmedo que irradian sus narraciones, sus

ideales políticos adquieren las dimensiones de una sala de musculación gay donde los muchachos se reúnen cada tarde para hacer pesas, divertirse, regodearse en su físico, lamentarse del presente, medirse el tórax con exagerada seriedad y presumir de crueles.

El siguiente paso es inventarse un ejército a su medida, compuesto por un centenar de estudiantes imantados por su carisma, al que bautizan con el nombre de Sociedad del Escudo (*Tatenokai*), fanáticos del bushido, o código de honor tradicional samurái. Diseñan su propia bandera y encargan los uniformes al mejor sastre de Japón.

Muerte y moda, lo frívolo y lo místico, el placer y la culpa, la epidermis de la máscara social (impasible) contra la zozobra interior (suicida); no cabe duda: Mishima es un continente de temperaturas extremas, hielo y fuego, la puesta en escena de un sacerdocio irracional ungido de belleza y podredumbre, como puso de manifiesto el director de cine Paul Schrader en su magnética película *Mishima: una vida en cuatro capítulos*, desoladora crónica de una inmólación personal en aras de una quimera y uno de los escasos ejemplos de *biopic* de escritores que no producen vergüenza ajena al espectador.

Por descontado, un ideal de pureza tan estricto conduce fatalmente a la locura de don Quijote o a la fosa común, y el 25 de noviembre de 1970 Mishima dio un salto cualitativo al irrumpir en la sede del estado mayor en compañía de su tropa de veinteañeros, retener a un general, intentar leer en público su panfleto sin éxito, entre la rechifla general de los soldados presentes, que se ríen de él y lo abuchean, tras lo cual el escritor se retiró a un despacho rodeado de sus acólitos y se dio muerte con la ayuda desafortunada de su subordinado Masakatsu Morita, al que le tembló la mano, siguiendo el rito ancestral del *seppuku*, durante una larga agonía que se prolongó durante muchos minutos, mientras gritaba «Larga vida al emperador».

Muerto Mishima, sus *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*, escritas en sus últimos años, llegan hasta mí -que no soy joven ni samurái- convertidas en el libro de instrucciones de un cadáver exquisito, un manual (no de supervivencia, sino más bien de *moriencia*) de una heladora sinceridad, a medio camino entre la santidad mística, la ética espartana, la aguda observación social de un dandi y la tabla de gimnasia de un atleta.

Como todo misionero que opera sobre la higiene del alma, Mishima tiende al aforismo y a la brevedad epigramática, al comprimir sus sentencias en una contundencia sin florituras:

«En los últimos años he comprendido que basta practicar el *kendo* y blandir una espada de bambú para evadirse, aunque sea por breves instantes, del pantano del nihilismo».

«Es necesario tener conciencia de que todas las revoluciones surgen y se encienden a partir de la llama que se libera del alma de un único ser humano».

«Se tiende a honrar a quien ha dedicado toda su vida a una única empresa, lo cual es justo, pero quien quema toda su existencia en un fuego de artificio, que dura un instante, testimonia con mayor precisión y pureza los valores auténticos de la vida humana».

«La vida es un baile en el cráter de un volcán que en algún momento hará erupción».

Estas páginas suponen una dolorosa reflexión y una aportación estimable para reabrir un debate acerca de la violencia y su uso (legítimo o no) por parte de una sociedad capitalista en estado de narcolepsia avanzada que ha alcanzado un alto grado de sofisticación y consumismo a costa de dar la espalda al pasado.

El asco que Mishima siente hacia el siglo en el que le ha tocado vivir, palpable en estas páginas, se traduce en una fuga hacia lo arcaico y una nostalgia de la épica que casan mal con su esteticismo de hombre de letras moderno.

De noche escribe novelas: iluminadoras, perfectas. De día entrena cadetes pagados de su bolsillo y los prepara para la guerra, sin sospechar que su campo de batalla se circunscribe a su esfera personal y se libra en otra parte de la intimidad, piel adentro. Se podrá estar de acuerdo o no con él, pero nadie puede acusarle de adulterar su mensaje:

«La literatura auténtica -escribe en este libro- nos muestra con dureza y sin el menor eufemismo el horrible destino que pesa sobre el ser humano. [...] Cuanto más alta es la calidad de la literatura, tanto mayor es la intensidad con que nos transmite la idea de que el ser

humano está condenado».

Nadie puede conocer los motivos últimos de un suicidio; es imposible. No hay explicaciones, sino hipótesis. El rastro que dejan los escritores suicidas - Virginia Woolf, Cesare Pavese, Sylvia Plath, Anne Sexton, Ernest Hemingway, Édouard Levé, Alejandra Pizarnik... - es un hilo sin solución que se agota en sí mismo. Solo cabe especular o (mejor aún) guardar silencio. El suicidio de Mishima fue muy raro, porque disfrazó de patriotismo lo que tal vez en el fondo no era -dicho con toda cautela- sino pánico a envejecer. Él aborrece el tiempo que pasa, el tictac de los relojes, el curso de la naturaleza indiferente, los espejos delatores, la decrepitud humana y la vejez, larga vida al emperador, ante los cuales se revuelve y en cuyo lugar opone ante el objetivo de la cámara su cuerpo desnudo todavía lozano, la metáfora es suya, con el orgullo del propietario hacia su automóvil deportivo.

Ya que Mishima intentó, pero no pudo, convertirse en piloto kamikaze al servicio del emperador, tal como era su sueño (le rechazaron por enclenque), se convirtió en piloto kamikaze de su cuerpo, al que envió a la inmolación; ataviado, eso sí, con toda elegancia.

Las láminas en colores del martirio de Juana de Arco y san Sebastián que lo fascinaban en su cuarto de niño adquirieron, de repente, su exactitud fatal. En realidad, Mishima trató a su cuerpo igual que sus ficciones literarias. No hizo distinción entre uno y otras. Fue riguroso con ambos. En él, las fronteras entre materia y espíritu se diluyen hasta confundirse. Todo es ficción. Todo es cuerpo. Tanto su obra como su biografía, extraordinarias ambas, muestran con resplandor absoluto, más allá de su impresionante final, hasta qué punto puede ser peligroso -él lo pagó con su vida- confundir el cuerpo de las ficciones con las ficciones del cuerpo.

# AUTORRETRATO DEL ARTISTA SOSPECHOSO

El novelista Kazuo Ishiguro ha sido incluido en un grupo de escritores británicos entre los que también se encuentran Martin Amis y Julian Barnes. Esta clasificación un tanto aleatoria quizá pueda justificarse por razones generacionales o de amistad, no lo discuto, si bien no parece que la sensibilidad de papel de arroz de Ishiguro guarde el menor parentesco ni con el ajedrez culto e irónico de Barnes ni con la crispación hipocondríaca de Amis (más que una sonrisa, un rictus).

Desde su primera novela, *Pálida luz en las colinas*, lo de Ishiguro, antes que música explícita, es más bien la sugerencia, el aroma, los focos de luces indirectas, el arrullo tamizado del abanico y el tintineo de la campana de viento al ser removida por la brisa.

*Un artista del mundo flotante* fue su segunda novela. En ella Ishiguro incide de nuevo en la aguada y los medios tonos para narrar la historia del anciano pintor Masuji Ono entre 1948 y 1950, en el Japón de posguerra, el cual vive en una mansión a trechos lujosa y a trechos bombardeada.

Ishiguro emplea ese tono neutro, desapasionado, como con cierta desgana, que resultará familiar a los lectores habituados a las fábulas judiciales de Franz Kafka. Y no sin motivo, ya que lo que el pintor Masuji Ono emprende - con la coartada de negociar el matrimonio de su hija menor, Noriko, ante un intermediario o *nakôdo*- es la redacción de un informe favorable acerca de sí mismo, que le coloque en posición ventajosa para presentar su mejor cara frente a la otra familia, con vistas a limpiar ciertos rumores dudosos de su pasado, poco edificantes. Sin embargo, en última instancia, su pliego de descargo acaba constituyendo un acta de autoacusación involuntaria.

En un momento determinado, el pintor anota lo difícil que es realizar un buen autorretrato, debido al abismo que separa la visión interna que cada uno tiene de él mismo de la visión externa que poseen los demás. Con esta idea como núcleo, Ishiguro nos habla de la identidad (o de la falta de identidad) y de la ceguera subjetiva de cada cual para contemplarse de cuerpo entero.

En la superficie, el autorretrato que el anciano pintor Ono bosqueja es intachable: hombre juicioso, ecuánime, dispuesto siempre a acudir en defensa de los débiles y maltratados, etcétera. Pero entre líneas, en el transcurso de las páginas, el autor va deslizándose aquí y allá, en medio de tan idílico cuadro, cierto vislumbre de condena, la sospecha de que algo en alguna parte podría no ser tan halagüeño.

Novela, pues, de remordimientos y ambigüedades. Poco a poco, graduando con buen pulso las insinuaciones y los claroscuros, Ishiguro va dejando caer pistas que permiten deducir que, en efecto, hubo en el pasado del pintor japonés algo turbio, una mancha política nada ejemplar, que tal vez haga de él -solo tal vez- un sujeto indigno o poco recomendable.

Ishiguro no está solo. En esta estrategia de desvelamiento parcial de lo oculto se une a la tradición de ese coro moderno de narradores resabiados y poco fiables que ponen a prueba la credibilidad y los nervios del lector, a través de sus voces tergiversadoras, al ofrecer versiones distorsionadas, contradictorias, fantasiosas o directamente falsas de los hechos que relatan.

Entre ellos cabe mencionar -sin agotar la lista- al retorcido pederasta Humbert Humbert de *Lolita* de Vladimir Nabokov; al almacenero sin nombre de *Los adioses* de Juan Carlos Onetti; al marido engañado John Dowell de *El buen soldado* de Ford Madox Ford; a la pianista adolescente Sonetchka de *La acompañante* de Nina Berbérova... Y, por descontado, a tantos y tantos personajes manipuladores de Henry James, que tal vez fue el chamán supremo con mano de oro en el manejo sibilino del punto de vista y la exquisitez del embuste.

Siendo muy diferentes entre sí, lo que tienen en común todas estas ficciones es que desafían el pacto implícito de confianza entre el autor y el lector. A partir de ellas, ya no podremos volver a fiarnos, como hacíamos antes, de la buena voluntad del narrador, que ha pasado de ser nuestro ángel custodio a ser nuestro contrincante. Al principio, le tomamos por un santo y ha resultado ser un tahúr. Las reglas del juego han variado en mitad del torneo sin

que nadie nos lo advierta. Nos han tomado el pelo. Nuestra candidez, ay, ha sido pisoteada.

Si llegamos a aprehender todas estas novelas, cuyo tema es la intrincada y movедiza relación entre la verdad y el engaño, o si se prefiere decir de otro modo, entre la inocencia y la perversidad de la experiencia corruptora, no será gracias a la colaboración del narrador -su presencia supone más bien un estorbo-, sino *a pesar* de él.

El narrador se interpone entre la luz del sol y nosotros, impidiéndonos ver con claridad. Bulto incómodo, nos marea con su cháchara. No tenemos más remedio que fiarnos de sus argumentaciones, y sus argumentaciones son siempre problemáticas, cuando no tendenciosas. Lo que se pone en entredicho es la propia autoridad de la voz narradora y, por extensión, de todo su discurso y su legitimidad. Si ya no podemos fiarnos del narrador, ¿en quién confiar? Así ocurre en el caso del pintor Masuji Ono, que se va enredando él solo en su propia madeja de medias verdades y agujeros de silencio.

Novela hecha de aire, de polvo, de tiempo suspendido, de suspiros de arrepentimiento, del leve crujido interior del *tatami*. Pudorosa, pausada en su desarrollo, como con miedo a decir, *Un artista del mundo flotante* es un número en la cuerda floja en el que importa tanto lo que se expresa como lo que el autor ha preferido mantener elidido, en un ejercicio de contención y censura. Ha dejado el crimen fuera de casa pero la sospecha cosida a la tapicería.

Ishiguro realiza un verdadero alarde de equilibrismo formal y distribución de masas: el peso del relato recae por entero en su habilidad dosificadora para ir levantando poco a poco sin forzar nada el vendaje que recubre el mal de fondo y la herida del trauma, que es impronunciabile. La versión oficial que el pintor Masuji Ono imprime sobre sí mismo, para gustarse más que para gustar, además de las pinceladas autocríticas que sin querer se le escapan, se superponen en una imagen doble cuyos contornos muy raramente coinciden.

Otro escritor con menos ambigüedad (o menos autocontrol virtuoso) no habría dudado en emitir un juicio moral bien explícito. Ishiguro opta -y es una decisión bien sopesada- por mantener el juicio en suspenso. La maza del juez permanece en el aire. La última palabra no será dicha. Queda en manos del lector emitir, si así lo desea, su propio veredicto de culpabilidad o inocencia. El mundo flotante seguirá en su limbo de flores y peces. Entre la justificación

o el repudio, el narrador se mantiene al margen, dueño del don y la levedad de una prosa respirable.

# MIRADA TRANSEÚNTE

Hay libros así: fagocitan a quien los escribe. Alfred Döblin debe por entero su celebridad a *Berlin Alexanderplatz*, como si el resto de sus páginas fuesen un apéndice al vitalismo tumultuoso que generaba la turbina de esta novela publicada en 1929.

No es de extrañar. La tremenda historia del ratero de medio pelo Franz Biberkopf, recién salido de la cárcel, en su caída hacia una degradación cada vez más abismal, adquiere resonancias bíblicas al tiempo que ofrece un *collage* de nuevos procedimientos y técnicas narrativas, en las que se entremezclan en sobreimpresión anuncios comerciales, versículos, estadísticas, titulares de periódico, sentencias judiciales, onomatopeyas, informes meteorológicos, etcétera. Los planos descoyuntados de la novela, entrechocándose como placas tectónicas, constituyen una transposición literaria del terremoto cubista de Picasso, Braque y Juan Gris, al mismo tiempo que un sofisticado y bárbaro mapa de virtudes y vicios contemporáneos.

Vulgar y refinada, carnal y mística, hay capítulos enteros de *Berlin Alexanderplatz*, como la descripción del sacrificio de animales en un matadero, que resultan sencillamente espeluznantes. Otros, como el cruel asesinato de la prostituta Mieze en el bosque de Freienwalde, provocan nuestra compasión y tristeza: «Los árboles se balancean, se mecen. Cada cosa, cada cosa».

Y por si todo esto fuese poco, Döblin procrea a uno de los psicópatas literarios más salvajes y temibles de la historia de la literatura, ese flacucho pero letal Reinhold, personificación de la maldad criminal en estado puro que actúa como némesis antagónica del gordo, atolondrado y amoral Franz Biberkopf, a quien arruina la existencia sin motivo, solo porque a Reinhold le

viene en gana, y que en cuestión de sadismo y perversidad satánica no se queda atrás con respecto a Popeye y sus torturas sexuales a la adolescente Temple Drake, empleando una mazorca de maíz, en el *Santuario* de William Faulkner.

Alfred Döblin ejerció como psiquiatra del seguro en barrios proletarios de Berlín, cuya realidad y carencias conoció de primera mano. Llegó a presidir la Asociación de escritores alemanes y formó parte, junto al dramaturgo Bertolt Brecht, del denominado *Grupo 1925*. De origen judío, Döblin optó por exiliarse primero a Suiza y después a Estados Unidos, huyendo de la bota del Führer, y acabó recalando en Hollywood, donde trabajó para los estudios de cine de la Metro Goldwyn Mayer. En sus últimos años, tras padecer diversas dolencias físicas y dos conflictos mundiales, se convirtió al catolicismo.

Döblin vivió en una Europa convulsa que fue también laboratorio de ingeniería social. Contemporáneo de las primeras vanguardias artísticas del siglo xx, su mirada sobre la metrópoli recoge el automatismo de un *ballet* mecánico de Léger y la vehemencia de un Marinetti sobreexcitado. Todo ello rumiado, traducido al alemán de Schopenhauer y Freud. Nueve años después de que naciera Döblin, comenzaba Gustave Eiffel a erigir su torre metálica en el Campo de Marte, a orillas del Sena, y algo más de una década antes de morir supo del poder devastador de las bombas atómicas estadounidenses arrojadas sobre la población civil de Hiroshima y Nagasaki. Y la expresión *The End* apareció en todos los cines.

*Los de Lobenstein viajan a Bohemia* reúne quince relatos anteriores a *Berlin Alexanderplatz*, en nada inferiores a este: las huellas dactilares son las mismas. En ellos está presente su mirada nerviosa, cabeceante, del peatón urbano que colecciona mentalmente las fachadas con rótulos de las calles.

Como otros vanguardistas de primera hora (Walter Benjamin, el pintor George Grosz), el narrador alemán experimentó la pasión y el *horror vacui* de la ciudad en constante mutación y crisis. Pero no de cualquier ciudad; solo aquello que es expresión de vértigo e inmediatez megalómana consigue enardecerlos. Detectan de fondo el rumor de un tiempo nuevo compuesto por una épica de vastas hordas humanas uniformadas, de rostros asexuados en perfecta alineación, lo que los futuristas italianos cantaron en sus manifiestos

artísticos al comparar a las multitudes que desbordan las avenidas, los estadios deportivos y los mítines políticos con «resacas polifónicas».

Todo ello entronca con un ritmo industrial de jazz y cine mudo que tiene sus mejores exponentes en filmes como *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* de Walther Ruttmann, *Metrópolis* de Fritz Lang o *El hombre de la cámara* de Dziga Vértov.

Hay en los cuentos de Döblin, tanto como en sus obras más extensas, un sistemático empleo de la jerga urbana, una salpicadura de modismos y expresiones procedentes del *slang* barriobajero. No cabe sorprenderse de ello, pues el argot transeúnte es también velocidad electrónica y amor hacia lo que es efímero y hoy domina la calle y mañana ya no está. Alfred Döblin rapea.

Las viñetas del escritor tienen la ferocidad de un fanzine contemporáneo. Están reproducidas con las tintas estridentes del instinto callejero: súbitos desenfoques y potentes claroscuros. La humanidad, en sus mejores relatos, es una suma de picarescas, timadores de poca monta que alcanzan, merced al virtuosismo verbal del autor, una suerte de grandeza inversa, de contraheroísmo, de patetismo involuntario y final.

Su pintura de la guerra es elocuente, de índole stendhaliana: un lugar en el que nadie conoce bien dónde está el frente de batalla ni tiene la menor idea de contra qué enemigos se muere. Junto al desgarro de estos aguafuertes acelerados, hay una segunda faceta döbliniana, menos conocida, que consiste en relatos orientados hacia el género fantástico. No se eliminan los colores fuertes; pero los paseantes de Berlín se transforman en caballeros andantes con escudos y lanzas y la piel de las mujeres está recubierta de escamas.

En líneas generales, este bloque de fabulaciones «artúricas» ha soportado peor el paso de los años. Comparado consigo mismo, Döblin solo alcanza su estatura de titán, la que le corresponde por méritos propios, cuando se autolimita a su jerga y a su barrio de escaparates, catenarias de tranvías y macetas con geranios. Entonces los ángeles sonrían «como cuando se dobla un papel de seda».

Con su rotura de moldes, sus párrafos entrecortados sacudidos por la irrupción de modismos de taberna y su nula concesión a la medida, Döblin es lectura irrenunciable. La sátira de la deshumanización y de la ceguera occidental son la condición propia de buena parte del siglo xx. Su visión de la

ciudad moderna nos interpela o acusa.

Alfred Döblin ya es un clásico. Ser un clásico significa algo distinto que ser académico. Clásico es aquel artista que sigue empeñado en importunarnos, espolearnos, invadir nuestra intimidad y colonizar desde la tumba nuestros sueños hasta que logra imponerse y corregir nuestra mirada. Para ser más preciso, los grandes creadores obran en nosotros, parafraseando la hermosa expresión del poeta Paul Celan, un «cambio de aliento» (*Atemwende*). Una respiración nueva. Llamamos leer a esa modificación.

# **III**

## **NUDOS FAMILIARS**

## COMERSE EL MUNDO

Cuando en 1905 murió Jules, el padre de Colette, la familia encontró doce volúmenes encuadernados, cada uno de ellos encabezado por un título referido a sus más destacados acontecimientos autobiográficos: infancia, ejército, guerra, matrimonio, etcétera. A excepción de la dedicatoria, escrita a mano, los doce volúmenes estaban totalmente en blanco. «Una obra imaginaria», comentó más tarde Colette. «El espejismo de una carrera de escritor».

Cabe preguntarse si la obra entera de Sidonie-Gabrielle Colette no nace del deseo vehemente de llenar con su caligrafía frondosa esos doce absurdos volúmenes vacíos que su padre le legó: una tarea de reforestación y desquite y, a su modo, también un trabajo insomne.

1905 es además el año clave en que Colette se divorcia y publica su primer libro firmado con su nombre, después de haber pasado más de una década trabajando de forma anónima, como *ghost writer*, para su primer marido, Willy, quien figuraba en los créditos como autor de los cientos de libros y artículos que ella -y muchos otros- escribían para él. Willy parece haber poseído un único don: el de espolear -y de paso aprovecharse en beneficio propio- el talento de los demás, imbuido por un afán de autopromoción y un concepto industrial de la cultura a destajo que anticipa la *Factory* warholiana de los años sesenta.

Entre Willy y Colette urden a cuatro manos el personaje de Claudine, desarrollado a lo largo de cinco novelas y varias comedias teatrales escritas «en colaboración», que les otorga una celebridad popular inmediata y perdurable. Claudine es la inocente perversa, un icono del entonces naciente siglo xx que juega al equívoco picante y a la transgresión moral, con las dosis justas de insolencia, vulgaridad, morbo y cinismo para resultar, a la vez, perturbadora y excitante para las masas.

Como escritora formada a finales del siglo xix y principios del xx, Colette inhala los últimos vapores -más bien mefíticos- del Simbolismo y el Decadentismo, cuyo amaneramiento formal ella adelanta por la izquierda a base de grandes zancadas de energía, rapidez de reflejos, amor a los animales (gatos, perros, caballos), alimentación sana y mucho deporte. Sin embargo, la reputación escandalosa de Colette, su bisexualidad orgullosamente exhibida, su dedicación antiburguesa al music-hall como actriz de pantomima, e incluso su maternidad tardía, han estorbado para reconocerla como lo que realmente es: una escritora buenísima, dotada de una percepción sensorial de una agudeza y penetración inusuales:

«La risa alegre de Renée, su viveza, el suave halo de luz que temblaba alrededor de su pelo dorado, todo se combina para entristecerme como sucede con la felicidad de los niños ciegos» (*La vagabunda*).

*Secretos de la carne. Vida de Colette* de Judith Thurman contribuye a reivindicar el talento precursor de Colette, gracias a la empatía que se establece entre biógrafa y biografiada, traducida por su tono casi siempre desenfadado y cordial, sin perder por ello el rigor que cabe exigir a un estudio de estas características. Narrado con gran agilidad narrativa y pulso firme, Judith Thurman ha logrado encontrar el equilibrio preciso para manejar una considerable masa de datos y personajes sin que la claridad expositiva de su relato se resienta.

Concede tanto espacio a su carrera de escritora como a sus tres matrimonios, el telón histórico en que se desarrolla su existencia y su mareada vida sentimental, sin perder de vista el papel decisivo de Sido, la madre independiente y de carácter fuerte con quien Colette mantiene complejas relaciones de adoración y desapego, y a quien la escritora rinde un bello homenaje final en *El nacer del día*, retrato deslumbrante de una madre adelantada a su tiempo que «consideraba natural, más bien obligatorio, que sus hijos fueran prodigiosos».

Hay en la vida y en la obra de Colette un aspecto goloso, se diría que gastronómico, motivado por una avidez de apropiación y disfrute hedonista. Sus descripciones de manjares, paisajes o cuerpos, además de dotadas de la precisión y la gracia de un trazo vertiginoso, son siempre voluptuosas,

ronroneantes, con algo de gato que se relame ante la contemplación de la leche en la escudilla.

Colette es dueña de una pupila pictórica: bajo su mirada apasionada, todo se convierte en elemento plástico, en alegría sensorial, en ritmo. Son novelas escritas con pies de baile. Por eso, aunque relate episodios dramáticos de soledad, ruptura y abandono, sus textos están puestos bajo el signo de la felicidad luminosa.

Leer a Colette nunca defrauda y hace feliz por su voracidad vitalista, su plenitud de experiencia y una voluntad de gozo casi felina que nunca llega a decaer en esta feroz materialista, refractaria a los funerales (incluidos los de su propia madre y hermanos, a los que no asiste), capaz de escribir: «La muerte no me interesa. Ni siquiera la mía».

Desvinculada por temperamento de las grandes corrientes ideológicas de su época, hastiada de la política y las luchas sociales, ¿qué queda? Quedan, naturalmente, los sentimientos. Por eso el tema recurrente de Colette es siempre el mismo: la guerra entre sexos y la trashumancia sentimental, al que vuelve una y otra vez, obsesionada por una filosofía del cuerpo tan fatal como desengañada, resumida en el siguiente comentario: «Los hombres son terribles. Las mujeres, también».

En sus novelas y cuentos, Colette explora infatigable las relaciones amorosas y su ritual de dominio como una batalla cruenta, perdida de antemano, en que solo hay dos papeles principales: el de víctima y el de verdugo. En ese teatro de la seducción, o uno fagocita o es fagocitado, como puede comprobarse en los preciosos cuentos que componen *La mujer oculta*.

Colette sobrevivió a dos guerras mundiales, tres matrimonios e infinidad de amantes ocasionales. Durante medio siglo reinó sobre la vida cultural francesa -que solo al final, y un poco a regañadientes, se inclinó ante su grandeza-, gracias a su escritura fogosa, más bien atigrada, dispuesta a levantar testimonio de toda esa poesía de la carne, a través de una prosa suculenta y una adjetivación nutritiva.

Gozadora hasta el final, aún es capaz de dirigirse por carta a su segundo e infiel marido, que la ha traicionado mil veces con otras mujeres más jóvenes y a quien ella a su vez ha traicionado con su propio hijastro adolescente, cometiendo un semi-incesto; pese a todo ello, Colette escribe (y no es un mal epitafio): «Tú sabes lo que yo deseo. Solo deseo una cosa. Tiene tu rostro y tu

forma y la duración de mi propia vida».

## EL BELLO PASADO

El novelista estadounidense Mark Twain pertenece a una raza ya extinguida de escritores, anteriores a la crisis del lenguaje que sacudió con extrema violencia el siglo xx, para quienes narrar era algo tan natural, espontáneo y poco sofisticado como hablar, respirar, comer, beber o pescar truchas con la mano. Twain fue de los últimos en poseer aún la robusta confianza en el progreso y el optimismo y la fe contagiosa de los grandes espacios abiertos. La naturaleza todavía le habla con su susurro de hojas y él sabe interpretarla. En los libros de Twain el sol pica, la abeja zumba, la madera cruje, las rosas se abren y los caballos sudan. Escribir es un trabajo físico y varonil realizado al aire libre, como cortar leña con una sierra o acarrear agua desde el pozo. Sus mejores imágenes son todavía arquetipos frescos y matinales: el río, la casa, el árbol, el niño, el barco.

Eso duró poco tiempo. La historia lo barrió de un escobazo. Después de él vendría otra generación de escritores, nacidos en la misma zona geográfica de los Estados Unidos, pero sumidos en otro espacio mental, pertenecientes al gótico sureño, para quienes la palabra suponía ya una condición traumática: Tennessee Williams, Flannery O'Connor, Carson McCullers, Truman Capote.

El antagonismo más evidente lo marca tal vez William Faulkner. Y es curioso, porque si bien las instantáneas que ambos autores manejan siguen siendo las mismas -la casa, el barco, los niños-, en Faulkner aparecen sometidas a un radical proceso de envejecimiento y desgaste que las vuelve irreconocibles y fantasmales, como roídas por un ácido. La casa de los Compson es una mansión espectral atravesada por los complejos del pecado y la culpa, habitada por monstruos y huérfanos que son una pandilla de tarados, sabandijas de medio pelo y alcohólicos incestuosos. Faulkner se muestra torturado allí donde Twain aún podía permitirse el lujo de ser inocente y

adánico. El más joven es neurótico y «moderno», mientras el autor más veterano es vigoroso y preindustrial.

Faulkner es un avión derribado y Twain es un barril de manzanas.

Samuel Clemens, verdadero nombre de Mark Twain, nació en el estado esclavista de Misuri en 1835. Tercero de cinco hermanos, fue hijo de un soñador que arruinó a su familia a base de emprender negocios calamitosos antes de dejarle huérfano a los once años. A partir de ahí el niño tuvo que espabilar, y aquel pésimo estudiante -que siempre prefirió la compañía de tahúres, bebedores y buscavidas antes que imitar a la gente honrada y madrugar cada mañana para acudir a maitines- comenzó a ejercer uno tras otro esa variada lista de oficios manuales que tan socorrida resulta para cualquier entrevistador o biógrafo: aprendiz de imprenta sin sueldo, oficinista, buscador de oro, soldado en las filas del ejército confederado (un episodio poco honroso), reportero de sucesos, piloto fluvial, editor, conferenciante por medio mundo y, un poco de rebote, escritor de éxito fulminante a partir de los cuarenta años, gracias sobre todo a ese par de clásicos instantáneos que fueron *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*.

Como él mismo explica en su *Autobiografía*, como excusándose con humildad: «Había fracasado en todas las empresas que había iniciado y me encontraba metido en la literatura casi sin quererlo».

En 1870, tras un noviazgo accidentado y varios rechazos, contrajo matrimonio con Olivia Langdon (Livy), quien a partir de aquel momento se convirtió en su compañera constante, madre de sus tres hijas y su más firme apoyo durante cerca de tres décadas de vida en común, hasta la muerte de ella en Florencia.

En compañía de su familia, Twain emprendió agotadoras y multitudinarias giras de conferencias por todo Estados Unidos, contratado como humorista, en una serie de actuaciones que tenían poco que ver con ese acto aséptico que hoy en día entendemos por conferencia, y se acercaban más bien a una especie de *music-hall* hablado o *talk-show* de variedades.

Por aquella época abundaban los conferenciantes profesionales, los mejores de los cuales podían permitirse el lujo de vivir holgadamente de este trabajo. Existía una gran competencia entre ellos. Twain aterrizó en ese mundillo y lo puso patas arriba, al introducir novedades arriesgadas tales

como el empleo temerario del silencio («Yo solía jugar con la pausa como otros niños juegan con un juguete»), o la repetición impasible del mismo párrafo, recitado una y otra vez con las mismas palabras y el mismo gesto impávido, sin mover un músculo, tantas veces como fuese necesario, hasta que conseguía arrancar carcajadas de su auditorio.

«Mark Twain», el apodo que escogió como seudónimo (y cuya traducción literal significa «dos brazas de profundidad»: tal era el grito que lanzaba el sondeador para referirse al calado mínimo necesario a la hora de navegar) es significativo, pues representa un homenaje a los barcos fluviales en los cuales trabajó durante una época feliz, y toda su prosa es eso: un barco fluvial movido por las palas que atraviesa perezosamente el Misisipi.

Esa es su velocidad, y esa es la cadencia de su mirada: relajada, escéptica, más bien lenta, viendo pasar las orillas al tiempo que hace sonar la sirena. Es el ritmo sosegado de quien relata una historia que sabe interesante ante un corrillo de ociosos, mientras masca su tabaco de mentiroso sureño. Un murmullo de palabras, el balanceo cabeceante de la cubierta de un buque, una suave borrachera inducida por eso que él mismo califica en el capítulo ix de su *Autobiografía* como «el vino revivificante del pasado, el pasado patético, el bello pasado, el querido y lamentado pasado».

De eso trata la *Autobiografía* de Mark Twain: del pasado revivificante, patético, bello, querido y lamentado. De todo eso a la vez. Son breves capítulos sueltos, viñetas independientes de media docena de páginas cada una, escritas al azar siguiendo el capricho de la inspiración del momento y ordenadas más tarde por el editor ciñéndose a un criterio cronológico. En ellas el autor se despacha hablando de su infancia, sus padres, la escuela, la población negra, sus primeros amores, la costumbre de los duelos a pistola, el sarampión («Nunca he disfrutado en toda mi vida más una cosa que estar muriéndome entonces. Porque, en efecto, me moría»). Y docenas de asuntos más, algunos serios y trascendentes y otros de escasa importancia, «como la religión y la política y esas cosas», pero todos ellos bañados en el mismo espíritu risueño, burlón e irreverente de quien hizo de la diversión y la crítica algo más que un pasatiempo -una profesión de fe- y supo salpimentar su escritura con un candoroso humorismo de cine mudo.

Twain disfruta escribiendo, se lo pasa bien, es amenísimo, se nota que

nunca pierde de vista la cercanía con el lector, a quien se diría que está telepáticamente unido, enganchado por un hilo irrompible de jocosidad y chispeante ingenio. No cansa nunca; no aburre. Tiene el don de la memoria oportuna y la gracia, y su baúl de viejo comediante de provincias parece no tener fondo y ser inagotable.

De ese baqueteado baúl -por viajes, por giras, por bancarrotas- Twain extrae una colección de historias protagonizadas por tipos excéntricos y zascandiles, que son más o menos los mismos que pueblan sus ficciones y que en ocasiones aquí el autor identifica y señala con el dedo, llamándolos por sus nombres y apellidos, despojándolos de sus máscaras y disfraces.

Más que una autobiografía (pues la construcción o destrucción de su identidad brilla por su ausencia), se trataría pues de una antología de recuerdos, de anécdotas, de opiniones, como un álbum de fotos que el autor, al final de su vida, rescatase del olvido, nos mostrase y explicase, comentándolas una a una con gracejo y haciéndonos partícipes de su pasado.

La maestría de Twain en el manejo de los recursos narrativos es tal, que convierte cada una de estas miniaturas en un gozoso ejercicio de fabulación, de funambulismo, en un pequeño pero elocuente aerolito verbal creado de la nada con cuatro brochazos, con las palabras justas. Así sucede cuando rescata del olvido la figura del pícaro escritor Bret Harte (*Cuentos del Lejano Oeste*), tan trotamundos o más que él, a quien la fortuna elevó y hundió en la miseria con la misma indiferencia. Twain narra la historia evitando ensañarse, con generosidad, sin ocultar la sordidez del personaje pero centrándose en sus aspectos hilarantes. Siempre que puede, evita cargar las tintas. Sus retratos, que podrían ser ácidos y llenos de amargura, resentimiento o malevolencia, están sin embargo nimbados de tacto, delicadeza y profunda comprensión hacia el género humano y sus flaquezas. La calidez de su empatía procede de un trasfondo humanista obtenido de forma autodidacta después de patear durante años los caminos y tabernas y está más cerca, para entendernos, de Cervantes que de Quevedo.

Según él: «Estoy convencido de que la especie humana no es un blanco apropiado para palabras duras y críticas ásperas y que el único sentimiento justificable hacia ella es la compasión». Movido por esta certeza, solo habla de lo que ha visto y conocido y puede juzgar sin prejuicios. La principal ventaja de este sistema es que Twain nunca trabaja de oídas; en eso sí es serio,

y los materiales que emplea son siempre de primera mano. No se deja embaucar por rumores y habladurías. Él en persona fue testigo ocular de lo que cuenta; su prosa es fruto de su capacidad periodística de observación y agudeza, y ese aspecto le brinda a su escritura un tono de verosimilitud, una viveza coloquial y un encanto notables. Frente a tantos otros escritores de piscifactoría, dóciles, amaestrados y grises, Twain navega a su aire fuera de los circuitos cerrados, va por libre y muestra su flanco de salmón espléndido.

Algo así queda patente cuando afirma:

«El último cuarto de siglo de mi vida ha estado constante y fervorosamente dedicado al estudio de la especie humana. Es decir, al estudio de mí mismo, porque en mi persona individual yo soy la especie humana entera y compactada toda junta. He descubierto que no hay ingrediente de la raza que yo no posea, ya sea en pequeña cantidad o en un grado mayor».

O dicho con otras palabras, que la humanidad de Twain se confunde con la humanidad a secas. Cuando habla de sí mismo está hablando de todos y cuando habla de los demás está haciendo su autorretrato. No necesita realizar el menor esfuerzo mental para identificarse con el ciudadano común, porque él también lo es y no aspira a ser otra cosa. De ahí procede la popularidad de su genio y su raíz democrática. Al igual que Oscar Wilde, disfrutaba del talento epigramático para acuñar frases de una lucidez perfecta que no han parado de circular desde entonces y de repetirse hasta el abuso con más o menos fidelidad. El lector encontrará en su *Autobiografía abundantes* ejemplos de ello.

En estas páginas Twain parece un personaje de ficción sacado de uno de sus propios libros: dicharachero, orgulloso, bromista, locuaz, con su pizca de chifladura, siempre dispuesto a embarcarse en aventuras quiméricas al lado de compañeros estrafalarios que le arrastran a la ruina. No se pinta mejor de lo que es, pero evita hurgar en la herida. De lo que está limpia su prosa, por fortuna, es del menor atisbo de autocompasión. Incluso cuando se refiere a los muchos desastres económicos que se vio obligado a afrontar a lo largo de su vida y -lo que es mucho peor- a los numerosos seres queridos que la muerte le fue arrebatando a lo largo del tiempo, amigos y familiares (incluyendo a su propia esposa y a dos de sus hijas), lo hace empleando un tono de contenida

elegía que es muy de agradecer.

Su voz solo se quiebra (no demasiado) cuando entra en escena su hija Susy, muerta prematuramente de meningitis a los veinticuatro años, y cuya infancia estuvo nimbada por un halo misterioso y un raro entendimiento del mundo, de una sagacidad precoz, más propia de adultos o de filósofos. El autor reserva para ella las páginas de más luminosa ternura, aunque, siempre fiel a su divisa, se abstiene de gimoteos sentimentales y prefiere ocuparse de los juegos y las risas. Guiado por este propósito, incluye fragmentos de la biografía infantil que la niña redactó sobre su padre, llena de faltas de ortografía (que la traducción traslada con mejor o peor fortuna a nuestro idioma), pero de un divertido tono desmitificador y doméstico. De hecho, si algo pudo amargar y ensombrecer los últimos años del escritor, convirtiendo su viudez en un lugar feo, triste y melancólico, hasta agriar su legendario buen humor, fue esa acumulación de pérdidas.

Pese a tantas calamidades, la lectura de la *Autobiografía* de Twain transmite una sensación de euforia. Ello es debido, en parte, a su endiablada agilidad de orador, y en parte a su huida de todo engolamiento o grandilocuencia pomposa. Aunque está hecho de materiales pobres, extraídos de la llamada «realidad», comparte con sus ficciones la misma actitud desenvuelta y la misma falta de pretensiones que le llevó a incluir en la primera página de su obra maestra, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, la siguiente advertencia a los lectores:

«Las personas que intenten encontrar un sentido a esta narración, serán perseguidas. Aquellas que intenten hallar una moraleja, serán desterradas, y las que traten de encontrar un argumento, serán fusiladas».

Después de esto, creo, queda poco más que añadir.

El año en que Mark Twain nació, el cometa Halley cruzó el cielo. Setenta y cinco años más tarde, la cola incandescente del cometa fue vista de nuevo desde la tierra. El escritor abrigaba la esperanza de que el mismo cometa que había saludado su entrada en este mundo tan extraño trajese también la señal luminosa de partida. «Será la mayor decepción de mi vida -declaró- si no parto con el cometa Halley». Se empeñó en ello, y lo consiguió.

Por una vez las profecías acertaron, y Twain vio cumplido su sueño.

Emprendió su último viaje en 1910, en un arco de una simetría perfecta. Pocos pueden presumir como él de haber llevado una existencia tan rica, y que la bengala encendida en la tarta del último cumpleaños de su vida fuese la cabellera de un cometa.

## NOVELAS CONCENTRADAS

La familia como teatro de la memoria. O como laboratorio donde experimentar con distintos reactivos. Un tema tratado con amplitud en la literatura y el cine. La escritora Alice Munro confecciona sobre dicha base *El progreso del amor*, compuesto por once relatos largos, algunos de ellos publicados con anterioridad en revistas como *The New Yorker* o *Paris Review*.

Sin salirse jamás del ámbito cotidiano pero tratando de trascenderlo, buscando la textura moral y las grietas que el tiempo abre y reabre, cierra y refina, la autora canadiense desarrolla estas narraciones mediante una prosa concisa y trabajada. Tienen la extensión de cuentos pero bien podrían considerarse, por su estructura y desarrollo complejos, por su elaboración meticulosa, novelas de corta duración, novelas concentradas. Las técnicas que Alice Munro emplea se aproximan más a narraciones largas que a cuentos en sentido estricto; el contrapunto, por ejemplo, o el modo de barajar distintos tiempos destruyendo el orden cronológico, o los finales truncados que invitan a pensar en la continuidad de una saga.

Todas las historias de Munro se centran, como digo, en la exploración del núcleo familiar. Alguien, alejado durante décadas, regresa de visita al antiguo hogar común, y esto le sirve a la autora para visitar gestos y hábitos desajustados. Las parejas son otras, el tiempo ha embalsamado el odio o bien ha punzado, crispándolas, heridas y rencillas. Cabe destacar el relato titulado «Miles City, Montana», en el que, con el pretexto de un viaje de Vancouver a Ontario, se traza una delicada elipse sobre el tema, clásico en la literatura, de la muerte en plena infancia.

El catálogo de personajes (en esto es poco original la autora) lo engrosan esa nómina de ciudadanos de clase media que tan cómodos parecen encontrarse entre las páginas de cualquier novela minimalista: recién

divorciados, exsocios de algo, tipos que de puro normal resultan raros. Son gente intercambiable. Están en estos cuentos de Munro, pero también podrían acodarse en el mostrador de alguna novela de Frederick Barthelme como *Dos contra uno*, o compartir domingos de barbacoa con el periodista deportivo Frank Bascombe de Richard Ford.

Sin duda se aclimatarían. La prosa de Alice Munro es clara, lenta, despojada. Lo que más desconcierta en ella es su equilibrio. Pues a pesar de un lejano matiz de melancolía, no puede decirse que los relatos que compone sean amargos. Tampoco alegres. Ni las evocaciones retrospectivas conducen, en ella, a la nostalgia. Toda emoción, no digamos intensa, sino simplemente definida, se convierte, al pasar por la aplanadora de su estilo, en materia nivelada, aséptica.

Ocurre algo curioso con Munro: sus cuentos parecen más tristes al recordarlos que al leerlos. Todo sucede como si las emociones reales hubiesen tenido lugar tiempo atrás -todas las pasiones ya han ardido antes, y solo queda el rescoldo- y sus personajes no gozasen de una segunda oportunidad para repetirlos. Fuera de ese eco de desánimo, el tono general es ecuánime y sereno. Y esto puede considerarse tanto un elogio como una reserva. Pues como lector, también aprecio que tras la escueta caligrafía -Raymond Carver o Tobias Wolff, por ejemplo- haya al menos una mancha de desolación sugerida. Una gota de sangre.

Alice Munro reprime en exceso su escritura. Es limpia y diáfana, de eso no cabe duda, pero a veces añoro algún borrón verbal que acuda a enturbiar las relaciones solo medianamente problemáticas. Los relatos de *El progreso del amor* agradecerían un súbito esguince, una ruptura brusca, algún desgarrón en la tapicería, ese instante de incomodidad que hace de ciertos cuentos experiencias alucinatorias.

## **FICHERO DE CONFLICTOS**

En todos los relatos de Alice Munro flota un perceptible sentimiento de pérdida. Pérdida de formas de vida idas, o de sucesos que, a pesar de su intrascendencia, nos marcan definitivamente.

Los personajes de Munro se reflejan en un espejo retrovisor, rociado de *flashbacks*, de modo que contemplamos a cada uno de ellos en diversos planos simultáneos del presente y el pasado. Una especie de cubismo literario realizado mediante la continua apelación al tiempo y la memoria como materias verbales por excelencia.

El tiempo narrativo de Alice Munro es denso, poroso. Lo suficientemente espeso como para adherir en su melaza briznas de recuerdo; lo bastante permeable para que el pasado se filtre y emerja por los desagües. Es un tiempo en apariencia sereno, aunque con un mar de fondo doloroso y culpable.

La escritora canadiense emprende cada relato -súbito microcosmos, caleidoscopio ordenado- con el ánimo de quien regresa a casa después de estar ausente treinta años. Y así son sus viñetas; tienen la totalidad de quien abarca el panorama completo de un paisaje o una existencia; tienen la seriedad de un recuento.

El presente, en Munro, es solo una terminal conectada mediante muchos cables al complicado aparato del ayer. Los gestos se refieren a otros gestos. Los lugares son ecos. Los escenarios en que transcurre la acción parecen fragmentos arrojados por una explosión anterior, una explosión de tiempo. Los personajes, ya adultos, regresan al escenario de su infancia con la intención de documentarse sobre sí mismos. Caminan con solemnidad: acuden a entrevistarse con el pasado.

Sin apenas variación, todos ellos proceden de un segmento de la burguesía canadiense. Sus vidas están decoradas por el consabido lote del reparto: viviendas con garaje y derecho a quitanieves y -con toda probabilidad- un par de matrimonios fracasados y sentencias de divorcio. Aunque jamás se nos muestra directamente lo que piensan -nada de *stream of consciousness* ni desahogos confesionales en primera persona-, sí asistimos, a través de la elaborada celosía de sus recuerdos, a una suerte de cirugía moral, tejido por tejido, fibra por fibra. Vemos brillar sus cabezas como televisores destripados.

Los relatos de Alice Munro tienen muchas virtudes y quizá tan solo un defecto: son excesivamente monocordes. No hay duda de que se trata de páginas muy sólidas. En *Amistad de juventud* se encuentran, a mi entender, los mejores cuentos que la autora ha escrito hasta la fecha. Pero solo se ocupa de un tema a través de un solo registro y por momentos se echa en falta alguna

ruptura, algún agujero negro que interrumpa la superficie tranquila del lago, la irrupción de algo incontrolable -incontrolable para la autora- que desestabilice y ponga en peligro su constante tono de serenidad reflexiva.

Sabemos que esto lo hace bien; tiene bajo control la tristeza. Lo que hace falta ahora es saber si su escritura sería capaz de defenderse fuera del abrigo familiar de la autora. Si ella, la escritura, resistirá a la intemperie.

Lo que Alice Munro materializa en *Amistad de juventud* -como antes con *Las lunas de Júpiter* y *El progreso del amor*: todos ellos recopilaciones de cuentos largos- es catalogar y archivar una gama compleja de paquetería humana.

Lo que queda, una vez hecha la revisión de equipajes, es un fichero de conflictos, alguno de los cuales conserva la crudeza de una sesión de quimioterapia y otros la ligereza de pétalos caídos sobre una bandeja de asado: secuela inevitable de quien viaja hacia atrás y hace traspaso, barajando los paisajes.

El cuento es un género que se presta a esta labor aduanera de registro y clasificación. Cada cuento es un equipaje inspeccionado. Muchos cuentos juntos son ya un registro domiciliario o un almacén de consignas.

# CIENCIA Y FICCIÓN

Orfeo descendió a los infiernos en busca de su amada Eurídice, la rescató de entre los muertos y, al regresar, quiso contemplarla, y por culpa de esa mirada volvió a perderla de nuevo. Pigmalión esculpió una estatua de muchacha tan perfecta que se enamoró de ella y, gracias a ese amor, la estatua cobró vida ante sus ojos. Prometeo robó el fuego de los dioses, se lo entregó a la humanidad, puso en sus manos el secreto de la existencia, y por culpa de su osadía fue condenado a sufrir un castigo eterno.

Determinados descubrimientos científicos, como la clonación de seres vivos, parecen una confirmación de estos mitos. Si la poesía es una ciencia, la ciencia no tiene por qué estar exenta de poesía.

Partiendo de la convicción casi teológica de que «el mundo es de naturaleza lingüística, una cuestión ortográfica», es decir, que uno de los pilares básicos de la vida humana es la palabra, que la palabra es sagrada y puede obrar milagros, el veterano escritor holandés Harry Mulisch desarrolla en *El procedimiento* una trama detectivesca con ramificaciones metafísicas que remite, cómo no, a los laberintos borgianos y a sus espejos de bruma.

*El procedimiento* es una ficción desigual, con algo de animal quimérico, sirena o centauro. Mulisch combina la investigación bioquímica de la escritura del ADN, tal como aparece descifrada en la pantalla de los ordenadores, con la tinta fantasmagórica de la Cábala que dio como fruto al Golem en los callejones de Praga. Esto es, estudia la posibilidad -no tan remota- de crear a un ser vivo artificial y sus consecuencias morales. No en vano el nombre del protagonista de esta novela es, como el del doctor Frankenstein, Víctor. Ambos personajes son científicos visionarios y megalómanos, creadores de monstruos, que aspiran a suplantar a Dios, por lo que serán castigados.

En efecto, son varios los elementos de *El procedimiento* que apuntan, sin

alcanzarlos, a determinados modelos románticos del siglo xix, empezando por la estructura misma del libro, errabunda, sin un centro claro, que incide en el recurso epistolar como fórmula para suministrar información al lector e incluye las largas cartas que el protagonista dirige a su hija desde distintas ciudades del mundo -San Francisco, Venecia, Jerusalén, El Cairo-, poniéndola al corriente de su pasado.

Alrededor de la identidad de esta niña ausente, Aurora, se organiza gran parte de la intriga del libro, de modo que la resolución de este enigma hace avanzar el relato. El autor apoya con patetismo y delicadeza todo el peso de la novela sobre esa frágil ausencia, llena de culpa y ternura, cuya sombra proyecta sobre las páginas el remordimiento de una paternidad fracasada, el suplicio de una mente desgarrada entre matemática y emoción, entre el determinismo y la gracia.

Es, contada de otra manera, la historia tan frecuente del hombre que es un genio en su trabajo, en este caso científico, y un desastre en sus relaciones personales. Victor Werker es un triunfador de prestigio internacional que logra crear vida de la nada, como por arte de magia, dar a luz un organismo unicelular denominado *eobionte*, mientras que su matrimonio con Clara se halla en estado de descomposición y va camino de terminar en desastre.

Igual que Pigmalión, Victor Werker dota de vida a una estatua; igual que Orfeo, pierde a su amada; igual que Prometeo, es castigado por ello.

Esta triple paradoja, en apariencia irresoluble, está expuesta de un modo tan brillante, presentada al lector en un envoltorio tan sofisticado, que en varios momentos *El procedimiento* corre el riesgo de quedarse en un mero ejercicio de estilo con poca sangre debajo, de no mediar ese otro relato doméstico de sombría resonancia cuyo eje (invisible) es Aurora.

No cabe duda de que Harry Mulisch, candidato al Premio Nobel y de quien se han traducido a nuestro idioma *El atentado*, *Dos mujeres* y *El descubrimiento del cielo*, posee dotes de narrador a la vieja usanza, aquel capaz de prender la chispa del interés en el lector hacia lo que cuenta, y hacer que esta crezca y el interés no decaiga.

Mulisch es un narrador muy ágil, muy visual, dotado de una gran perspicacia para el manejo de los distintos planos temporales, cuya manipulación ejecuta con evidente placer y aliento cinematográfico. Prosa fluida: se lee, se desliza, se navega por el libro sin sobresaltos, puesto que el

novelista, que piensa siempre en el lector, ha realizado un trabajo previo de eliminación de obstáculos.

La historia consiste en una superficie limpia, tersa y abrigada, en la que Mulisch va distribuyendo episodios de muy distinta naturaleza cuya necesidad narrativa -y aquí está su punto débil- tarda en hacerse evidente. A *El procedimiento* le cuesta centrar el tema. Despega con dificultad. Lo lastra cierta morosidad perjudicial para sus fines. Su principio es titubeante y su final tiende al efectismo. Tarda en mostrar su verdadero rostro, que tiene menos que ver con joviales fantasías científicas e ingeniosidades de ciencia ficción, como hace temer su planteamiento, que con el dolor de la pérdida y la irrupción de la desgracia en medio de la existencia cotidiana. El libro gana en hondura a medida que se profundiza en él, pues el autor carga de intensidad lo que al principio disfraza de fogoso malabarismo conceptual y coqueteo con el género fantástico, pletórico de espectacularidad, de acuerdo, pero por eso mismo un tanto estereotipado.

*El procedimiento* es una historia entretenida que oscila entre la química y la mística y en la que se nos recuerda que todo en la naturaleza, incluido el ADN, es un texto. Un jeroglífico. Un palimpsesto. Un código genético. Puede, por tanto, ser descifrado. Una vez conocidas sus claves, es posible reproducir la vida en un laboratorio sin otras herramientas que la literatura científica y una ambición desmedida, enmendar la plana al demiurgo, puesto que

«lo mejor es extraer siempre la conclusión más extrema. Eso vale para todo, tanto para el arte como para la política y la ciencia. Desde Picasso hasta Lenin y Einstein, todos se han pasado de la raya. Los radicales son los dueños del mundo».

Al margen de su evidente talento literario y su habilidad fabuladora, cabe reprochar a Mulisch su tendencia un tanto irritante a dejar boquiabierto al lector con referencias culturales abrumadoras de probada eficacia y letra mayúscula: Paracelso, la Alquimia, el *Talmud*, el Golem, Mary Shelley, la Esfinge, Orfeo y Eurídice, Pigmalión, Isis y Osiris, la Clonación e incluso, para que nada falte, el Proyecto Genoma, desfilan con sospechosa delectación por estas páginas con intenciones, presume uno, de causar un estupor de efecto especial más que de comunicar algo hondo.

No sabemos cómo fueron las miradas de Orfeo, Pigmalión y Prometeo,

pero, en todo caso, podemos especular que fueron miradas tristes. Puede que los radicales sean los dueños del mundo, de acuerdo, pero no siempre tienen por qué ser los dueños del arte. La belleza misteriosa de *El procedimiento*, en todo caso, no emana de ahí, sino de la conmovedora historia de esa pérdida personal, transcrita en letra minúscula, con un pudor aristocrático, así como en las cartas de amor que un padre ciego de desesperación escribe a una sombra.

## EPISODIOS DE UNA MUDANZA

Una mujer habla: mide acontecimientos, subraya, rodea con un trazo rojo ciertas fechas del calendario como si confeccionase un almanaque personal de uso exclusivo. Escribe empleando ese tono confesional de las cartas que nunca llegan a echarse al correo. Alrededor de ella proliferan personajes benéficos o malignos -la amiga Anabela Cravo, los novios Artur o Fernando Rita- y todos ellos se incorporan al discurso de Lúcia Jorge en *Noticia de la ciudad silvestre*, que viene a ser una red de palabras lanzada contra el tiempo.

Miniaturista, la mujer que habla hace gala de una prosa impresionista construida mediante pinceladas nerviosas y manchas verbales. Todo tiene cabida: para Júlia Grei, la mujer que todo lo anota, la cultura es un magma vivo capaz de abarcar el mundo entero, de Heráclito al Increíble Hulk, y en el cual un hombre le hace a una mujer la solemne entrega de unas medias.

La época, segunda mitad de los años setenta, tras la estela dejada por la Revolución de los Claveles; la ciudad elegida, Lisboa, un lugar que más que una ciudad parece un cambio de luz.

Tras el embrujo interminable ejercido por Fernando Pessoa y sus heterónimos, más el interés que han despertado Miguel Torga o José Saramago, parece un buen momento para que la literatura portuguesa despegue y acapare nuevos lectores, o redescubra a sus clásicos José Maria Eça de Queirós, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires y Vergílio Ferreira.

A Lúcia Jorge le complace colocar a sus criaturas en situaciones poco estables, en medio de un cambio de domicilio, entre pedazos de estatuas. Ve la historia a través de esa especie de polvo suspendido que rodea un edificio en obras. Uno de los capítulos de *Noticia de la ciudad silvestre* lleva por título «Episodios de una mudanza», y la novela entera no es otra cosa que una incesante mudanza, no solo física, sino también, o sobre todo, sentimental. Las

páginas se abren de par en par a la corriente de sucesos y la escritura adquiere el brillo y la instantaneidad de lo que fluye.

Novela abierta, pues, novela navegable. «La vida continuaría, untuosa y líquida como un río poco limpio; pero como un río». Historias cruzadas de varios personajes que entran y salen de la vida y las agendas de la narradora, dejando un perfume itinerante.

Lo mejor de *Noticia de la ciudad silvestre*, tercera novela de Lúcia Jorge, viene de esta prosa despreocupada y vitalista, un tanto a la deriva, pese a que muchos de los acontecimientos recogidos desmientan su ligereza: Júlia Grei trabaja como dependienta en una librería del Chiado; es viuda y pobre y tiene que mantener a su hijo Jóia, quien comete una tentativa de suicidio. Se queda embarazada y aborta voluntariamente.

Lo menos logrado procede de eso mismo: cuando la levedad y la desenvoltura no bastan para ahondar en la narración de la mujer que habla, el retrato se desequilibra, algunos episodios se alargan sin justificación o directamente se repiten.

Es probable que la narradora esté enamorada de la historia que narra, pero ese no es motivo suficiente para que el lector comparta su entusiasmo. Allí donde la autora ve una pasión fascinante, el lector solo distingue a lo lejos un amor dominguero y portátil entre una librería y un escultor sospechosamente progre. Con la mitad de páginas, la novela sería el doble de buena. La historia es ambiciosa y merece elogiarse el esfuerzo de la autora, a quien sin embargo le ha faltado una mayor contención y la voluntad para limpiar de hojarasca el fondo de su ciudad Silvestre.

## PASIONES INTERRUMPIDAS

Nélida Piñón ha sido comparada a la también brasileña Clarice Lispector. Es cierto que ambas escritoras comparten la misma vehemencia renovadora y una lengua propia, hecha de música y fiebre, construida sobre un tono de salmodia. Sus relatos producen una sensación de crecimiento celular, de desarrollo anómalo de un tejido. Pero ahí acaba la semejanza. Nélida Piñón es más respetuosa con el argumento que Lispector, si bien al igual que esta ama las digresiones y los vericuetos verbales. En ella hay menos salvajismo y crispación que en la autora de *La pasión según G. H.*, y una mayor dosis de humor.

En *La fuerza del destino*, Nélida Piñón ha tomado en préstamo el clásico *Don Álvaro o la fuerza del sino*, la pieza del romántico español Duque de Rivas estrenada en 1835, y ha metido en ella una lectura irónica y oblicua, ágil y deslenguada. Manteniendo los amores contrariados entre Álvaro y Leonora de la obra original, así como la desmesura del texto sobre la posesión y el honor, y sin renunciar a su truculencia, la escritora brasileña ha preferido centrarse en las relaciones de sangre entre los personajes, que bordean el ridículo o el incesto, «brasa que le marcaba en el pecho fotografías del pasado».

A esto ha añadido un toque de extravagancia: ella misma, la autora en primera persona, Nélida Piñón, aparece como una presencia más en la novela, increpa a los personajes o es increpada por ellos, al modo de Unamuno o de Pirandello, para que intervenga, les preste ayuda y haga que el relato avance. La historia se despliega en varios planos, y autor y lector se convierten en *voyeurs* que asisten a las efusiones carnales de los amantes, «como si yo fuese una cisterna donde flotan frases y peces».

La prosa de Nélida Piñón posee color, sabor, sensualidad repartida entre

imágenes del trópico y perfume de una tostada en Sevilla.

Es flexible su lenguaje; sabe alternar rasgos de comicidad y el tono majestuoso cuando conviene, como en el parlamento del hermano de Leonora mientras persigue a la pareja huida. La novela se convierte así en una doble cacería: el hermano busca a los amantes para matarlos, y la escritora los busca para narrarlos.

Lejos de renunciar al origen teatral de la historia, Nélide Piñón se recrea en ella y la exagera. Como relato de raíz romántica y escénica, abundan los golpes teatrales y la presencia diluida del *fatum* a lo largo de las páginas: la fatalidad hará que se cometa un asesinato. La fatalidad hará que perseguidor y perseguido cambien de nombre, se conozcan e intimen, hasta que salte a la luz su auténtica identidad, en un momento lleno de clímax escenográfico.

Nélide Piñón ha sabido mantener bajo control, equilibrándolos, el distanciamiento que hace posible el humorismo y el fuego y la temperatura exigidos en una ficción amorosa. Afortunadamente, no ha intentado el pastiche ni la recreación libresca de modos de expresión anteriores. A pesar de su brevedad, la estructura de la novela es compleja.

Para esta historia de pasiones, ha elegido un ritmo apasionado. El fraseo es entrecortado y nervioso, los personajes se quitan mutuamente la palabra: la urgencia verbal de la cronista corre paralela a la urgencia de los cuerpos que se buscan para el placer o la daga.

## JOVEN AMOR TARDÍO

¿Qué ocurre con los sueños cuando se cumplen? Si hacemos caso de Oscar Wilde, solo hay una cosa que decepciona más que no obtener un deseo, y es obtenerlo. Sobre la trama de los sueños cumplidos a destiempo trata *La dulce canción de Cayetana*.

Al igual que en *La fuerza del destino*, escrita una década antes, Nélide Piñón indaga sobre el tema de la pasión interrumpida con violencia, y en su forma de narrar mira de reojo a la tradición folletinesca del siglo xix.

Polidoro, un rico terrateniente brasileño, aguarda durante veinte años el

regreso de Cayetana, un amor de juventud, y solo en la vejez verá cumplido su anhelo. La idea del amor perdido y encontrado cuando ya es tarde, así como la paciencia desquiciada del protagonista, recordará a más de uno *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez, obra con la que la novela de Nélida Piñón guarda cierto parentesco. En ambas ficciones resuena el eco del folletín decimonónico, el anacronismo tratado con ironía, y las dos son, de modo muy deliberado, novelas «de provincias».

Las ausencias, las desapariciones, suelen ser buenos temas literarios. En la novela más famosa de Joseph Conrad, Marlow se arroja río arriba a la búsqueda de un improbable Kurtz. Ana Karenina se fuga, Albertina desaparece. Kafka teje y desteje sus fabulaciones en torno a procesos invisibles, a castillos que no comparecen.

Esperando a Godot se nos consume el siglo, y esperando a Cayetana pasan veinte años en los que Polidoro, y con él la provincia entera, languidece irremediablemente. En ese punto de decadencia sin retorno arranca la ficción y la noticia que la estremece: Cayetana vuelve y es necesario que la población, hundida en el sopor, se sacuda el letargo de cuatro lustros y se vuelque en los preparativos.

Leo las primeras cien páginas expectante, ansioso por asistir al reencuentro entre los dos envejecidos amantes, contagiado por la impaciencia de los personajes, impaciencia que Nélida Piñón sabe manejar, tensado o aflojando los hilos, como buena tejedora que es.

Hay un momento en que Polidoro se dedica a exhumar las huellas del amor perdido para reconstruir el escenario original tal como fue, con idénticos muebles y floreros, y en este humano y loco empeño, perdido de antemano, la escritora hilvana páginas cálidas y patéticas por donde asoma su fascinación por lo teatral y operístico. *La dulce canción de Cayetana* podría convertirse fácilmente en una pieza de teatro, con ese paréntesis de artificio que los amores de Polidoro abren en la existencia entumecida de la provincia.

Empeñada en montar una representación que la redima de una vida de actriz itinerante de tercera categoría, Cayetana regresa a la población. Los partidarios de la ilusión cubren la fealdad real con telones pintados y es entonces cuando emerge el verdadero rostro del relato: el simulacro con que los protagonistas, y con ellos nosotros, empapelan de belleza los tabiques insulsos de sus días.

¿Qué ocurre con los sueños cuando se cumplen? Esa es la pregunta.

Atravesando dos décadas, los amantes otoñales se reencuentran a solas en una habitación sin luces. El instante ha llegado. ¿Qué pasará a continuación? Cayetana ofrece a Polidoro un flan. El momento es inquietante y la pregunta decisiva flota en el aire: «¿Qué haremos de nuestras vidas después del flan?».

# BAMBINA

En una página de *Opio: diario de una desintoxicación*, Jean Cocteau confiesa su extrañeza al pasar por una calle de su infancia y no sentir nostalgia. Hasta que un día lo intenta de nuevo introduciendo una mejora: pasar por la calle encogiéndose su estatura al nivel de los siete años; entonces, de golpe, lo recupera todo. Al agacharse, Cocteau descubre la importancia del punto de vista y el encuadre en las emociones retrospectivas. No la palabra justa, sino la medida exacta.

Como Cocteau, Francesca Duranti ha descubierto en *La niña* que escribir sobre la infancia exige relatar agachado. La perspectiva, al volcarse, descubre un mundo inédito. La autora ciñe al máximo ese mundo, compuesto por una casa solariega en las primeras décadas del siglo xx y el ir y venir incongruente de los adultos.

La niña, que se llama Francesca como la autora, no sabemos si por alimentar la sospecha autobiográfica o intentando emborronarla, es el centro indiscutible del relato. Duranti, acertadamente, hace descender el punto de vista hasta la altura de los ojos de Francesca niña, y desde ese observatorio revisa de nuevo los tamaños, la altura del recuerdo almacenado.

Las perspectivas cambian. Una mariposa es tan grande como un oráculo. La niña no establece diferencias; sucesos dramáticos (la ofensiva aliada contra Italia durante la Segunda Guerra Mundial), son vividos por ella igual que la comicidad de una broma en un baile de disfraces.

Para hacer creíble a su personaje, la escritora se ve obligada a retorcer la lógica adulta, a dejarla de lado y apoyarse en una forma de razonamiento tres tallas más pequeño.

La niña de Duranti, o Duranti niña, resulta ser una esponja. Es precoz y presuntuosa, una especie de Shirley Temple de provincias. Allí donde una niña

modélica hubiese sido insufrible y difícil de defender desde una órbita literaria, la escritora ha preferido, en un guiño a las diabluras a lo Guillermo Brown, una mezcla de ser consentido e intrigante, y en última instancia posible.

*La niña* está dividida en cinco partes que corresponden a otras tantas etapas del personaje. Aunque las descripciones más detalladas se centran en la finca campestre, también hay lugar para las alusiones al momento histórico de Italia a lo largo de la contienda. La niña y la guerra van creciendo al mismo tiempo, desarrollándose en un paralelismo que la autora no fuerza.

El centro del cuadro lo ocupan la casa y los alrededores, con toda la profusión de personajes y una gama humana que abarca un arco extenso. Al igual que ocurre en *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique -que guarda con esta primera novela de la autora un cierto parentesco-, el niño es el que recorre todos los niveles sociales que se dan cita en el recinto cerrado, desde la aristocracia hasta los sirvientes.

Esto permite una visión distinta, angulada, que es reverso de la foto familiar y exploración de una parcela mínima y subterránea. Para el niño, con sus ojos de saltamontes párvulo, y que se da cuenta de todo sin necesidad de que lo hablen como a un sordo, el mundo no está milimetrado, ni decidido de antemano, ni mucho menos concluso.

De modo que el relato de Francesca Duranti es una relación abierta, negada a la nostalgia, escrita con liviandad y picardía. Más parecido a un bloc de notas que a un balance pretencioso. Hay quienes escriben sobre su infancia como si grabasen la losa de un sepulcro. No es este el caso, por fortuna, pues la narradora genovesa ha huido de todo peso trascendental, de toda explicación doctrinal para contar un tiempo pasado en que había guerra y ella era niña. Sencillo, pero valiente.

## LEJOS DEL NIDO

Los lectores que aprecian el sentido del humor y la sátira ligera de *El mundo es un pañuelo* o *Intercambios* de David Lodge, encontrarán un registro algo distinto en *Fuera del cascarón*.

No es, después de todo, un cambio radical. En *Fuera del cascarón* hay mayores dosis de intimismo e introspección, sí, que vienen dados por la propia elaboración del tema: las experiencias de un muchacho londinense llamado Timothy Young durante la Segunda Guerra Mundial, y el viaje posterior que emprende a Heidelberg, Alemania, para pasar el verano de 1951, invitado por su hermana.

El hecho de que su hermana mayor Kath trabaje como secretaria para las fuerzas armadas estadounidenses es el pretexto para hablarnos de otros temas. Por ejemplo, del contraste entre las estrecheces vividas en Londres y el despilfarro hedonista que el adolescente Timothy Young contempla entre sus amigos estadounidenses. Para pensar en voz alta sobre su país, el autor ha salido de él. Para asimilar las penurias, las observa desde el derroche y la distancia. Es una medida acertada y una estrategia literaria no desdeñable.

En un plano distinto, fuera de las alusiones coloquiales a la historia y la política centroeuropeas de posguerra, Lodge esboza la silueta de un adolescente medio, y de ahí procede la introspección. El escritor ha huido, en mi opinión con acierto, del fetiche del adolescente con exceso de traumas y dificultades. Timothy Young no es Holden Caulfield, sino un muchacho medio, menos listo de lo que su autor pretende, procedente de una burguesía a la baja y una familia también media, es decir: a ratos querida y a ratos urticante.

De hecho, y dejando de lado el posible hilo autobiográfico, las experiencias de Timothy Young al abandonar el nido podrían ser las de David Lodge. El libro, la novela, son el intercomunicador con el que el autor se

entiende con el muchacho que fue en el pasado. Por ello la frialdad está ausente de su historia. Lodge se identifica mucho, ¿quizá demasiado?, con el joven hacia el que tiende toda su empatía de autor.

La crítica, si es que la hay, no roza al protagonista, que sale indemne de la prueba, sino que se desvía hacia el puritanismo educativo o la falta de horizontes vitales de una época terrible. Todo el texto está acolchado, se ha convertido en un refugio acogedor (*shelter*, en el título original: *Out of the Shelter*), e incluso los sucesos hirientes, al pasar por el tamiz de la prosa, son lugares protectores. Pueden ser duros los episodios, pero no la voz que los evoca.

Como *Bildungsroman* o novela de iniciación, *Fuera del cascarón* se sirve de los temas habituales: el despertar a la conciencia de la guerra o el sexo, en dosis bien graduadas. El resultado es desigual. Me ha convencido más la primera parte que la segunda. El arranque del libro y toda la primera mitad, hasta la partida de Timothy Young hacia Alemania, resultan espléndidas y se encuentran entre lo mejor que ha producido Lodge hasta la fecha en el terreno de la ficción. En el resto de la novela, el nivel baja algo de tono, aparecen lagunas y algunas peripecias no siempre están bien resueltas.

A pesar de estos altibajos, el oficio del novelista se mantiene fuera de toda duda. Lodge domina esa escritura pulcra y fluida, muy cortés hacia el lector, al que siempre tiene en cuenta y con el que nunca pierde contacto ocular, enraizada en el clasicismo británico y con pocas complicaciones formales, sin alardes técnicos ni asomo de vanguardismo, pero de probada solidez y eficacia. Lodge concibe la prosa como un vehículo para narrar y no como un objeto en sí mismo: está en su derecho a ello, y lo cierto es que se agradece lo poco pretencioso de la pieza.

Sobre todo en la primera parte, aparecen determinados destellos de gran fuerza expresiva. Cruzando, rayando el texto, saltan algunas de esas imágenes fulgurantes que echan chispas y que delatan a un narrador de raza. Timothy Young prepara el viaje a Heidelberg en solitario. Su madre acude a despedirle a la estación y al final se produce un instante de nerviosismo. Por un malentendido, en el último momento ella se empeña en comprarle una empanada para el viaje y, mientras está en la cantina, el tren se pone en marcha. De modo que la última visión de Timothy son los andenes de Londres barridos por el viento con su madre corriendo hacia él blandiendo una

empanada de carne: imagen de poderoso aliento visual capaz de justificar por sí sola una historia.

# UNA FÁBULA LIMPIA

*Ernesto* es un libro límite. Y ello por varios motivos. En primer lugar, se trata de una novela inconclusa. En segundo lugar, su autor, Umberto Saba, oscuro poeta triestino nacido en 1883, la redactó poco antes de morir, durante su peregrinaje por hospitales de Roma y Trieste, con la salud quebrada. En tercer lugar, el espinoso tema de la novela, la iniciación sexual de un adolescente de dieciséis años a manos de un hombre adulto, obligó al escritor, convencido de la posibilidad real del escándalo y la censura, a programar su publicación para después de su muerte, acaecida en 1957.

La historia de la gestación de la novela es en sí misma otra novela. El librero y escritor Umberto Saba, padre de familia, homosexual secreto, extraviado en la neurosis, tuvo que conformarse con ser leído por otros escritores en fragmentos inéditos. Carlo Levi y Elsa Morante estuvieron entre esos primeros -y entusiastas- lectores. *Ernesto* incluye un apéndice de trece cartas del autor, imprescindibles para entender la lucha de Saba entre la embriaguez de la escritura y su temblor ante la fragilidad del impulso que daba alas a su criatura. Escribe Saba en una carta:

«Puedo decirte que es como un pulso con la muerte. Siento que basta una mínima contrariedad, el menor fastidio -y la vida está sembrada de contrariedades y fastidios- para que deje de encontrarme en disposición de continuar».

«Una poesía es una erección. Una novela, un parto».

Entre la erección y el parto, luchando contra una existencia sembrada de contrariedades y fastidios, como casi todas, Umberto Saba alumbró páginas de una rara poesía matinal. El narrador se propuso lo más difícil: llamar a las

cosas por su nombre sin caer en la zafiedad, el mal gusto ni la pedantería de la perífrasis. Y sin duda lo consigue. *Ernesto* tiene tanto que ver con las ficciones de pornografía gay al uso como el *Quijote* con un tratado de psicopatología clínica. La novela de Saba rompe el estrecho círculo de los estereotipos del género y accede a un lirismo trémulo y luminoso para nombrar y cantar con ternura emocionada la gloria, la imprevisibilidad y la importancia de llamarse Ernesto.

Las citas entre los dos amantes, sus encuentros furtivos en un almacén sombrío, entre sacos de harina, sus conversaciones repletas de detalles anatómicos directos, poseen, sí, no se sabe en virtud de qué sabiduría, una extraña limpieza y una naturalidad coloquial insólita en la literatura.

Dice Marguerite Duras en *El amante* que en el amor «todo es bueno, no hay desperdicios, los desperdicios se recubren, todo es arrastrado por el torrente, por la fuerza del deseo».

En tanto que reformulación de la gracia apasionada y el desgarmo adolescente, quizá sea bueno que *Ernesto* haya permanecido inconcluso. Gracias a ello, el libro mismo tiene forma adolescente: se encuentra inacabado, en estado latente, como el mismo Ernesto o como una de esas esculturas de *kuroi* desenterrada bajo la arena de alguna playa mediterránea, al que le falta una pierna o un brazo, pero que atraviesa hermosamente los siglos y también estas páginas: ligero, goloso, impredecible.

Al término de una vejez difícil, asediado por infinidad de problemas, Umberto Saba consiguió, en un gesto único, esbozar un relato que fuese una reconciliación, no con los lectores ni con las miserias de cada día, sino algo más poderoso: una reconciliación con el mundo.

Trazado con la libertad del que escribe en exclusiva para sí mismo, desentendido de la posteridad o el rechazo, Ernesto se entrega a su aprendizaje corporal con un hombre mayor sin la menor mancha de sentimiento de culpa o arrepentimiento, y mucho menos de pecado católico o trauma. Ni Saba ni su criatura guardan rencor hacia una sociedad retrógrada plagada del revuelo de sotanas que, de haber podido, habría condenado a ambos a la hoguera. ¿No es generosa esta mirada?

Saba se refería a estas páginas llamándolas con humildad «libreto». Es un calificativo apropiado. Algo de musical encierra el ritmo fluido y sin inhibiciones del libro, su sencillez engañosa, teñida de un fondo de alegría

pagana con notas de flauta, saltos de fauno entre la arboleda y un precioso laicismo que no excluye la pausa melancólica ni la autocrítica.

*Ernesto* constituye una rareza. La rareza de una fábula limpia en medio de una época oscurantista y una literatura que han hecho que las representaciones del sexo sean cualquier cosa menos algo conmovedor. Y conmovedor de principio a fin es Ernesto, «muchacho aún, que vivía en Trieste en 1898, cuando el mundo era maravilloso».

# NATALIA

*Lo imposible no levanta nunca la voz.*

Roberto Juarroz

Quien desee definir con precisión en qué consiste el hechizo que emana de la prosa inimitable de Natalia Ginzburg, se verá metido en apuros. Porque no resulta fácil delimitar dónde radica su encanto que, sin embargo, existe, es real, está presente y empapa cada línea de un poder evocador emocionante que llega a ser adictivo.

Natalia Ginzburg escribe de un modo cristalino pero seco, a ras de suelo, desprovisto de florituras verbales, imperturbable, sin ceder nunca a la tentación del sentimentalismo lacrimógeno, por más duros y tremendos que sean los hechos que está narrando, y algunos de ellos lo son: el auge del fascismo y el matadero europeo, el exilio, su confinamiento en los Abruzos, la prisión y muerte de su marido Leone, de origen hebreo, lejos de ella, a manos de los verdugos.

«Quizá tengamos otra vez una lámpara sobre la mesa, y un jarrón con flores y los retratos de nuestros seres queridos, pero ya no creemos en ninguna de estas cosas, porque una vez tuvimos que abandonarlas de repente o las buscamos inútilmente entre los escombros».

La prosa de Natalia Ginzburg, reconozcámoslo, es pobre, como era pobre la Italia de posguerra de la que se nutren sus recuerdos que sirven de caldo de cultivo a sus ficciones. Hay, en este sentido, una sintonía total entre la época y el individuo, que puede explicar en parte, aunque no agota, el secreto de su

atractivo.

Los temas de que trata en su libro de ensayos *Las pequeñas virtudes* no son en modo alguno brillantes ni escandalosos; son, para decirlo pronto, de poco lucimiento: los zapatos rotos, Turín, la comida inglesa, los hijos, el suicidio del amigo Cesare Pavese, un día de finales de agosto de 1950, a solas en un hotel, cuando la ciudad estaba desierta. Todos ellos, no obstante, dejan transparentar entre líneas grandes dosis de pudor y de ternura, un sentido moral de la existencia y una secreta afición hacia la vida que, pese a todos sus sinsabores y dificultades -parece decir esta prosa- es digna de ser vivida.

Es la mirada exigente y alerta de quien decidió consagrar sus días y sus noches a pasar a limpio el mundo; de quien ante todo necesita ver claro, no hacerse falsas ilusiones, no engañarse a sí misma ni engañar a los demás; la de alguien que no escribía para halagar al oyente ni retratarle en su libro bajo ángulos favorecedores, y que adopta la lucidez extrema como divisa.

«No nos curaremos nunca de esta guerra. Es inútil. Jamás volveremos a ser gente serena, gente que piensa y estudia y construye su vida en paz. Mirad lo que han hecho con nuestras casas. Mirad lo que han hecho con nosotros. Jamás volveremos a ser gente tranquila».

Lejos de poses grandilocuentes y de soflamas retóricas, Natalia Ginzburg emplea en su escritura el tono confesional de quien escribe una carta, algo íntimo, cercano, cálido y discreto. ¿Por qué mentir a un amigo? Todos, mientras leemos, somos amigos de Natalia Ginzburg.

De ahí que sus libros posean ese aire confidencial y amoroso, un poco casero, como escrito a vuelapluma entre dos faenas domésticas. Es la misma emoción de tacto áspero y documental que encontramos, por ejemplo, en el cine italiano de la época, en los grandes guiones neorrealistas de Cesare Zavattini (*Ladrón de bicicletas*, *El limpiabotas*), Roberto Rossellini o Ermanno Olmi: la conquista del detalle, la pasión por lo concreto.

Los textos que componen *Las pequeñas virtudes* se publicaron de forma independiente, como artículos de prensa. Hay algo en ellos, sin embargo, que contradice su origen coyuntural, algo que desborda la inmediatez del encargo y los eleva a la categoría de literatura de calidad, digna de perdurar en el

tiempo, con perlas tales como el titulado «Las relaciones humanas», que destila sabiduría, autocrítica y una irónica misericordia hacia nuestra especie. O los goces y asperezas de la escritura en «Mi oficio», donde anota:

«Ha habido en mi vida interminables domingos desolados y vacíos, en los que deseaba ardientemente escribir algo para consolarme de la soledad y del aburrimiento, para ser acariciada y acunada por frases y palabras. Pero no ha habido medio de que me saliera una sola línea».

Sobrecoger con lo mínimo es la especialidad de esta narradora, que en *Sagitario*, compuesto por tres novelas breves (su género predilecto, donde encontró su medida), vuelve a demostrar su dominio del estilo coloquial directo, expuesto a través de una prosa incolora pero de enorme eficacia narrativa, bien vertida al castellano por el novelista Félix Romeo.

Las tres novelas breves están narradas en primera persona por tres mujeres que ven alejarse su juventud y empiezan a pisar esa inquietante línea de sombra de la que hablaba Conrad. En este tríptico de historias hallamos el mismo clima de sorda recapitulación, la misma desesperanzada atonía frecuentada por ráfagas de comicidad chaplinesca, muy divertidas, que hallamos en otras de sus obras, igual de recomendables, como son *Nuestros ayeres*, *Familia* o *Querido Miguel*.

En el primero de estos relatos, «Así fue», una mujer que acaba de disparar sobre su marido («En los ojos. Le disparé entre los ojos») emprende un angustioso balance de los años de convivencia en pareja a lo largo de una relación desigual lastrada por la incomunicación y el vacío. Aquí no hay buenos ni malos; cada uno posee sus razones, tan válidas y convincentes como las del otro y, en el fondo, igual de inútiles.

Crónica de perdedores, de naufragos a la deriva, de parentescos enrarecidos por la dependencia económica y el poder, «Valentino» documenta, en una refinada elipse digna del mejor Chéjov, el hundimiento de una clase social roída interiormente por la ociosidad, el exceso de autoanálisis y la falta de horizontes.

En las ficciones de Ginzburg siempre hay pequeños enjambres humanos, con sus enfermedades y sueños, vinculados por relaciones de proximidad o inercia que la escritora observa con lupa y exprime, hasta extraerlos el jugo.

Por último, en «Sagitario» describe la inmadurez de unas criaturas soñadoras poco aptas para la vida, indefensas, que se niegan a crecer y a asumir responsabilidades adultas; y cuando por fin dan el paso y las asumen, entonces es casi peor, porque con sus desordenadas conductas lo único que provocan en sí mismos y en los demás es malestar y rechazo. A la vez que todos son culpables de su situación, nadie tiene la culpa.

Otra hermosa posibilidad reside en prolongar el placer de la lectura internándose en la que quizá sea, junto a *Léxico familiar*, la obra maestra de Natalia Ginzburg: *Las palabras de la noche*.

Es muy probable que en esta novela breve y perfecta, escrita en apenas veinte días de inspiración sostenida, se condense la quintaesencia de su arte de narradora parca en palabras y amiga de los silencios. Su escaso centenar de páginas constituye un milagro de ligereza, gracia alada y verdad, puesta al servicio del propósito moral de relatar la historia de dos familias en la Italia fascista de cuyo fondo de reptiles brota una desnuda, tiernísima y desolada historia de amor condenada al fracaso, tal vez una de las más puras y tristes de que tenga noticia este lector.

«Ella lo miraba un poco de lejos: pequeño, con su pelo gris, un abrigo claro demasiado amplio, la mano en el bolsillo con pinta de abstraído y un poco triste. Entonces pensó que todos los hombres, si se los observaba un poco atentamente, tenían aquel aire indefenso, solitario, absorto, y eso a una mujer le produce lástima; y pensó que eso era muy arriesgado».

Natalia Ginzburg hunde sin contemplaciones el escalpelo en unas vidas mediocres de clase media-media, se asoma al pozo sin fondo del desconsuelo y estudia de qué está hecho el papel pintado de la infelicidad. Esa infelicidad burguesa típica de la autora que no es una losa de plomo sobre los hombros de los personajes, ni el grito de desesperación de Munch, sino más bien una especie de vapor cosquilleante o de costumbre que flota en los pasillos de las casas, algo que se respira día tras día a solas y en silencio, que se adhiere a las lámparas formando una pátina hereditaria y que termina por encharcar los pulmones.

Una desdicha callada, sumisa, torpe y pegajosa, que se come el oxígeno de

las habitaciones, impregna las cortinas y acaba reemplazando a la verdadera vida, relegada al cuarto de las escobas, tanto más desgarradora cuanto más se niega a encontrar el alivio de pronunciar a voces su nombre o estallar en expansiones patéticas.

Los infiernos domésticos de Ginzburg son suavemente terribles, delicadamente vulgares. En eso, y no solo en eso, se parece a su maestro Chéjov, a quien ella consagró una bella semblanza en *Antón Chéjov: vida a través de las letras*.

Todos los relatos de Ginzburg están escritos en el jardín de los cerezos. En sus historias suele haber parejas a punto de contraer matrimonio que dedican las tardes de los sábados a visitar tiendas de muebles, y esto, tal como ella lo relata, es la cosa más triste del mundo: una excursión a la nada.

A veces uno de sus personajes, sin saber por qué, se suicida. No en vano la imagen que mejor define el desamparo central de su escritura es la de un banco solitario junto a un río, en un jardín de provincias, con árboles escuchimizados, un domingo por la tarde. Su escritura duele, pero también consuela. Querida Natalia.

# ESPERA UN POCO MÁS

En su estreno como novelista, la narradora alemana Birgit Vanderbeke recrea en *Mejillones para cenar* una especie de *Carta al padre* de Kafka, pero un poco punk, revistiéndola del envoltorio de la ficción y repartiendo los reproches entre tres voces. A propósito de este libro, que recibió el prestigioso premio Ingeborg Bachmann, alguien ha recordado a Thomas Bernhard. Algo de eso hay, sobre todo en la escritura obsesa y martilleante y en el anarquismo rítmico del austríaco.

*Mejillones para cenar* plantea una estructura cerrada. La prosa avanza sin capítulos ni divisiones, solo unos cuantos puntos y aparte. En realidad, todo el libro puede entenderse como una sola frase repetida y matizada, y vuelta a repetir y matizar a lo largo de su centenar de páginas, al modo bernhardiano, en un bucle de sonidos, entre curvas y pendientes, siguiendo la partitura de una obsesión.

Tal movimiento insistente y musical no carece de forma, y sus etapas recuerdan el desarrollo dramático de una pieza teatral, en diferentes actos, con su cuidada puesta en escena. Al comienzo asistimos a los preparativos de la cena y limpieza de mejillones. De manera inteligente, la escritora ha escogido una actividad baladí -pero cargada, como veremos muy pronto, de resonancias oscuras- como punto de partida para hablar de un tema más complejo, puesto que «lo que pasó después de esa cena fallida fue tan terrible que ninguno de nosotros se ha recuperado aún».

Una madre y sus dos hijos esperan la llegada del padre para la cena. De ninguno de ellos conoceremos el nombre. La hija, que es la narradora en primera persona, detecta el nerviosismo en el ambiente, allí, algo anómalo sucede mientras se cuecen cuatro kilos de mejillones vivos y se fríen las patatas en el aceite que hierve. «Aquellos mejillones me perturbaban, aquellos

mejillones habían traído un ramalazo de aire fúnebre a la cocina».

Sus alusiones presentan al padre como una personalidad científica eminente que regresará a la casa después de impartir un ciclo de conferencias de importancia crucial para su futuro laboral, pues casi con toda seguridad implicarán un ascenso.

Pasa el tiempo y el profesor no llega y esa espera es el relato. No la espera misma, sino el modo en que esa ausencia va llenándose y vaciándose con las palabras de la hija, con la rebeldía -latente primero, después abierta- con que la narradora se enfrenta al recuerdo de la autoridad del padre y al circuito cerrado de la familia.

No hace falta insistir en que la tardanza paterna y sus éxitos anteriores son, en el remolino verbal de la protagonista, una metáfora que alude al orden y a las obligaciones impuestas. Precisamente contra toda figura de autoridad - padre, Dios, Estado- se revuelve el rabioso monólogo de la hija, mediante un flujo envolvente y sostenido que dura el mismo tiempo que el poder y los mejillones.

No es solo la hija. Con timidez al principio, después contagiados por su propia audacia transgresora que los empuja hacia la ebriedad confesional y el recuento de humillaciones sufridas, los tres miembros van expresando en voz alta sus críticas al padre ausente, lo que nunca se habían atrevido antes por miedo a sacar a la luz sobre los castigos y el sometimiento que padecen. Uno tras otro, disparan sus dardos verbales contra la foto del padre.

El padre es un hombre estricto y maniático que se fugó junto a la madre de la Alemania comunista a la occidental, cargando con una olla. Colecciona periódicos y sellos. Le repugnan la debilidad, el llanto, los sentimientos, ha reprimido de raíz hasta anular la inclinación de la madre hacia la música y le ha prohibido que vuelva a tocar el violín, cuyo sonido le crispera los nervios. El padre tiene ansias de medrar socialmente y las meteduras de pata en público de su mujer le avergüenzan. Un día en que la llevó a un cóctel entre colegas del trabajo,

«nada más llegar le preguntaron si quería un martini, ella dijo, sí gracias, entonces le preguntaron si lo quería seco y ella dijo, pensaba que el martini era un líquido, y mi padre estaba avergonzadísimo de pensar lo que habrían dicho los demás al darse cuenta de que un

hombre de mundo como él tenía una mujer que no sabía ni qué era un martini seco».

Así que la velada extraordinaria en la cocina sin su amenazante presencia se convierte en un alivio para todos y en un radical ajuste de cuentas.

El padre aquí no es más que un pretexto. Es, si se quiere, el MacGuffin de que se sirve la autora para realizar un exhaustivo sabotaje contra todo principio de potestad masculina, contra la obediencia y la sumisión acatadas por sistema. En este sentido, el libro de Vanderbeke es, más allá de su rencor destructivo, un apunte liberador, ejemplar incluso.

Al entrar de manera compulsiva en un foco de tensiones (y toda célula cerrada como la familia lo es) y ponerlo al descubierto, la autora realiza un esfuerzo curativo y un exorcismo de desenmascaramiento. Junto a la vajilla y la mesa puesta, aparecen de un salto los demonios familiares.

La escritura nihilista de Birgit Vanderbeke resulta ser a la larga, como la de su referente más inmediato, Thomas Bernhard, con sus repeticiones y arritmias y su prosa torturadamente enrevesada, una purga benéfica que ilumina tejidos deteriorados. Es esta una primera novela combativa que no renuncia a los riesgos. Merece destacarse el discurso agobiante y enfebrecido contra la aceptación rutinaria de los opresores, contra su bostezo de mejillón.

## CON LA BOMBA AL CUELLO

*Bajo el signo de Marte* fue el único libro escrito por Fritz Zorn y es, sin duda, una rareza. Nada sabemos de su biografía de hombre invisible, no circulan imágenes de él y ni siquiera tenemos la certidumbre de cuál es su nombre auténtico, pues el seudónimo Fritz Zorn (*zorn*, en alemán, significa cólera, rabia) es la pantalla que oculta a un fantasma.

Zorn vivió rico y mimado en Zúrich hasta los treinta y dos años, sin conocer el amor, enfermó de cáncer y poco antes de morir compuso este inventario de agravios o acta de acusación contra la vida, dolorosamente narcisista, donde solo habla de sí mismo, del mal que le consume y de los otros.

Contar esto de los demás autores podría suponer impertinencia o mal gusto. No así de Fritz Zorn, pues *Bajo el signo de Marte* está hecho de la misma sustancia tóxica que tienen sus desgracias. Con ironía helada, con un sarcasmo sin sonrisa que se convierte en mueca de desprecio, quejas continuas y horror viviente, el autor descalifica lo que él llama la Orilla Dorada, es decir: el opulento y mezquino Occidente cuya forma de vida resulta ideal para la adquisición de tumores. Ya desde sus primeros compases:

«Soy joven, rico y culto; y soy infeliz, neurótico y estoy solo. Provengo de una de las mejores familias de la orilla derecha del lago de Zúrich, también llamada la Costa Dorada. He tenido una educación burguesa y me he portado bien toda mi vida. Mi familia es bastante degenerada, y probablemente también yo arrastre una notable tara genética y además esté dañado por mi entorno. Por supuesto, también tengo cáncer, cosa que se deduce automáticamente de lo que acabo de decir».

En efecto, Zorn traza una línea directa entre su mal -que es el mal de muchos otros, admite- y el entorno pudiente en que fue educado, en la próspera Europa de comerciantes, ferias de muestras, palcos de ópera y condecoraciones. Zorn vuelve a casa de sus padres y al colegio en que estudió, se sienta en los pupitres con la bomba de relojería -tictac- atada al cuello.

En ningún momento deja de considerar su enfermedad como un exceso o una prolongación de la tristeza, como una superproducción maligna de los tejidos que, sin que nada lo anuncie ni lo impida, comienzan a desbocarse. El cuerpo tiene razones que la inteligencia ignora. Educado en el conformismo, las buenas maneras y la represión de las emociones, el escritor helvético halla en su infortunio el desquite atroz contra el museo disecado de una cotidianeidad que se ha vuelto -para él- insoportable. Pasea su espejo negro a lo largo del camino, carga contra sus padres y la institución familiar, escupe contra todas las religiones, contra la moral del éxito y sus aduladores, hasta triunfar al revés, horriblemente.

Enfermar de cáncer fue, nos asegura Zorn, «la cosa más inteligente que hice jamás». Frases así de inquietantes se suceden en este texto que he leído con embriaguez y miedo, a lo largo de una lectura incómoda, perturbadora debido a su impudor exhibicionista del dolor y las llagas emocionales, pues arrastra al lector sin miramientos a la silla junto al lecho del hospital, lo convierte en testigo ocular del último suspiro de un condenado que no cesa de hablar, sin concederse una tregua, hasta cubrir de caligrafía estas páginas en que Dios no está vivo, quizá no lo ha estado nunca.

Las narrativas de la adversidad corren el riesgo de escorarse hacia la autoconmiseración o el victimismo. La apremiante confesión de Zorn está limpia, por fortuna, de las adherencias sensibleras que hacen de buena parte de los diarios de enfermedad que se publican, objetos caramelizados. Inmisericorde, el escritor suizo escribe con los ojos secos. Se mira y se encuentra inaceptable. No alcanza el consuelo. No hay luz al final del túnel. No hay perdón ni pensamiento positivo que valga. No apela al karma. No aprende nada de su desdicha. No se reconcilia en el último suspiro con nada ni con nadie.

Todo en este libro es no.

En uno de sus aforismos más crueles, Franz Kafka recomendó: «En la

lucha entre el mundo y tú, ponte de parte del mundo». Fritz Zorn, por su lado, se obliga al esfuerzo de levantar, entre biopsias y marcadores tumorales, el acta notarial de su neurosis desde el comienzo hasta el final, antes de que todas las luces se apaguen. Y lo hace de modo hipnótico y contundente.

Otros elogiarán este libro por su supuesta sinceridad. Yo lo encuentro admirable por su insinceridad magnífica, por su fantástica impostura, por el alto grado de invención que este escritor sin rostro segrega y ofrece. Zorn siente tan poca predisposición hacia sí mismo y su historia como algunos novelistas hacia sus criaturas de ficción. Él acepta perder, perderlo todo, con el fatalismo con que se resignan a su extinción los desdichados Werther o don Quijote.

Más que un libro, *Bajo el signo de Marte* es una cuenta atrás. Las tres partes en que se divide la obra son otras tantas radiografías de un enfermo que agoniza. En la primera parte, el tono es glacial e insultante, pero todavía discursivo. Los dos últimos capítulos, escritos poco antes de doctorarse en muerte, son los que dan al libro un fulgor luciferino y los que lo han aupado en algunos países hasta convertirse en un objeto de culto. Nada más morir, Zorn comenzó a hacerse famoso. Ahí ya no hay discurso, sino solo resentimiento, premura y demolición: «Me declaro en estado de guerra total». Las imágenes del final, impresionantes todas ellas, son visiones de violencia, la lucidez última de un combatiente que, antes de ser abatido, acierta a gritar el nombre secreto de aquello que lo aniquila.

## LATIGAZOS DE LUZ RARA

*El puerto de Toledo*, de la veterana narradora italiana Anna Maria Ortese, plantea un escollo inicial, salvado el cual se accede a una lectura absorbente y plena. Es una novela abigarrada, concebida como un territorio a la intemperie, roído por una energía azotada por súbitas claridades.

Texto difícil, objetarán algunos inquisidores, como difícil es trazar la orografía de la fiebre, el andar a cuatro patas de un pensamiento mítico que está incubándose en el momento mismo en que una boca lo dice, expulsándolo del cuerpo con repulsión o dulzura.

Anna Maria Ortese comparte valentía con otras narradoras vertiginosas que a partir del siglo xx han acertado a expresar un desamparo central: le han prestado su voz al miedo. Djuna Barnes, Unica Zürn, Clarice Lispector o Annie Ernaux son nombres que acuden a la mente del lector. Creadoras totales de universos cuajados de intimidación agredida, nocturnidad y retruécanos. No es que su lenguaje sea confuso, cuidado: es que el lenguaje común, demasiado angosto, no basta a sus necesidades, por lo que deben inventarse una nueva herramienta hecha a medida con la que perforar la dura corteza, el corazón sombrío, hasta tocar hueso y desnudar la verdad emocional de la palabra.

De ahí la frecuencia, tanto en las autoras citadas como en esta novela impresionante de Anna Maria Ortese, de neologismos y jerga privada que ensanchan las posibilidades expresivas de la lengua. Y de ahí también la impaciencia en traspasar los límites y adelantar a quienes se resignan a la rutina, con títulos indistinguibles unos de otros, y siguen cultivando un realismo chato, de filete empanado.

Resumir un texto así es imposible. Se trata de experimentarlo y vivirlo. O mejor aún: de restregarse con él. Baste decir que en *El puerto de Toledo* se habla de las convulsiones de una conciencia desarbolada. «Sentía el tiempo

como una hemorragia», escribe, en primera persona, la narradora adolescente y guía del laberinto, Dasa -también llamada en otros pasajes Dámasa Figuera o Toledana-, que habita un edificio cochambroso junto a sus padres, a quienes ella llama los Apo, y su hermano Rassa, pronto desaparecido en alta mar, lejos de la «ciudad borbónica». Pues de eso precisamente se trata, del tiempo que se ausenta y del dibujo de la cicatriz que deja:

«¿Qué ha sido de estas calles, de este viento, de aquellos domingos silenciosos, lluviosos?

»¿Qué ha sido de este barrio del puerto, quartiere delicado, gloria de la desolación y el éxtasis marinaros [*sic*]? No sé nada de ellos. Hace tiempo que no vuelvo por allá. Aunque, ¿quién, de los niños que yacen en la tumba de una carne adulta, de una lengua madurada, ha regresado verdaderamente alguna vez? ¿Quién ha podido? ¿Quién?».

La voz que narra se abre paso entre jirones de palabras, a tientas, en un cruce bastardo de idiomas donde se encabalgan castellano e italiano en un nuevo híbrido personal, extraño y rico. La superficie es tensa, desafiante, acorde con la altiva soledad de quien recuerda. Verdadero cuerpo a cuerpo el que emprende la traductora -Esther Benítez- para verter al castellano esta neolengua, y del que ha salido bien librada.

La narradora se desenvuelve en una ciudad que es Toledo y tiene mar. No cabe extrañarse. Toledo tiene mar, porque así lo quieren las leyes de la poesía, es decir, de la exactitud:

«Rebrillar de cúpulas rojas o blancas sobre el cielo de oro, y torres campanarias [*sic*] con las bocas abiertas, y los balcones de las casas portuarias colgar florecidos de hierba y muchachas».

En este estuche denso y cromático, la adolescente Dasa se entrega a un proceso de iniciación, de apertura al mundo, de duelo precoz ante la pérdida y de posible redención -o no: eso está todavía por ver- a través de la práctica desgarrada de la escritura.

La autora de *El mar no baña Nápoles* ha logrado registrar, mediante la plasticidad de una prosa sincopada y con esquirlas, el crujir y despertar de un cerebro sin prejuicios, anterior a la cultura, en un universo de alucinación y

turbiedad extremas, que también es música y es vértigo de luz.

Dasa escribe y tiembla. La rodean, en ese Toledo marítimo y de cielos flamígeros, de colores industriales como gastroenteritis del Greco, otras figuras que Anna Maria Ortese compone con trazos descarnados, pero no exentos de ternura herida. Parecen descritos a chafarrinones con restos de naufragios, con madera y brea, con racimos de algas, con todo aquello que la existencia elude aprovechar y escupe entre oleajes. Se encuentran a medio camino entre el grotesco y la fragilidad, tenues y sin embargo creíbles.

Habría mucho que debatir sobre la supuesta dificultad de la prosa de Anna Maria Ortese; dificultad que no es tal, sino una desmedida sed de trascendencia y belleza. Hay estancias oscuras y delicadas con puertas sin abrir que afectan a la existencia moral de cada uno de nosotros y a las que solo puede aludirse oblicuamente. Precisan de nuevos alfabetos y diccionarios, puesto que: «No hay que invadir, Cyprisso querido, Misa estimado, los lugares queridos de los niños».

Difícil, sí, como es difícil el viento.

# **IV**

## **LÁMPARAS RUSAS**

# PINCELADAS O SÍLABAS

## ANNA

Tiene un nombre breve y simétrico, se llama Anna, pero es como si no lo tuviera. La dama del perrito es una silueta evasiva y romántica entrevistada en un balneario de Yalta, a orillas del Mar Negro, allí donde todo un siglo que desfallece se prepara para lo que se avecina y acude a tomar las aguas medicinales, aprende a sobrevivir a *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner y emprende el viaje inmóvil de la enfermedad y la muerte con una mancha en el pulmón derecho, el termómetro en la boca y una manta de cuadros sobre las rodillas.

La dama del perrito es una línea de mujer que cruza el paseo marítimo y la historia de la literatura, dispuesta a quedarse, haciendo girar el mango de su sombrilla, graciosamente, con un leve movimiento de muñeca, la luz juega en su pelo, y eso es todo, es un cuento perfecto, no se necesita más.

«Paseaba sola, siempre con la misma boina y el lulú blanco. Nadie sabía quién era y la llamaban simplemente la dama del perrito».

Todo en ella es pequeño: tiene un nombre pequeño, un perro pequeño y un destino más pequeño aún de recién casada con un señor respetable y lejano, un poco calvo, allá en provincias. Una vida así de pequeña no da para una novela sinfónica de mil páginas, ni falta que hace, sino solo para cubrir el espacio modesto de un cuento breve y genial, escrito a vuelapluma en una libreta de apuntes.

Tal vez gracias a eso, a su ligereza y discreción, a su ausencia de griterío, la dama del perrito nos sigue seduciendo, está viva y resplandece cada tarde, con su lulú, con su boina y sus veinte páginas dichasas.

En otro de sus cuentos legendarios, Chéjov describe a una de sus heroínas diciendo que era «alta y delgada, vestía completamente de negro y desprendía un olor a ciprés y a café».

¿No es algo hermoso? Después de leer estas palabras, uno puede sentir la verticalidad y el aroma, recibe una impresión de luto estilizado, una mezcla emocionante de cafeína y rama.

No sabemos a qué olía la dama del perrito, en sus vagabundeos de convaleciente por el paseo marítimo de Yalta, pero bien podemos imaginar que también olía a ciprés y a café, que es un olor que merecen muchas de esas mujeres de Chéjov que son poco más que un centelleo de vitalidad y música.

Claro que Anna «tenía un aire conmovedor, toda ella respiraba la pureza de una mujer honesta, ingenua, que había vivido poco; la vela solitaria que ardía sobre la mesa apenas iluminaba su rostro y, sin embargo, se veía que algo le dolía en el alma».

La dama del perrito es la primera de una larga constelación de heroínas nerviosas y modernas -todas ellas ciprés y café-, con dolor de alma, que son siempre la misma, la única, que va cambiando de peinado, de vestido, de bolso y de marido, de una novela a otra, y unas veces se llama Molly Bloom y da vueltas en su cama de Dublín, incapaz de conciliar el sueño, y otras veces se llama Clarissa Dalloway, vive en Londres, organiza fiestas, y dijo que las flores las compraría ella.

Mujeres y flores y balnearios: también la dama del perrito, en un momento determinado del cuento, aspira el perfume de un ramo de flores y se queda pensativa, sin decir nada, como acordándose de algo, y ese silencio suyo, lo queramos o no, es la literatura.

Sobre la mesa reposa una raja de sandía, abierta y fresca. Ella «no lloraba, pero estaba triste, como enferma, y le temblaba la cara».

En la película *Ojos negros*, el director ruso Nikita Mijalkov hilvana varios cuentos de Chéjov. Cada vez que Anna aparece en pantalla, el director se las arregla para introducir algún destello de luz: pendientes, broches, vajilla. En el cuarto de hotel del balneario, tras su primera noche de amor, ella le

confiesa llorando sus sentimientos y Marcello Mastroianni se lo toma a broma. Para cambiar de tema, él le cuenta una patochada cualquiera, un cotilleo ridículo, momento en que la cámara se aleja de ellos (le abandona a su necesidad), recorre la habitación y va a centrarse en la almohada, con la mancha oscura de las lágrimas de Anna.

Hay otra secuencia en la película en que Mastroianni regresa a Rusia para buscarla y al fin encuentra a Anna por casualidad en su propia casa, con su marido, durante una fiesta. Al verle así de golpe, ella huye totalmente alterada llevando una bandeja con varias copas, él la aborda, ella escapa a través de la casa dejándole en las manos la bandeja, y a continuación tiene lugar una jadeante persecución por pasillos y corredores hasta su encuentro en el pajar, con la bandeja omnipresente tintineando debido a la carrera y al mal pulso o a la vida.

Han pasado más de cien años desde que ese temblor fuera dicho, en la tinta tuberculosa de Antón Chéjov. Los relojes no han dejado de latir ni los sueños de incumplirse uno tras otro. Sin embargo, algunas cosas perduran. En la mesa sigue habiendo una raja de sandía, abierta y fresca. Desde mi ventana, acabo de ver pasar por la calle a una mujer con boina y perro.

Nada cuesta pensar que se llama Anna, tiene un marido borroso, ojos grises y ese nombre tan breve que es solo un poco de tos.

## MISIUS

Chéjov en estado puro: un alma soñadora, roída por el *spleen* y la ruina, el runrún de la conciencia, la soledad, el aburrimiento rural, el tiempo inabarcable, la dacha campestre, las siluetas recortadas de dos hermanas, dos manzanas tentadoras en el alféizar de la ventana, la virginal Misius y la severa Lida, los pasos del amor en el jardín, la taquicardia, la loca esperanza de que es posible que sí, que el corazón humano levante el vuelo y reverdezca, las noches de verano como una sola luciérnaga, la discusión nunca resuelta entre compromiso político y contemplación ociosa, la huida, el llanto, las notas de despedida, la zarpa de la realidad que desbarata los sueños, Misius, Misius, ¿dónde estás?

Nada nuevo y sin embargo un milagro, tocado por la gracia, un cuento escrito ayer, en 1896, y cuya tinta aún está fresca y se corre.

«Casa con mezzanina» es un relato glorioso, menos escrito que suspirado, hecho de esa levadura triste y esclava procedente del polvo del camino, de ese polen de palabras que huye de todo énfasis y cuya frugalidad podría confundirse con inapetencia, con antiestilo, lo cual le valió a Chéjov la temprana reprimenda de un crítico que se quejó de un libro suyo definiéndolo como «un limón exprimido que se pudre a los pies de un muro»<sup>22</sup>.

Pues en contra de lo que pueda parecer, la consideración de Chéjov como un maestro del cuento (quizá el Maestro, sin más), al menos fuera de Rusia, ha sido lenta y tardía, con retrocesos y equívocos, como lo demuestra el hecho de que la *Enciclopedia Británica*, en su undécima edición de 1911, tan solo le dedicó la siguiente línea: «A. Chéjov mostró considerables dotes en sus cuentos cortos».

Y nada más.

Tal malentendido procede de que Chéjov no compone sinfonías, no desarrolla sagas épicas, sino pequeñas orquestaciones para pocos instrumentos, tres o cuatro, música de cámara, madera y cuerda, un solo de flauta, un espacio desnudo magistralmente definido por Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* en los siguientes términos:

«Ninguna peripecia espectacular, sino un movimiento de una lentitud extrema, apenas perceptible, que aporta modificaciones. Despropósitos, rupturas, disonancias, ligeros choques, ruidos, crispaciones tenues, pausas, silencios. Y también, la naturaleza de las circunstancias, la consistencia sutil de los objetos, el peso exacto de las atmósferas»<sup>23</sup>.

Fruto del recuerdo de un verano feliz que el autor pasó en Bogímovo en 1891, Chéjov escribe «Casa con mezzanina» en la misma época en que Cézanne en Francia troceaba la montaña de Sainte-Victoire a base de ínfimos parches de color, raspaduras, indecisiones y silencio, mucho silencio.

Ambos entendieron a la vez que ni la montaña ni el cuento se dejan conquistar, huyen de la pesadez de la grandilocuencia y son objetos sensibles, ultraligeros, portátiles, aptos para reflejar en su piel la mordedura de la luz

sobre el agua o cómo la lluvia canta sobre ellos. Son música antes que drama.

El protagonista de «Casa con mezzanina» es un pintor. ¿Qué cuadros pintaría el pintor de este cuento? Sabemos, porque el autor lo dice, que son paisajes. Pero cuesta imaginarlos como paisajes atrevidos; por alguna razón uno los imagina más bien como paisajes académicos, poco audaces, timoratos.

El protagonista de Chéjov pinta y no pinta, ama y no ama, se suicida y no se suicida, hamletianamente, y esa irresolución le encumbra hasta ser un compendio de todos esos hombres sin atributos, hombres superfluos, a que tan proclive se ha mostrado la literatura -y la vida- a partir de entonces. Raza de desganados sumidos en un ocio estresante. Tengan el oficio que tengan, todos ellos parecen haber trabajado en el mismo Departamento de Cartas Muertas en que trabajaba Bartleby el escribiente.

¿Y no será el propio Chéjov, también, a su manera, un pintor reticente y solitario, un alfarero de nubes, empeñado en repetir una y otra vez el mismo esbozo impresionista a base de manchas veloces, punto-línea-punto, un morse de pinceladas o sílabas que conduce el arte de narrar hasta el umbral mismo de la modernidad, a partir de la cual el texto deja de ser un mayordomo sumiso a las órdenes de sus superiores, para devenir en un empleado definitivamente problemático, difícil de asimilar, díscolo (lo contrario del *best seller*, para entendernos), con el cual no sabemos qué hacer?

El cuento es un desafío y una provocación y una ausencia. No un mausoleo, sino un tejido vivo, lubricado con esos detalles insignificantes y al mismo tiempo sagrados que impregnan tantas de sus ficciones.

Aquí aparece un detalle de esta índole, equivalente a la raja de sandía que Gúrov engulle en «La dama del perrito», o a ese vigilante del mismo cuento que se asoma, mira a la pareja y se marcha, «y este detalle les pareció misterioso y también bello».

Misterioso y bello, sí. En «Casa con mezzanina» hay una salsera que se vuelca en el mantel, durante una cena, y a la que ninguno de los comensales en un primer momento parece prestar atención. Sin embargo, en el camino de vuelta a casa, un personaje comenta a otro en tono admirativo que la buena educación no consiste en no derramar la salsa (siempre se derrama), sino en no darse por enterado cuando alguien lo hace.

Este es el modo en el que escribe Chéjov: la salsa se derrama sobre el

mantel, pero él no le da (ni se da) importancia.

Frente a las construcciones olímpicas de otros compatriotas suyos, narradores torrenciales con pretensiones de batir plusmarcas, Chéjov parece dominado por un sentido mediterráneo de la medida, del límite, del respeto: un pequeño fragmento de mar y un ciprés.

Él sí sabe dónde parar. El tiempo del relato es un tiempo conciso, cronometrado, denso. Tiene la duración del que intuye que tal vez la verdad no esté en las grandes formulaciones filosóficas, sino dentro de un costurero. El cuento es una vela que se apaga o dos miradas que se cruzan o un zapato sin cordones o incluso un limón exprimido a los pies de un muro.

Un verano y un jardín: aquí está todo Chéjov. Entre el nombre de Anna y el nombre de Misius se establece una poética.

Con un gesto discreto, sin aspavientos, la megalomanía queda impugnada. ¿Cómo soportar, tras esto, tostones de mil páginas? ¿Con qué argumentos defender tanta palabrería?

Según el dle, la palabra mamotreto procede del latín *mammothreptus*, que literalmente significa «criado por su abuela», abultado, gordinflón, debido a la creencia popular de que las abuelas criaban niños rechonchos. Un mamotreto es un libro escrito por nuestra abuela: sobrealimentado.

Chéjov, en cambio, captura en su fina malla los matices fugaces, la boca peligrosa, ese silencio, el ángel de perfil en el vaso de agua. Misius, Misius, ¿dónde estás? Y el lector se queda estremecido. A la emoción le basta con una salsa volcada.

# TURGUÉNIEV A PLAZOS

He aquí un hermoso libro, difícil de clasificar, presentado en una primorosa edición, que, aparte de sus méritos propios, puede ser interesante cotejar junto al estudio que Juan Eduardo Zúñiga dedicó al mismo tema bajo el título de *Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev*.

En *Estampas rusas. Un álbum de Iván Turguéniev*, Moisés Mori rinde un homenaje al maestro ruso y ajusta sus pasos sobre sus huellas. El autor divide su obra en brevísimas viñetas, de unas pocas páginas, a veces un solo párrafo, y en cada una de esas celdillas va depositando a modo de pincelada un color, un aroma, un escorzo biográfico, hasta permitir que emerja sola una figura completa. La gama es rica y profunda y el recorrido, complejo. «Solo la multiplicidad da ángulos, la suma de perspectivas permite acercarse de verdad al alma de un hombre vivo», escribe Mori.

El resultado de todo ello es un minucioso y sugerente retrato de Iván Turguéniev en facetas y un álbum de instantáneas de la gran literatura rusa a vista de pájaro, hecha al estilo de un mosaico. De este modo, vemos desfilar a Gógol («Hamlet de patológica melancolía y profunda infelicidad»); a Tolstói («atleta de ojos femeninos»); a Dostoievski («una escritura epiléptica»); o al propio Iván Turguéniev convertido en «un noble dubitativo, un intelectual cosmopolita» y más adelante en «un soltero timorato».

El libro rezuma sosiego y amor hacia la literatura. Dice mucho en favor de Moisés Mori el que haya preferido un formato así, calidoscópico, hecho de detalles privilegiados, donde se reivindica el matiz, antes que someter al modelo a un corsé enciclopédico de trazo grueso.

*Estampas rusas* recoge la vida y obra del gigante Turguéniev, y se la entrega al lector en dosis homeopáticas, nos da un Turguéniev a plazos, teniendo como telón de fondo todo ese decorado abigarrado y romántico de

duelos a pistola en bosques rusos, montones de cartas de apasionada retórica y lo que el autor denomina «la sangre sobre la nieve».

A medida que la lectura avanza, el libro va alcanzando toda su fascinación de prisma. Moisés Mori demuestra tener sensibilidad cinematográfica, sentido compositivo, buen ritmo de prosa, así como un agudo olfato narrativo para cargar de tensión interna cada fotograma del modo más conveniente.

Leídos uno tras otro, estos apuntes leves de la historia de Turguénev forman una suerte de progresión dramática: la madre insoportable, los primeros amores, la literatura, el ardor de la pugna entre europeístas y eslavófilos, el flechazo irrevocable que el escritor siente hacia la cantante de ópera Pauline Viardot desde el momento en que la ve actuar por primera vez «en una escena [*sic*] casi vacía, saliendo por la derecha, con una corona en la cabeza».

Para Turguénev, tal representación teatral duró cerca de cuarenta años, durante los cuales siguió en peregrinación a todas partes a su dueña de origen español, a su querida gitana, casada y con hijos, y se convirtió en un miembro más o menos estable de la tribu de los Viardot.

Turguénev fue acusado por alguno de sus contemporáneos de tibieza y de pasarse la vida en un balneario alemán. Desde los cincuenta años padeció ataques de gota, dolencia que degeneraría en un cáncer de huesos que le llevaría a la tumba. Veía motas negras por un ojo y un día en que volvió a su finca de Spasskoie acompañado de su traductor inglés, con quien guardaba un notable parecido físico, los campesinos creyeron que el novelista regresaba con un doble que hablaba en un idioma extraño, y salieron huyendo despavoridos.

Fue amigo íntimo de Flaubert. Cometió la imprudencia de bailar un cancán delante de Tolstói. Invitado en su finca de Yásnaia Poliana, ante la insistencia de las hijas del conde, una noche hizo una demostración delante de él y su familia de cómo se bailaba esta nueva danza importada de París, la última moda que enloquecía Europa, ante el gesto de profundo desagrado -o incluso asco- del patriarca, que no olvidó anotar esa noche en su diario: «22 de agosto. Turguénev -cancán-. Triste».

Turguénev escribió *Humo*, *Primer amor*, *Padres e hijos*, otras novelas. Murió en Francia a los sesenta y tres años. Yace enterrado en el cementerio Vólkovskoie de San Petersburgo. Resumió su credo en la frase: «Lo viejo

agoniza y lo nuevo no acaba de nacer».

## EVANGELIO EN CRISIS

Por lo que sabemos de él, además de uno de los más grandes narradores de todos los tiempos, el conde Lev Tolstói fue un nudo de contradicciones. Atraído desde muy temprano hacia la espiritualidad y el ascetismo, muy a su pesar era incapaz de vencer su temperamento libidinoso y proclive a los goces de la carne. Predicaba la castidad sexual, al tiempo que se entregaba a la lujuria con prostitutas, encerrado en un círculo vicioso de culpas y tentaciones. Aristócrata rural, dueño de una inmensa fortuna, rodeado de lujo y sirvientes, defendía sin embargo la pobreza y la vida tosca del paria.

El genio épico de Tolstói ha sido, en ocasiones, comparado con Homero. Según George Steiner: «Ambos vieron con esos ojos vacíos, ardientes y fijos que nos miran a través de las hendiduras del casco de las arcaicas estatuas griegas. Su visión era terriblemente serena»<sup>24</sup>.

Sus libros, reverenciados en toda Rusia y la mayor parte de Occidente, a él no le provocan más que una mueca desdeñosa. Pese a su abrumador talento literario, la meta de Tolstói -repetida de manera insistente en su *Diario*- nunca fue alcanzar la celebridad literaria, que despreciaba como algo sórdido, de baratillo, sino otro logro que para él era mucho más precioso: la santidad. Su figura de referencia no es el trovador, sino el profeta. El arte es un pasatiempo frívolo, un entretenimiento dañino (ni siquiera Shakespeare sale indemne de sus invectivas) y la literatura, una sarta de embustes sin provecho alguno.

Sus propios libros no se escapan de la autocritica más severa, que llega hasta el desprecio de su obra maestra *Ana Karenina*, una cumbre narrativa y una novela perfecta, imposible de olvidar. Sin embargo, para él: «¿Es acaso tan difícil describir cómo un oficial se enamora de una dama? No veo en ello nada de extraordinario y sobre todo nada bueno. ¡Es malo e inútil!»<sup>25</sup>.

Esta desazón constante, esta carcoma moral que le impide ser feliz, le

nubla el juicio y le ofusca la existencia, fue la que le empujó finalmente a escaparse de su finca señorial de Yásnaia Poliana, solo y anciano, para terminar sus días de mala manera en el apeadero de una estación de tren, en medio de ninguna parte. Durante su agonía de seis días prohibió acercarse por allí a su esposa Sofía -con quien había compartido medio siglo de matrimonio y una prole de trece hijos, de los cuales tres murieron-, por lo que a ella no le quedó más remedio que darle su último adiós desde el exterior de la caseta, aupándose de puntillas y dando saltitos hasta alcanzar la altura de la ventana, demasiado elevada para ella, en una de las imágenes más terribles acerca de hasta dónde pueden llegar la incomunicación y la soledad de las parejas.

En casa de los Tolstói todo andaba revuelto. Siempre lo estuvo. Desde aquel lejano noviazgo en que el novio, dieciséis años mayor que la novia (un abismo temporal en una época en que a un hombre de treinta y cuatro años ya se le consideraba un vejestorio al que le faltaban casi todos los dientes), en que el conde, en un alarde de sinceridad, le permitió leer sus diarios a Sofía, antes de contraer matrimonio en 1862, para que luego ella no se sintiese engañada.

La lectura de los diarios de su futuro marido, con sus crudas revelaciones en materia sexual, excesos alcohólicos, tendencias ludópatas, vida disoluta, enfermedades venéreas contraídas tras sus revolcones con un número considerable de campesinas y prostitutas, resultó traumática para aquella muchacha virginal de dieciocho años.

No sabemos si ella llegó a recuperarse. Ese pacto de sinceridad resultó ser a la larga un veneno para su convivencia, pues en Yásnaia Poliana se impuso la costumbre de que todos -los padres, los hijos, los preceptores, los secretarios, e incluso los visitantes- escribiesen un diario que luego leían en público, con sus reproches y quejas, sin recatarse a la hora de despellejarse vivos o ridiculizarse los unos a los otros.

Quizá escarmentado, Tolstói decide entonces iniciar en secreto un segundo diario; el primero era el oficial, convenientemente cribado, que su esposa podía leer sin asustarse. El segundo diario, privado, lo oculta en una de sus botas. Muy pronto, Sofía descubre el truco, por lo que Tolstói se ve obligado a escribir un tercer diario, que lleva cosido bajo el forro del abrigo.

Ahí tenemos al autor de *Felicidad conyugal* y *La muerte de Iván Ilich*,

majestuoso novelista de grandeza épica, entregado a la farragosa tarea de tener que escribir tres diarios simultáneos con tres versiones distintas de un mismo hecho, pertinentemente expurgadas, hasta el día en que Sofia vuelve a descubrir su escondrijo y ambos se dedican a coser y descoser a escondidas el forro de aquel abrigo chivato.

Dada su tendencia atormentada, no es de extrañar que la vida de Tolstói consistiese en una crisis espiritual detrás de otra, un poco a la manera de Miguel de Unamuno. Hacia 1876, agravada por los años, la amenaza de la enfermedad y el pánico a la muerte, su propensión nihilista se acrecienta.

En esta época Tolstói ha alcanzado la plenitud creativa, ha conquistado el aplauso universal, es rico, disfruta de su familia. Venerado por legiones de admiradores que lo idolatran como a un sabio y que acuden en peregrinación a esa Meca de Yásnaia Poliana para tocarle y expresarle en persona todo su reconocimiento, Tolstói sin embargo nunca está satisfecho, sufre, es infeliz y se siente desgraciado. Le rondan pensamientos de suicidio. Durante un tiempo, por precaución, prefiere evitar el contacto con sogas y escopetas.

Para huir de la desesperación, según su propio testimonio, vuelve sus ojos al mensaje de Cristo por culpa de «un sentimiento de angustia, orfandad y soledad».

El mismo noble sibarita y panteísta que derrocha fortunas y acumula deudas de juego en las mesas del casino, es el que implora por un regreso rousseauiano al mito del buen salvaje y a las verdades sencillas. Al fin, impulsado por una mezcla un tanto delirante y bastante explosiva de instinto, egocentrismo y sincero amor por la verdad y la pureza, Tolstói engulle tratados de teología, emprende estudios de griego y hebreo para beber directamente de las fuentes originales, sin descartar otros sobre judaísmo, islamismo y filosofía oriental.

Esto le conduce a dar la espalda a la doctrina oficial de la iglesia ortodoxa, y a inventarse una nueva religión, construida a su medida, que recupere la figura de Cristo, una vez despojada de los oros, sobredorados y falsedades con que, según él, la han ensuciado mil ochocientos años de manipulación eclesiástica.

Fruto de este trabajo de reinterpretación, criba y crítica textual, es el documento ofrecido bajo el título de *El Evangelio abreviado*. En él, según la

opinión de su biógrafo Henri Troyat, Tolstói «sustituye los Evangelios de san Mateo, san Marcos, san Lucas y san Juan, por el Evangelio según san León»<sup>26</sup>.

Es una manera como otra cualquiera de decir que el novelista ensaya un acercamiento propio, humanista y polémico, a la figura de Jesús de Nazaret, limpiándolo de supersticiones y milagrerías, lo cual le lleva a rechazar la naturaleza divina de Cristo y a ignorar el tema de los milagros -que no le interesan-, para centrarse en exclusiva en los pocos testimonios fiables y fundir las diferentes versiones en una sola: la suya propia.

Todo ello lo hace Tolstói sirviéndose de una prosa cristalina y aérea, que recoge mucho de la música de la Biblia, imbuido por ese espíritu de apóstol reformista y educador de las masas analfabetas que nunca le abandonó a lo largo de su existencia y que le lleva a organizar escuelas para campesinos. Lo importante para él no es la fe institucional ni la jerarquía, sino la creación de un catecismo austero capaz de ofrecer una recta norma de vida, un puñado de mandamientos fiables que ayuden a sobrellevar toda la carga de la adversidad.

Tolstói es consciente de que el mensaje de Cristo, aplicado de manera literal, sigue siendo subversivo, y de hecho *El Evangelio abreviado* cuenta con la oposición inmediata y en bloque de la iglesia ortodoxa, por lo que su primera edición se publica fuera de Rusia.

Gracias a su estatus de intocable, se libra de padecer males mayores, aparte de recibir el castigo de la excomuni3n. *El Evangelio abreviado* de Tolstói, pese a todo, sigue su camino subterráneo conquistando todo tipo de adeptos y despertando conciencias a lo largo del tiempo. Se sabe que influy3 en el pensamiento no violento de Mahatma Gandhi. Como nos recuerda Luis M. Vald3s en su ep3logo<sup>27</sup>, *El Evangelio abreviado* inspir3 al fil3sofo Ludwig Wittgenstein, fue una de sus lecturas iluminadoras a la hora de buscar consuelo y uno de los pocos libros que carg3 en su petate de soldado para que le acompañase cuando se despidió de los suyos y parti3 a las trincheras del frente alemán -y quizá a la muerte- durante la guerra de 1914.

## CARNET DE BAILE

Las escenas «de cocina» de Fiódor Dostoievski, con una insólita cantidad de personajes pululando en el exiguo espacio de un descansillo, provocan un efecto absurdo y bufonesco, privado de intimidad. William Gerhardie, el más ruso de los escritores británicos y el más británico de los escritores rusos, maneja en *Futilidad* situaciones comprometidas propias de Dostoievski, acelerándolas bajo el prisma cosmopolita de Paul Morand.

Pocos autores son capaces de establecer, en las primeras cincuenta páginas de su historia, una situación complejísima con tan abultada nómina de personajes que entran y salen, y pese a ello hacerlos creíbles, con peso atómico propio, y bien diferenciados.

«Y entonces se me ocurrió que podía contar todo esto en un libro»: así arranca esta expedición a la paradoja, la dicha y el sufrimiento que es *Futilidad*. La especialidad de Gerhardie es el conflicto de personajes. Derrama sobre ellos la suave ironía del apátrida, y esa antigua virtud humana llamada compasión, además de una extravagancia muy centroeuropea, muy años veinte, con sus flequillos y sus *one-steps*. El humorismo de Gerhardie, teñido de nostalgia, posee el encanto descreído de los grandes cruceros en buques de vapor, de veladas junto a la chimenea mientras afuera nieva o se prepara una revolución más.

*Futilidad* fue la primera novela de William Gerhardie, escrita mientras realizaba sus estudios en el Worcester College de Oxford, la cual le valió el reconocimiento inmediato y el aplauso de sus pares, como Evelyn Waugh o H. G. Wells, quienes se inclinaron ante su talento fuera de lo común. Parece una novela escrita con guantes de terciopelo, con la exquisitez malva de un estudiante ruso en Oxford, de maneras brillantes y gardenia en la solapa.

Gerhardie se sirve de la contrafigura del testigo que recibe y narra las

confidencias que todos los demás personajes vierten en sus oídos, sin que él personalmente intervenga o influya apenas en la marcha de los acontecimientos. Por si acaso, el autor consideró necesario especificar en la primera página de su manuscrito: «El yo de este libro no soy yo».

Lo que nos cuenta este oyente-espectador llamado Andréi Andréiech son las peripecias de la fascinante familia rusa Bursanov y del coro de parásitos que la rodea en San Petersburgo. Las tres deliciosas hijas adolescentes -Sonia, Nina y Vera- se sientan en extrañas posturas, en los respaldos de las sillas, como muchachas de Balthus o como *Las tres hermanas* de Chéjov, a una de cuyas representaciones los protagonistas acuden a ver en grupo, sin comprender casi nada de la obra ni reconocerse en el espejo:

«¡Santo Cielo! ¿Cómo puede existir esta clase de gente? ¿Se imagina? No pueden hacer lo que quieren. Hablan, hablan y hablan, y luego van y se suicidan, o algo así».

Es lo mismo que harán ellos, sin darse cuenta, a través de sus vidas estrafalarias y diálogos trepidantes. Alrededor de este cubil familiar de los Bursanov todo entra en combustión y se desmorona en la mejor tradición eslava: amores desgarrados, ruina económica, adulterios, cartas de reconciliación, despedidas, llantos, ramos de rosas, trineos, mudanzas, pianos, la sombra de una revolución bolchevique en marcha (con su subsiguiente guerra civil) y varias visitas inoportunas, como la de ese inolvidable secundario tío Kostia, a quien todos los demás familiares consideran el colmo de la inteligencia, un escritor, un filósofo eminente, un genio al que tratan con extrema reverencia, pese a que

«rara vez se vestía y rara vez se lavaba. Qué escribía, nadie lo sabía; jamás había dicho una palabra de ello a persona alguna. Lo único que sabíamos era que tío Kostia era muy inteligente. Por lo que pude saber, nadie había visto jamás una sola línea de sus escritos. Pero no había duda de que pensaba mucho. Dedicaba su vida a la contemplación. Pero nadie sabía qué era lo que contemplaba».

Sin embargo, a pesar de manejar este material inflamable, propenso al mal gusto de la sensiblería o el esperpento, el escritor angloruso doma el exceso

con la sonrisa y el aplomo de quien está seguro de ser el invitado más elegante de la fiesta, «con ese estúpido escepticismo que surge de un exceso de felicidad».

Menos turbio que Dostoievski -pero partiendo de la misma casilla de salida-, Gerhardie evita cuidadosamente caer en el clima de claustrofóbica sentimentalidad de aquel. De hecho, ese es el motivo principal por el que algunos lectores, y no de los peores (Nabokov o Kundera), se declaran alérgicos a ciertas páginas de Dostoievski, a quien acusan de histerismo.

«Este es, de hecho -reflexiona el narrador-, el problema de la mayor parte de la literatura moderna. Ninguna ficción es buena a menos que se parezca a la realidad, y ninguna vida es digna de ser relatada a menos que se salga de lo común; y entonces parece inverosímil como ficción».

En la familia Bursanov, tan amplia y caótica, cabe todo el humor y el desgarrar y la ternura herida de un dandi soñador, cruce entre Europa y Asia. La vida recordada en *Futilidad* posee la maravillosa inconsistencia de un baile de gala, algo antiguo e irreal como una imagen reflejada en el agua, pero que por dentro aún conmueve y hace daño. Y la revolución de 1917, que Gerhardie contempla con pupilas de agregado diplomático -lo que en realidad era-, aparece como un desdibujado rastro sobre la nieve y las figuras muertas.

En medio de este cuadro, entre la agitación de la Historia y los dramas íntimos, el narrador coloca a Nina Bursanova bajo la luz más favorecedora. Es un buen retrato femenino, un retrato coloreado con premeditado candor y pulso estilizado. Nina Bursanova, y tras ella el resto de comparsas, denotan una rara mezcla de fuerza y vulnerabilidad, de naturalidad y artificio, como si el colmo de lo novelesco fuese también lo que tenemos más próximo. Así hasta alcanzar la conclusión de una suave melancolía:

«¡Juventud! Su espléndida y maravillosa juventud. Qué superficial, qué grandioso. Cuánto, qué poco. Así vivimos. Un destello aquí, un aroma allá. Se ha ido y es muy difícil de recuperar».

La revolución vino y se fue. Llegaron otras. También pasaron. La vida siguió su curso imprevisible. Sucedieron altercados y desgracias, también

momentos de plenitud. Un destello aquí, un aroma allá. El mito de la Revolución de Octubre fue perdiendo fuelle hasta apagarse. Las muchachas - Sonia, Nina y Vera- crecieron y se casaron, no hemos vuelto a tener noticias suyas. Los imperios se hundieron en una soberana muestra de futilidad, mientras que esta novela, escrita con la Revolución rusa aún caliente, mantiene intactas su cordialidad y agudeza. No son los únicos motivos para leerla. La razón principal es literaria. Son las páginas trazadas por aquel que, sabedor de que jamás regresará a la gran fiesta, antes de perderlo todo anota sus delicados recuerdos en la pechera, con ese estúpido escepticismo que surge de un exceso de felicidad.

## UN CHISTE EN EL VELATORIO

El mundo no estaba para bromas. La resaca de la revolución soviética aún duraba en las cabezas. Corrían los años veinte. Se recrudecían las purgas. El ambiente era pesado. En el aire flotaba un estrépito como de vajillas rotas. En este contexto, Ilf (Iliá Arnóldovich Fainzilberg) y Petrov (Yevgueni Petróvich Katáyev) fueron dos arrojados periodistas de Odesa que se atrevieron a contar un chiste a la hora y en el lugar menos indicados.

Armados de su ironía, aprovecharon ese mínimo resquicio histórico consentido a regañadientes por el poder soviético durante unos pocos años, conocido como Nueva Política Económica (nep), para lanzar su gozosa sátira a costa de la dictadura del proletariado y del materialismo dialéctico. Ante el temor de las autoridades por la escasez de alimentos y la posibilidad de una hambruna, Lenin autorizó el desarrollo temporal de la actividad privada, lo que dio un respiro momentáneo a la economía y mejoró las condiciones de vida de gran parte de la población. Como contrapartida, se generó de rebote una nueva clase social (cuyos miembros eran denominados «los nep»), de nuevos ricos y restaurantes de lujo, en los cuales las desigualdades quedaron subrayadas por una exhibición grosera de ostentación y vulgaridad.

Publicada en 1928, *Las doce sillas* se inscribe en esa línea de escritura tragicómica y serpenteante que recorre buena parte de la literatura rusa, desde el inmenso Gógol hasta el no menos inmenso Bulgákov, pasando por dinamiteros del lenguaje tan definitivamente marcianos como el Andréi Bely de *Petersburgo* o, más reciente, la exquisita miniaturista Tatiana Tolstói, autora de *Fuego y polvo* y *Sonámbulo en la niebla*.

Criaturas de vértigo y prosa, con su fondo de pasión inútil, zarandeados por los vientos contrarios de la historia y el deseo, siempre debatiéndose entre la duda metafísica y el samovar, entre el alma inmortal y los calcetines

zurcidos.

Ostap Béndér, protagonista de *Las doce sillas*, es un pícaro que pertenece a la misma y lamentable estirpe del Chíchikov de *Las almas muertas*: granuja, mentiroso compulsivo capaz de las mayores bajezas con tal de conseguir un puñado de diamantes ocultos bajo una silla, pero dotado de un irresistible encanto humorístico que lo hace simpático a los ojos del lector. No es el único. Toda una comparsa de esperpentos, fantoches unos, matones otros, ridículos todos, le acompañan en su deambular a ciegas a través de un país a la deriva, que se debate entre el despilfarro y la supervivencia.

Y es que, como ya le sucediera a Gógol, y a otros grandes, a los autores de *Las doce sillas* les resulta casi imposible ceñirse a una sola línea narrativa. Lejos de ello, impulsados por una suerte de fertilidad explosiva, multiplican y embarullan los incidentes, las biografías, esos muñones de vidas caricaturescas resueltos en cuatro trazos sin los cuales parece imposible la existencia de una buena novela rusa. El tono general de la obra lo da la primera frase, justamente célebre:

«En la capital de provincias de *N* había tantas peluquerías y negocios de pompas fúnebres que parecía como si los habitantes de la ciudad nacieran solo para afeitarse, cortarse el pelo, refrescarse la cabeza con una loción e inmediatamente después morir».

A partir de ahí, lo que sigue es un despropósito de cabezas huecas narrado con una gracia irresistible bajo el prisma de un humor que tiene mucho de sacudidas eléctricas y aceleración de cine mudo, una farsa jovial, casi un *slapstick*, que guarda más relación con las desafortunadas ficciones cinematográficas del serbio Emir Kusturica que con la solemnidad litúrgica eslava.

En su novela de 1925 *Corazón de perro*, Mijaíl Bulgákov inventó la historia de un chucho de laboratorio al que, mediante un experimento científico, se somete a un injerto de glándulas humanas que le lleva a convertirse, primero en ciudadano detestable y luego en comunista. Sin llegar a tales extremos de vitriolo, pero rozando el absurdo, Ilf y Petrov se mueven en un espacio onírico a fuerza de realismo que está a medio camino entre la comedia estilizada y el humor negro.

La demencial búsqueda de las sillas portadoras de diamantes, a cargo de

unos cuantos maleantes sin escrúpulos movidos por el afán de lucro, constituye el pretexto narrativo para practicar un profundo corte transversal en el tejido social de su tiempo, y diagnosticar parte de sus males, que siguen siendo los nuestros: espasmos de locura ideológica, tumores de corrupción política, gangrena burocrática, alzheimer administrativo.

Por todo ello, la lectura de *Las doce sillas*, todo un clásico del siglo xx, resulta apasionante. Parece milagroso que hubiese, pese a todo, espacio para la risa. Porque poco tiempo después se impondría la siniestra silueta del gulag y la efigie repetida del tirano del Kremlin en una pesadilla de plomo. La madera de las sillas sirvió para fabricar horcas. El mundo, en efecto, no estaba para bromas. Nadie les advirtió a los autores de lo peligroso que resulta reírse en las asambleas, los chistes en velatorios.

## LA VIDA SE FUE

Marina Tsvietáieva fue excesiva en todo: en la carne, en el arte, en el espíritu, en el infortunio. Y pagó por ello. Le tocó vivir una de las épocas más convulsas y salvajes de la historia universal -trenzada por alambres de espino y el humo de chimeneas resultante de quemar grasa y huesos humanos- y también pagó por ello.

Cercada por demonios interiores y exteriores, emparedada por muros de rigideces machistas («Y así mi Reino de los Cielos estuvo entre la sartén y el cuaderno») y por su propia conciencia herida en perpetua ebullición volcánica, Marina Tsvietáieva solo pudo estallar por exceso de presión, propia y ajena. El resultado de esa ignición fue un haz de luz concentrado en un destino humano sobrecogedor y una escritura poética de una fuerza, una honradez y una penetración soberbias, quizá sin paralelismo en la historia de las letras, que ella atribuía en una carta de 1914 a «un amor enloquecido por la vida, una sed febril, convulsiva, de vivir».

Nacida en Moscú en 1892, en una familia ilustrada, de madre pianista y padre erudito (ella encuadraba su infancia «entre la música y el museo»), desde muy joven tuvo un olfato infalible para colocarse siempre en el bando equivocado. Demasiado blanca para los Rojos y demasiado roja para los Blancos, fue excluida tanto por unos como por otros y su lugar fue el no-lugar, la ausencia de suelo firme bajo los pies, el monólogo en el vacío.

Intentar ser un espíritu libre en un mundo de esclavos es muy complicado. Marina Tsvietáieva fue, casi siempre, una desclasada. La mayor parte del tiempo moró en los alrededores: en las afueras de la historia, de las ciudades, en los suburbios de París, de Berlín, de Praga, de la literatura. Esa fue siempre su simbología central: la de la poeta como una reina destronada y sin corona, con una remendada capita de armiño, roída por las polillas, cubriéndole los

hombros.

No quiso o no pudo vivir dentro, bien abrigada, «hacerse un nombre», labrarse un porvenir. A diferencia de tantos otros, huyó de toda forma de posibilismo, de concesión, de trapicheo, de consenso con el Maligno, y se enfrentó al mal a cara descubierta, sin otras armas que su desmesurado talento para las palabras y eso que los musicólogos denominan «oído absoluto»: la capacidad innata para descomponer cualquier sonido -las campanadas de un reloj, el pitido de un tren, el relincho de un caballo- en sus correspondientes notas musicales.

Para colmo de males, tuvo la desgracia de aterrizar en un tiempo en que primero Lenin, después Stalin y su pandilla de matarifes oligofrénicos, impusieron la bestialidad y la inhumanidad en la Rusia de los sóviets, toda ella convertida en un inmenso gulag del que no escapaba nadie. Y, en efecto, nadie escapó. La hambruna condenó a la población a comer ratas, a comer perros y a comerse, finalmente, entre ellos, sobre todo en las áreas rurales, donde se extendió el canibalismo. El régimen aprobó un decreto que permitía fusilar a niños de doce años acusados de traidores al nuevo estado socialista; y los menores de edad, como es lógico, fueron conducidos al paredón<sup>28</sup>.

Tsvietáieva misma, expulsada a la indigencia, sola, sin recursos, con un marido en el frente a punto de recibir un balazo en cualquier momento, no tiene más remedio que internar a sus dos hijas pequeñas, Ariadna e Irina, en un orfanato estatal sobrado de mugre pero carente de comida, calefacción, atención sanitaria ni medicinas. Nada más llegar, Ariadna cae enferma de malaria, Irina muere al cabo de dos meses de cualquier cosa, y es difícil leer estas páginas de sus *Confesiones* sin estremecerse.

Stalin leía libros. Muchos. Igual que Hitler o Pinochet y que otros tiranos. Lejos de la imagen indolente de patán iletrado que nos ha legado la posteridad, Stalin poseía una biblioteca personal de unos veinte mil volúmenes. Según consta en los registros del Teatro de Arte de Moscú en que se representó en 1926 *Los días de los Turbín* de Mijaíl Bulgákov, Stalin acudió a ver la obra quince veces, antes de prohibirla. Los testimonios de sus allegados lo retratan como un lector entregado y poeta ocasional, al que se le atribuye la frase: «Si quieres conocer a la gente que te rodea, averigua qué leen».

Quizá por ello, a comienzos de 1923 se envió una circular a todas las

bibliotecas públicas de la urss dando órdenes de retirar de sus fondos una lista de autores considerados «obsoletos, anti-artísticos y contra-revolucionarios», entre los que se incluía a Platón, Kant, Nietzsche y Tolstói<sup>29</sup>.

La escritura de Marina Tsvietáieva es impúdica, en el sentido de verdadera. Ella no oculta nada, no guarda nada, no ahorra, lo apuesta todo a un solo número y se vuelca a manos llenas. Su atrevimiento, en ese aspecto, es de una generosidad suicida. Sus poemas, sus prosas, sus diarios, sus cartas: todo forma parte de un solo impulso, de un solo movimiento fluvial que avanza arrastrándolo todo a su paso, sin distinciones, lo grande y lo menudo, lo bueno y lo malo, lo noble y lo mezquino.

Gracias a ello, a Tzvetan Todorov le ha sido posible realizar el montaje de un volumen como el de sus *Confesiones. Vivir en el fuego*, que aprovecha el carácter asistemático de la escritura de Tsvietáieva para realizar un *collage* cronológico, con las notas explicativas justas para contextualizar los sucesos, que abarca su biografía entera, y que ha sido vertido a nuestro idioma -lo cual es una garantía- por Selma Ancira, la mejor traductora de Tsvietáieva y una de las mayores especialistas en su vida y en su obra.

Es un volumen para añadir a otros anteriores, bellísimos, como *El diablo*, conjunto de evocaciones de su infancia de una intensidad cegadora, el ensayo literario *El poeta y el tiempo, Indicios terrestres*, con sus diarios tras la revolución y *Un espíritu prisionero*, con diferentes retratos de personas próximas a ella, como el escritor Andréi Bely, autor de esa joya titulada *Petersburgo*.

Sus *Confesiones*, extraídas de sus cartas y sus cuadernos de notas, son lo más parecido a unas memorias de una autora que es todo Memoria, la Autobiografía de una poeta lírica en la que no hay nada que no sea una extensión de su yo autobiográfico.

Lo mismo ocurre en *Viva voz de vida*, en que un suceso personal (la muerte de su mentor, el poeta y pintor Max Voloshin, veinte años mayor que ella) desencadena una sacudida neuronal que convierte la escritura en un ejercicio mnemotécnico repleto de asociaciones visuales y de palabras, una gozosa inmersión melódica en el pasado cuyas sombras quedan conjuradas por el puro placer de evocar, de compartir, de conversar con los muertos.

Todo está aquí, en sus *Confesiones*: su exilio, sus penurias económicas, sus entusiasmos, sus desalientos, su don de lenguas y también sus «idilios cerebrales», enamoramientos fulminantes y efímeros, la mayor parte de las veces -aunque no siempre- platónicos, hacia hombres o mujeres, durante los que la autora inventaba literalmente a su amante, idealizándolo, sumiéndolo en una catarata epistolar, del que pasadas varias semanas no quedaba nada (excepto, claro, un fascinante reguero de palabras).

Hasta tal punto estos enamoramientos son irreales que cuando, tras un tiempo de separación, se reencuentra con un antiguo amante cara a cara, ni siquiera es capaz de reconocerlo. Ya lo ha olvidado.

Estos idilios alcanzan su culminación durante el mítico verano de 1926, en que Tsvietáieva se cartea a tres bandas con dos colosos como Borís Pasternak y Rainer Maria Rilke, en una exaltación y ebriedad difíciles de olvidar. Algo, por otra parte, habitual en una mujer cuyo equilibrio interno dependió siempre de la bondad de los extraños, y que fue capaz de escribir en un poema de 1921:

*¡Amor! ¡Amor! En los estertores de la muerte y en el ataúd  
Estaré alerta — transida — atolondrada — dispuesta a ir a ti.*

En realidad, excepto para los muy miopes, Marina Tsvietáieva fue más revolucionaria que los revolucionarios oficiales, solo que su revolución fue interior: una revolución estética, moral, espiritual o como queramos llamarla. Su revolución fue literaria, y en ese terreno llegó más lejos que nadie y apenas tuvo iguales entre sus contemporáneos. Estuvo sola, marginada, y también - cómo no- pagó por ello.

Baste con recordar su peculiar y único empleo tipográfico del guion largo (comparable solo al de la poeta estadounidense Emily Dickinson, otra náufraga en su jardín de Amherst), que no actúa a la manera académica, como forma de subordinar o colocar entre corchetes una frase, sino que se libera y cubre el texto de pequeñas barras respiratorias, separadores caligráficos, breves golpes de ritmo, giros de sentido o taconazos. El resultado es un texto sincopado, urgente, crudo, como un jadeo de texto, a la vez con algo de pentagrama y anotación musical. Sirva como ejemplo el siguiente párrafo:

«Aunque volara — de todos modos la oscuridad se me adelantaría.

— Hay tormenta de nieve. — Es evidente que no hallaré el camino y me congelaré. Pero mientras tenga pies — he de caminar. Camino — con serena desesperanza — por un sendero casi imperceptible. Los pies se hunden en la nieve».

La escritura entera de Marina Tsvietáieva se revela así como un largo telegrama asmático, un prodigio de concentración y necesidad expresiva. Escribir no es un juego inofensivo ni un pasatiempo de salón, sino un sos, algo serio, un canto de auxilio en medio del caos y las tinieblas. No es solo ella, es el siglo entero, Rusia entera, la que tartamudea en estas líneas, la que tiritita y se ahoga en un frenesí declamatorio a medio camino entre el pánico y el ronroneo amoroso.

¿Cómo hablar? Esta es la pregunta básica que late detrás de todo gran proyecto de escritura -y este lo es- y para la cual no hay respuesta. Cómo hablar si ya no hay lengua, ni logos, si también el lenguaje, como los seres humanos, ha sido secuestrado, deportado, arrojado a un vagón de mercancías y enviado a Siberia para cumplir una condena perpetua a trabajos forzados.

Después de media vida sobreviviendo en el exilio con la casa auestas, el marido, la hija mayor, el hijo pequeño, entre altercados domésticos y una economía paupérrima que depende por completo de ella, en contra de su voluntad su familia la arrastra de vuelta a la Rusia estalinista de las purgas y el terror indiscriminado, a donde nunca debió volver.

Allí malvive unos meses, tiembla de pavor ante el destino de los suyos (y con razón: todos acabaron de mala manera). Ya desesperada, uno de sus últimos escritos es un grito de socorro: una petición de trabajo al sóviet correspondiente, solicitando un empleo para fregar platos en un cantina: «Ruego que se me dé trabajo como lavaplatos en el comedor de Litfond que va a abrirse».

Nada, ni eso le conceden.

Aún se puede caer más bajo. Se cae.

No hay solución, la solución es hundirse del todo.

Se hunde.

Al fin, todo termina de la peor forma posible: «La vida se fue y dejó el fondo al descubierto, o más bien: la espuma se fue».

Marina Tsvietáieva escribe desde la imposibilidad de la escritura, desde la conciencia absoluta de sus límites, y esto hace que su canto, en el filo del abismo, sea emocionante y febril. La vida se fue, la espuma se fue. Todo. Es una virtuosa, una pianista a la que han arrebatado su piano, sus partituras, su público, incluso su derecho a tocar y a tener dedos, pese a lo cual ella sigue interpretando su vals sonámbulo, una y otra vez, para sí misma. No se rinde, no claudica, no consiguieron domarla, se les escapó: murió (se ahorcó) moviendo las manos.

# REIVINDICACIÓN DEL INDIVIDUO

Del mismo modo que a partir de los años ochenta del siglo xx, gracias a la mayor flexibilidad informativa en la nueva Unión Soviética surgida de la perestroika y la *glásnost* de Mijaíl Gorbachov, comenzaron a salir a la luz centenares de cadáveres sepultados en la fosa común del estalinismo, también fueron desenterrados libros proscritos, voces mudas, autores prohibidos, almas muertas.

Dentro de este enorme desescombro ideológico y movimiento de huesos que tuvo lugar en los países del Este, y por extensión en otras zonas del mundo, comenzaron a circular y a ser rehabilitadas, de modo creciente, obras que hace unos años hubieran sido impensables.

Andréi Platónov, seudónimo de Andréi Platónovich Kliméntov, es uno de esos ejemplos de autor masacrado por el dogmatismo ciego de una crítica intransigente. Miembro del Ejército Rojo, primero, y más tarde disidente del partido comunista, tuvo continuos encontronazos con la dictadura del proletariado y problemas para ver editadas sus novelas, varias de las cuales fueron prohibidas por la censura.

A mediados de los años cuarenta, en la misma época en que Sartre loaba tranquilamente desde los veladores parisinos del café Flore las excelencias de un sistema político basado en el materialismo dialéctico que, de haber nacido en él, lo hubiese machacado, Andréi Platónov engrosaba las listas negras, era condenado al ostracismo y entraba en la noche de los muertos vivientes.

No fue un caso único. Los nombres de Ósip Mandelshtam, Anna Ajmátova, Marina Tsvetáieva, Andréi Bely, Isaak Bábel, Mijaíl Bulgákov, Borís Pasternak, Vladímir Mayakovski, Aleksandr Solzhenitsyn, entre muchos otros, demuestran que existió la voluntad planificada de exterminar desde el poder toda forma de sensibilidad crítica y borrar las huellas de una hornada de

artistas superdotados y lúcidos, tal vez uno de los brotes de talento más fecundos que ha conocido la historia de la literatura.

De entre toda la bibliografía existente, basta con un solo testimonio excepcional, de lectura imprescindible, *Contra toda esperanzade* Nadiezhda Mandelshtam, para abrir los ojos a la naturaleza bestial de aquel horror y perder toda ilusión sobre su necesidad, ni siquiera sentimental. La esposa de Mandelshtam expone con serenidad objetiva cómo se arriesgaba uno a perder la vida si osaba recitar en privado un poema, un solo poema, en una reunión entre amigos en el salón de su casa, en el que se caricaturizaba al «montañés del Kremlin». Eso es lo que le sucedió a Ósip Mandelshtam: perdió la vida por escribir un poema de dieciséis versos que ni siquiera fue publicado. Con rabia y humor negro, Nadiezhda escribió:

«¡Y pensar que también nosotros podíamos haber tenido una vida corriente de corazones destrozados, escándalos y divorcios! Hay dementes en el mundo que no saben que esa es, justamente, la vida a la cual se debe tender con todas las fuerzas. ¡Qué no daría yo por un drama semejante!»<sup>30</sup>.

Escribir un poema de dieciséis versos suponía un viaje gratis hacia el gulag y la muerte.

*La excavación* de Andréi Platónov, que data de 1930, fue prohibida, y hasta 1987 no pudo ser publicada en su país. Al leerla, quedan claros los motivos de tal censura. La novela es de un pesimismo difícil de digerir, fruto de la desesperación creciente de Platónov ante el pulso de la historia, y una bofetada a la inutilidad del sacrificio individual en aras de un hipotético paraíso futuro, proletario y colectivo. En un lugar y en un tiempo en que ser tildado de «individualista» constituía la más grave de las acusaciones, no es de extrañar la acidez de estómago que *La excavación* causó entre los adalides del politburó y el optimismo obligatorio.

No estaba permitido estar triste. La tristeza no era revolucionaria. Había que dar palmas, corear consignas, agitar banderas, saludar con el puño en alto, no pensar.

«¡Querían nuestra felicidad! -declaró años después en una

entrevista el novelista Andreï Makine-. Pero en 1918 Lenin ya habla de campos de concentración. Todos aquellos que quieren hacernos felices son siempre criminales».

*La excavación* narra las peripecias del soñador Vóschev, una especie de filósofo de taller, desde el momento en que es despedido del empleo por cometer el pecado de pararse a pensar durante la jornada laboral, con la consiguiente merma de productividad. A partir de ahí, se ve obligado a colaborar junto a otros muchos en los trabajos forzados para excavar una zanja donde irán los cimientos de una futura casa común.

La tarea es aburrida y sin sentido, el mundo de alrededor feísimo y la pobreza no mengua. Por si esto fuera poco, los trabajadores sufren la aparición esporádica de un mutilado de pesadilla y de una niña huérfana aficionada a jugar con los ataúdes. El final es agrídulce.

Seco, con la sequedad de la piel que transparenta el hueso, la novela de Platónov produce incomodidad y esa sensación de destemplanza de trabajar con frío en el cuerpo. Es un libro escalofriado. Su punto débil quizá se encuentra en el trazado de los personajes. Todos ellos están tallados de una sola pieza, como esculpidos en bloque, y resultan demasiado sólidos y sin apenas matices como para resultar literariamente convincentes. Esto, en una narración cuyo peso descansa por entero en ellos, es un lastre importante que resta riqueza al conjunto.

Dentro de la prosa monacal del novelista, la ambientación es excelente y el lector hace suya la atmósfera opresiva que planea sobre la construcción de un complejo que, como en las alegorías kafkianas acerca de la muralla china, es infinita. Con su aire sindical y su tosquedad de soldadura autógena, *La excavación* puede servir para muchos de recordatorio póstumo sobre los ciclos de represiones, el inmenso dolor causado a las víctimas y el desplome final del proceso revolucionario iniciado por Lenin en 1917 y que culmina con la caída del Muro de Berlín en 1989, que certificó la agonía y muerte del comunismo, pese a que todavía se resistan a admitirlo algunos que profesan el fanatismo de la ignorancia. Como reportaje a pie de obra, su solidez es indiscutible; como pieza literaria autónoma, su calidad admite ser debatida.

Los personajes de *La excavación* pecan de rigidez y existe un cierto acartonamiento general que, de modo inconsciente, asociamos a los grandes

murales propagandísticos posteriores a la revolución. El mayor mérito del libro reside en su pertinencia para interrogarse sobre lo que tantos se negaron en su momento a considerar siquiera: qué ocurre cuando el mundo se transforma en una máquina teledirigida y la primavera se reduce a un plan quinquenal.

# ASIMETRÍAS

En una entrevista, el científico de origen ruso Ilya Prigogine declaró que «el arte es la inscripción de nuestra simetría rota». Tal frase acude a mi mente al leer los ocho relatos extensos de Tatiana Tolstói, contenidos en *Sonámbulo en la niebla*. En ellos, la autora reúne un panorama de voces con un rasgo familiar: ser la voz -multiplicada o única- de los que han perdido, de los que han pasado a ser nada. Tirando del ovillo aparecen toda clase de existencias. Una existencia vulgar, maciza y prodigiosa, que circula rauda bajo la prosa superdotada de la narradora, descendiente lejana del autor de *Guerra y paz*.

«Muy por encima, en lo alto, se extendía el mundo ruidoso de los adultos, zumbaba sobre ellos igual que los pinos en días de tormenta. Los adultos, grandes y tibias columnas, seguras, eternas, que tienden vasos de leche y acercan grandes trozos de empanada de arándanos rayados por tiras entrecruzadas, que salen corriendo con picajosas chaquetas de lana en las manos extendidas y se ponen de rodillas para abrochar las pequeñas sandalias polvorientas». («Entre nubes asoma la luna»).

Se desmadejan, confundidos, chismorreos vecinales y trallazos de poesía, la estupidez comunal y la belleza del sueño. Cuentos tocados por la rapidez, por una forma de impacientarse, de fiebre por narrar desde muchos ángulos, presididos por un sentido superlativo del absurdo y la incongruencia.

Profundas tragicomedias, personajes mínimos cuya huella no es difícil rastrear en otros cuartos de la literatura rusa que bebe directamente del grifo del Nikolái Gógol de *Las almas muertas*, en pensiones moscovitas, debatiéndose entre los dos extremos: entregarse a la degeneración o ser un

iluminado. «La culpa la tenía la vida».

Tatiana Tolstói escribe, también ella, sobre los ofendidos y humillados, pero filtrando las congojas por un cinematógrafo convulsivo y loco, y rebobinando las cintas en sentido contrario, hasta exprimir humor, algún destello. Sus personajes suelen ser superiores al argumento. Este queda reducido a una música de fondo sobre la que resaltan los trazos gruesos con que la escritora caracteriza a las criaturas de sus historias.

En un tono alegremente desgarrado que tiene algo de carnalesco o de circo de tres pistas, la autora nos introduce en la grisura de esas vidas realquiladas, sobrantes, pero atravesadas por un hilo de sonambulismo y locura que las redime y ensalza. Literariamente, los relatos de Tatiana Tolstói se alimentan del reverso de anormalidad que abulta detrás de toda biografía anodina. Puede ser la enfermedad («Llamas en el cielo»), el comportamiento excéntrico («El poeta y la musa») o el exceso de inocencia («La más querida»). Cualquier estigma que astille el orden sirve para sacar a la luz residuos e impurezas. No por afán de moralismo, no lo hay en este libro, sino por interés hacia aquella condición asimétrica de que hablaba el científico al comienzo.

A las literaturas eslavas les sienta bien el desorden, los gritos en la escalera, la vajilla sin fregar, el piso de un solo cuarto donde se agolpan los que han sido barridos de todos los frentes. Tatiana Tolstói insiste en el caos básico agazapado en el existir ordinario, en la ferocidad central de la historia en perpetuo estado de emergencia, pero no se ensaña ni adoctrina acerca de ella. En un párrafo característico, en el que narra una velada poética en «El poeta y la musa», escribe:

«Acudían allí jóvenes de profesiones indefinidas, un viejo con guitarra, poetas adolescentes, actores que en realidad eran chóferes y chóferes que resultaban ser actores, una bailarina desmovilizada que decía: “¡Ay, voy a llamar también a los nuestros!”», damas con brillantes joyeros de talento no reconocido, muchachas desparejadas de ojos demandantes, filósofos sin título académico, un diácono de Novorosiisk que llevaba siempre una maleta con pescado en salazón y un tungús de paso por Moscú que, temiendo estropear su estómago con las comidas de la capital, comía tan solo lo que llevaba consigo: una

grasa que extraía de un tarro con el dedo».

¿Se puede escribir más abigarrado? Aunque todos ellos tienden al exceso del bizantinismo, estos cuentos están pulidos con una ironía distanciadora bien calculada: iguales dosis de rabia y de ternura. Lo mejor de *Sonámbulo en la niebla* es el cuento que le da título y especialmente, dentro de él, la contundente imagen que lo cierra, imposible de olvidar.

No se puede negar que Tatiana Tolstói maneja su prosa con un virtuosismo de multiinstrumentista. Lo menos logrado es tal vez la tendencia de la escritora a abandonarse, a veces, a la facilidad de un flujo verbal incontenible. En esa corriente hay hallazgos, qué duda cabe, pero también corre el riesgo de pescar oro falso entre las redes.

Tatiana Tolstói alcanza niveles de extraordinaria prosista cuando se aparta a un lado y permite hablar con su voz propia la conciencia herida de sus personajes, locos o soñadores o que han sido descarriados por un exceso de fe, de ingenuidad o de cálculo, puesto que «la culpa la tenía la vida». En esos momentos todo se fractura y descompone y solo queda, para aferrarse, la belleza rota de la asimetría.

## FLORES, LLAMAS Y PERFUME

Conviene decirlo cuanto antes: *La casa Pushkin* es una novela asombrosa. Sorprende su vitalidad literaria y la loca apuesta que su autor, Andréi Bítov, hace en favor de la desmesura y el experimentalismo. ¿Quién es Bítov? Como tantos otros, alguien a quien la bota del estalinismo estrujó y que se vio obligado a pasar de contrabando sus novelas clandestinas hacia Occidente.

Andréi Bítov escribió *La casa Pushkin* entre 1964 y 1971. En tiempos de Nikita Jruschov, Leonid Brézhnev y la Guerra Fría, su propuesta literaria resultaba, como bien sabía él, impublicable. Ningún editor de la Unión Soviética asumió el riesgo de defenderlo. De modo que la novela emprendió su titubeante camino, primero circulando bajo cuerda en folios mecanografiados, en círculos clandestinos, de mano en mano. Tuvo que esperar hasta 1987 para que apareciese la edición rusa en Estados Unidos y poco después fuese traducida al inglés. A partir de entonces, su fama de artefacto extraordinario y anómalo no ha dejado de crecer en todo el mundo, de cosechar fascinados lectores y de conquistar conciencias.

Despacio, mientras las estatuas del antiguo caudillo del Kremlin eran derribadas y desguazadas para chatarra, Bítov, según parece, se dedicó a recomponer sus páginas perdidas.

Aunque del estilo de Bítov solo es responsable Bítov -además de sus inteligentes y decantadas lecturas de los clásicos rusos y europeos, sobre todo del siglo xix-, flota sobre toda la novela un palpable perfume nabokoviano. Y eso a pesar de que, según su versión, cuando escribió *La casa Pushkin* solo conocía a Nabokov de oídas. Es raro, pero no imposible. Coincide que ambos autores dominan como pocos la excentricidad irónica, la velocidad del narrar, una suerte de vertiginosa desfachatez que encuentra su causa y su sostén en el

destello afilado.

Como Nabokov, Bítov es un fanático de la memoria visual y la sinestesia. A cada paso, en cada rápida enumeración, las palabras se frotan bruscamente unas con otras hasta que saltan chispas, en busca de una evocación o un objeto perdido de la infancia, lo aíslan, lo iluminan con trémula brillantez hasta convertirlo en un prisma de luz jaspeada, puesto que:

«lavaremos satisfechos la palabra “frasco” en agua tibia recreándonos en la idea de las facetas, hasta que reluzca en ellas un rayo de infancia jabonoso y cristalino que ilumine con irisados destellos el mantel amarillento, tejido en una impensable y lejana infancia artesanal, las gotas de anís y el termómetro con el envejecido color del mercurio, que no ha cambiado hasta el presente gracias a su fidelidad a la tabla de los elementos y a su fiabilidad química... Y este irisado rayo iluminará también un delgado cuello bien arropado, el beso de mamá en la sien y la gran novela *Los tres mosqueteros*».

Minúsculos detalles, asociaciones libres de ideas, hábitos sacados de un ropero familiar donde se dan la mano la rutina y el absurdo, además de una percepción de la existencia como algo novelable y prodigioso, esmaltan el texto de calidad. La novela abraza lo colectivo y lo íntimo hasta fundirse en un solo *continuum*, en el que se citan en un plano de igualdad los desgarros ideológicos y el primer afeitado del autor con una cuchilla Gillette («la tarjeta de visita de un marciano»), según la definición del poeta Ósip Mandelshtam).

Sobre este «microclima familiar» -la expresión es del autor-, Bítov superpone un segundo discurso metanarrativo y posmoderno acerca de su propia novela, sembrada de referencias literarias cultas y notas a pie de página, intertextualidades, anexos e interrupciones constantes, informes de lectura, análisis intempestivos sobre los propios personajes de la novela o extensos comentarios en letra cursiva acerca de las condiciones de la Historia (discurso a veces empujado hasta el sinsentido, como su reflexión sobre el ancho de los pantalones antes y después de la dictadura de Stalin, durante la cual «un corte de treinta y cinco centímetros ya estaba prohibido»), hasta exhibir orgulloso sus costuras, revelar sus estrategias y dejar al desnudo su propio dispositivo de representación.

Así, Bítov rompe o renegocia el pacto de lectura a cada paso, se distrae,

sale y entra, omite datos, da vueltas en círculo, relata diversas y contradictorias variantes de un mismo hecho, o intenta resolver a los personajes mediante ecuaciones algebraicas. Todo tiene cabida en esta novela única que es también posibilidad de novela, deconstrucción de novela, ensayo narrativo, descabellada y fractal enciclopedia de humorismo, en la que el autor va y vuelve de la ficción a la Historia hasta enmarañarlas con su prosa eléctrica, zigzagueante.

La primera parte de *La casa Pushkin* trata de la infancia de Liova Odóyevtsev y sus fabulosos parientes. Su atención de niño se divide entre sus padres, el abuelo fantasmal recién regresado de un campo de concentración soviético y su peculiar tío Mítia (también apodado Dickens), el cual:

«No hacía más que beber y lavarse. [...] Cuando se ponía la camisa, parecía *comprender* la camisa. A las cinco solía estar completamente listo. Se acercaba al hotel Europa. Saludaba a todo el mundo. Encontraba la sala vacía, los manteles acabados de colocar, azules de tanta blancura, los camareros descansados y poco propensos a insolencias, la luz diurna fluyendo uniformemente a través del techo acristalado. Allí comía y bebía su primer vodka».

La segunda parte se centra en los amoríos simultáneos de Liova con tres muchachas: Albina, Liubasha y Faína. Los tres son amores corrientes, peligrosos. Albina es la más pasiva y dócil. Liubasha, el encuentro casual. Faína por su parte representa el enamoramiento desesperado y total, que va de mal en peor; aquel que se eleva desde el éxtasis inicial («Acompañar a Faína fue para Liova como flores, llamas y perfume»), para a continuación abismarse en una cascada tumultuosa y agotadora de celos sexuales a la manera proustiana, desconfianza mutua, reproches, infidelidades, reconciliaciones seguidas de traiciones, hasta culminar en una epifanía tan clarividente como demoledora: «¡Con qué fuerza no amaba! Como si fuera para siempre».

La tercera y última parte da cuenta de los sucesos ocurridos en la casa-museo Pushkin, donde Liova y sus amigos -encabezados por el siempre luciferino Mitishatiev- desorganizan una fiesta que se les va de las manos y culmina en la farsa bufonesca, la degradación final y la muerte.

A estas alturas, el propósito del escritor ruso es diáfano: abrirse paso a

codazos y torpedear con la libertad de su prosa el mausoleo fúnebre del llamado *realismo socialista* («El 5 de marzo de 1953 murió ya se sabe quién»), exorcizarlo, automarginarse descargando contra él chorros irreverentes de imaginación y desprecio.

Con qué fuerza no amaba. Andréi Bítov abarca un abanico de «microclimas» diversos, que son, sin salir de su novela, muchas novelas dispares. Desde la crónica sentimental y el vuelo lírico al ensayo -siempre revestido de una seriedad risible- o al esperpento febril. Igual que la Casa Pushkin, de la que es espejo y sepulcro, esta novela es también un libro-museo y un compendio de enfoques. Inolvidable. Como si fuera para siempre.

**V**

**TIEMPO ESMERALDA**

## EN LA PRAGA OCUPADA

Parece imposible no relacionar a Arnošt Lustig con Milan Kundera. Checoslovacos ambos, de edades cercanas, vinculados al nuevo cine checo de los años sesenta -Kundera como profesor en el Instituto de Estudios Cinematográficos de Praga, Lustig como guionista de sus propias novelas-, los dos asistieron a la invasión de los carros de combate soviéticos en su país en 1968, y desde entonces han vivido exiliados, el primero en Francia y el segundo en Estados Unidos.

Pero al margen de estos y otros comunes avatares biográficos, en el terreno literario, más que con Kundera, es con algún aspecto del alemán Heinrich Böll, con quien Lustig merecería ser emparentado. Como Böll, Lustig es un escritor moral que sabe apreciar en las esquirlas de la existencia doméstica el soplo y el gemido de la Historia. Dos planos se alternan en sus fábulas: el dibujo realista de personajes, a través de cuyas fobias y flaquezas la Historia se manifiesta -o el lado más carnal y crítico de la Historia: las guerras.

*Sueños impúdicos* consta de tres narraciones ambientadas en la Praga ocupada por los uniformes del Tercer Reich, y los tres relatos se centran en una figura femenina distinta, por así decirlo «incontaminada», a la que los hechos rebasan y que a lo largo de las páginas adquiere conciencia y se convierte en parte activa.

La prostituta colaboracionista que pasa con un juez nazi la noche en que Alemania pierde la guerra («Día triste»); la muchacha praguense cortejada por un soldado invasor («La chica de la cicatriz») y la melancólica taquillera de un cine que se ve envuelta por accidente en la resistencia («Sueños impúdicos»), son las tres siluetas en las que, de forma brusca, despierta la conciencia.

No es casual que en cada uno de estos tres relatos largos se haga mención de alguna cicatriz física. El juez nazi, se nos dice, tiene el rostro surcado de «grandes cicatrices dejadas por los sables». El segundo relato indica desde su mismo título la huella de esta marca en la carne de la protagonista. Y en el último relato se habla mucho de erupciones cutáneas y de un soldado «con el cuello irritado en carne viva». Se trata, desde luego, de una metáfora transparente que no requiere mayores explicaciones y que ilumina sobre lo que el autor checo entiende por historia: relatos en forma de herida, sucesos como cicatrices.

Lustig se toma su tiempo para narrar. Es un escritor concentrado, carente de barroquismo, que no desperdicia material y salpica de diálogos concisos sus argumentos. Sabe afincarse en la piel de sus personajes y es un urdidor de tramas.

Como estilista verbal, su prosa es más bien limitada; no es ahí donde debemos rastrear sus aciertos, sino en la capacidad de sugerir situaciones complejas con muy pocos elementos. Quizá de su paso por el cine ha heredado Lustig la escritura descarnada del guion y su resolución brusca y sin vacilaciones.

Al contrario de lo que ocurre con su compatriota Bohumil Hrabal (*Trenes rigurosamente vigilados, Yo que he servido al rey de Inglaterra*), que arma sus ficciones en torno a improvisaciones fonéticas que se ramifican y adoptan la cadencia imparable de charlas de taberna, instigadas a menudo por parlanchines sin freno, Lustig no se permite a sí mismo ninguna digresión, ningún rodeo: los tres relatos son escuetas noticias de guerra y de trinchera, con un fondo de botas claveteadas. Lo cual no es malo, porque ese cierto grado de tosquedad en el narrar cuadra bien con la tosquedad ambiental que se describe. Y a pesar del peligro que acecha en el esquematismo, en todo esquematismo, logra insuflar a sus personajes, sean del bando que sean, riqueza y complejidad, a la hora de retratar un siglo que, como acertó a definir el también checo Jaroslav Seifert en su autobiografía *Toda la belleza del mundo*: «Parecía un trapo de carnicero: no dejaba de correr en él la espesa sangre negra».

No está de más leer *Sueños impúdicos* cuando resurge la intolerancia y las constantes profanaciones de tumbas siguen sacando los colores a la cara salvaje de esta Europa negra de la risa (tétrica) y del olvido.

# LA NOVELA DE UNA CALLE

En el breve, galante y contenido prólogo de Elias Canetti que abre *La calle amarilla*, el escritor centra mediante unos pocos trazos la figura literaria y humana de su esposa, Veza Canetti, a quien conoció en 1924, durante una lectura de Karl Kraus (a quien ambos idolatraban), y con quien contrajo matrimonio en 1934. Ese primer encuentro fue evocado más tarde en la trilogía de recuerdos de Elias Canetti, a quien le pareció que Veza

«tenía un aire muy extraño: era una preciosidad, un ser que uno jamás hubiera esperado hallar en Viena, sino más bien en una miniatura persa» (*La antorcha al oído*).

Veza es autora de una sola obra narrativa, *La calle amarilla*. Se trata de un conjunto de cinco relatos de mediana extensión, publicados bajo seudónimo en el diario vienés *Arbeiter-Zeitung*, a comienzos de la década de los años treinta.

De piadosas caricaturas podría calificarse el modo en que la autora se encara con los personajes. Traza la intrahistoria que pasa a través de la observación de esas mínimas células sociales que se agitan sin abandonar su medio: burgueses arruinados, inquilinos de pensiones, paseantes o mecanógrafas. Microcosmos bullente de vida, que Veza Canetti inspecciona con una prosa tallada en prisma. Facetas sonrientes o mezquinas se alternan y entrecruzan en la escritura suelta, coloquial y díscola de la autora.

El argumento apenas tiene peso. El peso se lo proporciona la movilidad coral del baile de personajes: una visión escenográfica de Viena, la de Veza Canetti, y una visión, también escenográfica y bailable, de la suma de existencias que valsean a buen ritmo por esta calle amarilla.

Labor de miniaturista, en cuyos formatos reducidos es posible distinguir el rostro del estanquero, del comerciante, del mayorista con la tienda todavía olorosa a especias recién llegadas de Oriente. Las miniaturas de Veza Canetti poseen un aire de diminuto carrusel, de juguete de resorte con los personajes girando y llevándose la mano al bombín al paso del vecindario.

Parecen escritos antes de Joyce, del futurismo, de la explosión dadá, estos relatos en cuya gracia dominical y un poco ingenua -el Aduanero Rousseau no es ajeno a esa poética- queda contenida en un recipiente que tuviese la forma de un globo de luz, en el pisapapeles de un libro. Se acerca a lo que Walter Benjamin hizo con ciertos rincones berlineses de su infancia, pero sustituyendo la subjetividad magullada de Benjamin por la ironía amable y con un punto de socarronería.

Mediante su escritura, Veza traslada al lector a una forma de vida que la guerra aniquiló. El humor -discreto, nunca hiriente- la salva de la complacencia o la nostalgia. Los personajes son tratados con distancia, sin huecos sentimentalismos. Al fondo de la calle amarilla, no obstante, flota un presagio inminente de camisas pardas y vagones de ganado.

Al parecer, las intenciones de la autora eran conformar con los relatos la «novela de una calle». Que el deseo de unidad está presente se advierte en los personajes comunes que salpican los cuentos y en la inmutabilidad del escenario en que transcurren. Circunstancias externas impidieron tal deseo de unificación, y lo que hoy ha llegado hasta nosotros es un prometedor conjunto, como esos frescos de los que se conservan solo algunos fragmentos aislados.

Pero los fragmentos también pueden ser valiosos. Estos de Veza Canetti lo son. Lo son por su mirada inquieta, aguda, sensible a los detalles y al lado caricaturesco de la humanidad. Por su recreación de una parcela de tiempo ido que en el momento de la escritura fue actualidad y hoy es historia menuda y literatura.

Y son valiosos, además, porque con solo un centenar y medio de páginas escritas, se desmiente el mito del diletante y el aficionado. No son estos relatos el resultado de un *hobby*, ni tiene sentido establecer comparaciones con los libros mayores del autor de *Masa y poder* con quien contrajo matrimonio. Son, más sencillamente, los primeros y únicos frutos de una escritora completa que se apresuró a abandonar la literature.

# FÁBULA DE SUPERVIVIENTES

Una cascada de elogios -Harold Bloom sitúa a su autora a la cabeza de la actual narrativa estadounidense- acompaña la lectura de *El chal* de Cynthia Ozick, quien anteriormente publicó *El Mesías de Estocolmo* y *Levitación*.

La fama de este cuento es justa. Escueto y durísimo, «El chal» es un escorzo de violencia sugerida. Según parece, su autora escribió una primera versión en 1977 y aguardó más de una década hasta que se decidió a publicarlo. No son más que ocho páginas. Ocho páginas en las cuales la escritora aboceta el horror de un campo de exterminio. Por algunos rasgos concretos -la estrella amarilla cosida al pecho-, sabemos de qué momento histórico está hablando, pero eso es lo de menos. Pues «El chal» ahonda en una inhumanidad básica, tan generalizada que llega a convertirse en abstracta.

Cynthia Ozick asedia desde la ficción la misma atrocidad que Primo Levi abordó desde el realismo documental en *Si esto es un hombre*. Ninguna palabra está de más en este encuadre sobre el dolor y la animalidad, del que no debemos adelantar mucho. Es tan rotundo el relato, y a la vez tan pudoroso, que la autora parece aludir al tema mediante señas. A ello contribuye su extrema brevedad de escalofrío.

Si «El chal» es la explosión de un universo, «Rosa» -segundo relato que complementa el volumen- es el eco que sigue al estampido. Ambos textos tienen por protagonista a un personaje llamado Rosa Lublin, una judía polaca que parece exiliada en todas partes. Lo que queda de ella, después de atravesar la experiencia terminal de la *Shoah* y la caligrafía de las alambradas de espino electrificadas, son fragmentos irreconciliables. Su mente está fundida. Y su sistema nervioso. Semiloca, deambula por Florida mientras rumia el pasado.

Aunque distantes, sería un error interpretar las dos historias de Cynthia

Ozick como dos creaciones independientes. En realidad, las dos son parte de un todo. El telegrama agonizante de «El chal» tiene su contrapeso en la misiva detallada que es «Rosa», menos crispada pero no menos acuciante.

La narradora necesitaba un fogonazo inicial y después un largo trueno. Es lo que ha hecho. Estallando, la historia ha arrojado a la protagonista hasta Florida. Pero estar lejos no equivale a estar a salvo. La expatriada Rosa Lublin transporta consigo la intemperie a todos lados, y el ruido de fondo que ella escucha resulta interminable.

Con las dos facetas del relato se configura un prisma a cuya luz -oscura, traumática- vibra esta fábula de supervivientes. Ozick ha apartado la tentación discursiva para rebañar su prosa hasta dejarla en el hueso. No hay teorías, sino ropa sucia. La escritura es brusca, sobresaltada, con las secuelas del temblor de manos que debe dejar una temporada en Auschwitz.

Se puede regresar del infierno, de hecho se regresa algunas veces, y la vuelta no es menos dura. El mérito de Cynthia Ozick estriba en haber escogido -es una elección moral- el punto de vista del que vuelve, los ojos del aplastado. Existen modos de contar los hechos en que referirse a vencedores o vencidos carece de justificación. Dicen que el bando de Rosa Lublin ganó la guerra -por lo demás, siempre gana- pero ella se ve condenada a vivir junto a los perros.

El mayor acierto de la escritora estriba en haber enfocado todo el asunto con una profunda sensación de extrañamiento. Tan salvaje como haber viajado al corazón del espanto, con su hilera de duchas modificadas, es que el espanto termine y la vida prosiga y la lección no haya servido de mucho. Puede volver a ocurrir. Está ocurriendo ya. Ahí coloca Ozick a su heroína expatriada, camino de la lavandería.

Personajes así son posibles porque la autora se niega a apartar la vista de la herida:

«-Usted no está en un campo de concentración. Se ha acabado. Hace mucho que ha acabado. Mire a su alrededor. Encontrará seres humanos.

»-Lo que veo -dijo Rosa- son sanguijuelas».

# PASADO VERDE PÁLIDO

*El pasado es un país extranjero: allí hacen las cosas de otra manera.*

L. P. Hartley, *El mensajero*.

Aunque demasiado joven para haber vivido la Segunda Guerra Mundial, la Francia ocupada por los alemanes y los años de la resistencia, Patrick Modiano ha convertido estos temas en el eje de su narrativa. O puede que haya sido al contrario. Que la literatura, en ciertos momentos, necesite de un mito fundacional con el que nutrirse, no importa de cuál se trate, a condición de que sirva para alimentar la obsesión épica por un fantasma del pasado que ordene la escritura y la coagule. Quizá otro momento histórico también le serviría a Modiano, siempre que el escritor encontrara la tensión de la historia y la memoria y la inminente amenaza.

*Viaje de novios* posee una brevedad y una sencillez engañosas. En lugar de partir a Brasil, como estaba previsto, un director de documentales llamado Jean B. decide ocultarse en un hotel de las afueras de París. Escoge borrarse de la vida de sus amigos y entregarse, en solitario, a la reconstrucción de una franja de su pasado. Desde las primeras líneas, flota sobre el libro una atmósfera de provisionalidad y azar, de encuentros fortuitos y relaciones inacabadas.

Por casualidad, unos días antes, en Milán, en otro hotel, el director de documentales Jean B. se ha enterado del suicidio de una mujer a la que conoció en su juventud, cuando él hacía autostop. Intrigado por este suicidio, la imagen del novelista como investigador adquiere aquí toda su potencia. Pues de investigación se trata. No de la banalidad del crimen con sospechosos

que hay que clarificar, para dar caza al asesino y resolver el enigma y que todas las piezas cuadren, en un final tranquilizador, sino de la exploración del tiempo ido -único país verdaderamente extranjero: allí hacen las cosas de otra manera-, la búsqueda de lo que fue uno y las personas con quienes se cruzó.

Ahí se delimita la que será una de las obsesiones de *Viaje de novios*: la invasión de figuras del pasado en el presente. Modiano alterna los tiempos, fundiendo imágenes antiguas y actuales en sobreimpresión. No es una elección caprichosa. Resulta fundamental, para la estructura episódica de la novela, este batir de épocas y lugares. No hay digresiones ni sucesos arbitrarios, la prosa bien afilada y escueta del narrador francés trocea en cubos el relato hasta obtener un prisma sobrio, limpio de adherencias.

Del cineasta solo conoceremos ese nombre y esa inicial: Jean B. La mujer del pasado, Ingrid Teyrsen, irá siendo cercada por la pausada reconstrucción de escenas y detalles. Fue bailarina, vivía con su padre, que era un médico judío procedente de Austria.

Los ojos de Ingrid, anota el narrador, tenían el mismo color que su bañador de 1942: verde pálido. Lejos de ser accesorio, este color será el suelo sobre el que cimenten los recuerdos del realizador. Es, para ser más precisos, el color de la memoria y su agitarse en las páginas del libro.

Verde pálido.

Más misterioso aún que la mujer suicida, resulta ser el marido de esta, Paul Rigaud, cuya figura el narrador deja en penumbra. Son hermosas las páginas en que aparecen ambos muy jóvenes, casándose durante la guerra y huyendo de la jauría alemana a lo largo de un prolongado, falso e itinerante «viaje de novios». E igualmente vigorosa es la imagen del blanco hotel de la Costa Azul, desierto a causa de la ocupación, con los pasillos a oscuras y las arañas del comedor enfundadas en sábanas.

Patrick Modiano ha creado con todo ello un texto sobrio y ligero, realista, en el que no falta un hálito de lirismo al fondo, apenas explícito. Los personajes, en constante trashumancia, potencian que el libro se nutra del malestar contemporáneo y sea, en última instancia, un reportaje sobre el desarraigo. El protagonista es tan ajeno a sí mismo como *El extranjero* de Albert Camus, y su existencia está tan suspendida en el aire como la de *El chino del dolor* de Peter Handke.

En estos tres personajes se manifiesta la incomodidad del ser humano al

que le queda mal el pasado como un traje de otra talla.

Por supuesto, Modiano es demasiado escritor como para llamar por su nombre aquello de lo que habla. Expresiones como «peligro nazi», «cámaras de gas» o «judíos asesinados» quedan excluidas de su campo semántico. Pero precisamente por no estar, su ausencia es más notable y acusadora. El vacío grita más fuerte.

Incluso sin nombrarlos, en la novela se respiran la inminencia de un peligro y la fragilidad de Ingrid Teyrsen. Doble fragilidad, pues su permanencia depende, muerta ella, del ahínco del narrador en su capacidad para evocarla. Ingrid se mantiene viva solo gracias al malestar y los recuerdos de Jean B. Ella continúa suicidándose en el pasado.

## VIDA DE CUARTEL

Contemporáneo de los denominados *jóvenes airados* británicos (*Angry Young Men*) de los años cuarenta y cincuenta, como John Osborne, Harold Pinter, Kingsley Amis o Alan Sillitoe, y compartiendo con ellos su misma rebeldía inicial, el escritor sueco Stig Dagerman, publicó *La serpiente* en 1945, el mismo año en que se editó *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger.

Nueve años más tarde, a los treinta y uno, Stig Dagerman se suicidó: ya siempre aparecerá joven en las fotos.

*La serpiente* es un libro repleto de energía. Lo componen dos novelas cortas realizadas con técnicas diferentes. En la primera, titulada *Irene*, Stig Dagerman alterna varios planos narrativos que se desarrollan simultáneamente, efectuando constantes fracturas en el punto de vista. No existe, de hecho, un punto de vista único; en un mismo párrafo se condensan descripciones objetivas, monólogos interiores de extensión taquigráfica y la autoconciencia reflexiva de los personajes, que se desdoblan y ejecutan las acciones viéndose a sí mismos ejecutarlas.

El resultado de todo ello es complejo. Si por un lado la multiplicidad de enfoques da riqueza al relato -como un cineasta que encuadrase un mismo objeto desde muchos ángulos distintos-, y ayuda a densificar la prosa, de otro lado el escritor corre el peligro de apelmazar en exceso el ritmo narrativo. No sucede así en este caso, y Dagerman consigue esquivar con soltura el escollo.

El fraseo es vigoroso, sincopado, trezado de comparaciones y metáforas audaces:

«Un ligero murmullo de voces acaloradas fue subiendo hasta ella por la ventana, llegando a quemarla, como si se hubiera encendido una cerilla en el interior del pecho».

«El miedo se le derramaba en perlas negras».

Imágenes y ritmo contribuyen al enturbiamiento de las secuencias entre las que, de modo buscado, no hay límites definidos. Las aristas son poco nítidas. «La semioscuridad cae como una tímida lluvia de cenizas». Al comienzo asistimos a un esbozo de vida castrense; después tiene lugar una fiesta cuajada de violencia, y ambos escenarios originan la fuga de los dos protagonistas que de algún modo, ella y él, se ven expelidos, marginados del orden social y errantes.

En la segunda novela, titulada *No conseguimos dormir*, el tono es más fluido y ligero. Confinados en un cuartel sueco, a un grupo de soldados les resulta imposible conciliar el sueño, por lo que se dedican, transgrediendo las prohibiciones, a contarse historias unos a otros a lo largo de la noche.

A todo aquel que haya estado alguna vez recluido en esa especie de presidio para inocentes y manicomio de cuerdos que es un cuartel, le divertirán las punzantes observaciones de Dagerman, irónicas y rebeldes. La lógica militar es tan absurda, está tan huérfana de lógica, que al escritor le basta la enumeración aséptica para denunciar y desmontar ese orden impuesto, que no es otra cosa que caos momificado.

Fragmentado en muchas piezas, el relato -o compendio de relatos, mejor dicho- se convierte al fin en una diatriba contra el Estado moderno y, más allá, una diatriba contra cualquier género de Estado. Es, más que un episodio unitario, una antología de secuencias inquietantes. Si en la primera novela breve, *Irene*, palpitaba un mayor barroquismo formal, en *No conseguimos dormir* el lenguaje pierde protagonismo en favor de la crítica airada y una saludable iconoclastia.

Dagerman demuestra ser un gran organizador de escenas; examinadas una a una, son intachables. Ofrecen densidad climática y buen pulso narrativo. Cuando renuncia al hilo discursivo, como ocurre en la segunda parte, los resultados son más brillantes; en cambio, la primera parte resulta demasiado inconexa y confusa.

Stig Dagerman fue más diestro en la lucha de guerrillas que en la estrategia global de la batalla. *La serpiente* es un buen ejemplo de libro fragmentario, en que cada una de las partes son superiores al todo.

## EN SOCIEDAD

Hasta ayer mismo, el nombre de Emmanuel Bove, seudónimo de Emmanuel Bobovnikoff, hijo de padre ruso y madre luxemburguesa, no era más que una alusión para curiosos o una cita a pie de página, uno de esos autores raros que son mencionados con reverencia por otros más consagrados (en este caso, Rainer Maria Rilke, André Gide o Colette, quien publicó la primera novela de Bove, *Mis amigos*, en 1924), pero cuyos libros apenas circulan y son poco conocidos.

En esto Emmanuel Bove se asemeja a otro escritor francés de fama esquiva, Édouard Dujardin, cuya novela breve *Han cortado los laureles* pasó inadvertida en su momento, y fue rescatada treinta años más tarde debido a un solo motivo: a que James Joyce reconoció públicamente que fue una de sus principales fuentes de inspiración a la hora de planificar los monólogos interiores del *Ulises*. Aunque lastrada por una cierta ingenuidad juvenil y no escaso candor sentimental, *Han cortado los laureles* es una novelita deliciosa, que posee interés por sí misma al margen de su capacidad de influencia, y que merecería ser rescatada y salir del ostracismo en que se encuentra, al igual que la obra de Bove.

Con esta intención se publica, tal como se ha hecho valientemente con la estupenda cuentista estadounidense Dorothy Parker -a través de dos hermosas recopilaciones, *La soledad de las parejas* y *Una dama neoyorquina*-, una novela representativa de Emmanuel Bove, *Corazones y rostros*, con una esmerada presentación -y una no tan esmerada traducción.

Emmanuel Bove es un reportero social, del mismo modo que lo fueron, al menos en parte, Marcel Proust y Paul Morand. Pero Bove no desemboca en las complejas circunvoluciones morales de Proust ni en la brillantez espumosa de Morand, a quien Borges definió con su característica malignidad en *Historia*

*de la eternidad* como: «Caballero bilingüe y sedentario que sube y baja infinitamente en los ascensores de un idéntico hotel internacional y que venera el espectáculo de un baúl».

La escritura de Bove es más seca y menos florida, con un narrador-cámara distanciado que algunos han llegado a considerar preludeo de la frialdad descriptiva del *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor y compañía, si bien la narrativa boveana no descarta el flujo subterráneo de un humor apenas esbozado.

El novelista francés reduce al máximo la complicación argumental. *Corazones y rostros* es la descripción detallada de una sola noche a lo largo de la cual el empresario André Poitou, fabricante de calzado, rodeado de amigos y parientes, celebra en un hotel de París la concesión de la Legión de Honor.

Los personajes, que son abundantes, aparecen y desaparecen siguiendo el oleaje del banquete. Todos ellos son caracterizados por algún rasgo temperamental que los define, y define asimismo su relación con el homenajeado. Este desfile de personajes muy variados le sirve a Bove para emprender un análisis en profundidad de las relaciones sociales, multiplicando los puntos de vista, fracturando la acción (si acción puede llamarse al inventario escrupuloso de un acto público) con fugas al pasado de los personajes y apreciaciones, dichas en voz alta o solo pensadas, de unos acerca de otros.

Anotar un acontecimiento social cualquiera, con sus convencionalismos y sus frases hechas, conduce inevitablemente a anotar la hojarasca mundana y los gestos huecos de los lugares comunes. Como si estuviésemos en el salón de *madame Verdurin*, o en alguna reunión campestre descrita por Henry James, todo es exquisito y vacío, banal y correctísimo. Bove actúa como un entomólogo dispuesto a estudiar y clasificar sobre el terreno a una fauna muy extraña: la de los degustadores de canapés.

El autor es realmente habilidoso para, con pocas palabras, dar las indicaciones suficientes sobre los comportamientos de cada cual; además, retrata con soltura la superficialidad sin caer él mismo en ella. Dividida en trece capítulos breves, el hilo conductor de la novela viene a ser la insustancialidad humana, la insignificancia de las personas cada vez que se reúnen en sociedad a conmemorar algo.

Construida mediante la escueta observación de pequeños tics nerviosos, muecas, mezquindades sin relieve, *Corazones y rostros* adopta la forma de un retrato colectivo, una ampliación fotográfica con orla en la que Bove encuadra a cada figura por separado, sin variar el fondo decorativo, y luego las monta todas juntas en el laboratorio. Así se explican esos rápidos enfoques y desenfoques sobre un grupo, un comentario casual, para abandonarlo en seguida y lanzarse a la captura de otro destello.

El lenguaje de Bove es adusto, a pan y agua, fileteado en frases cortas, y renuncia casi del todo al empleo de metáforas coloristas y fuegos de artificio. Su prosa tiene algo de memorándum, de contabilidad de gestos. Incluso el título mismo de la novela sugiere alguna pegatina adherida a un clasificador o un libro de registros.

Es muy probable que esta frialdad de Emmanuel Bove haya sido la que ha atraído sobre él los elogios de Samuel Beckett y Peter Handke, quien lo ha traducido al alemán. Todos ellos han experimentado con el vacío y la nada, la oquedad de los discursos, el fogonazo del *flash* que queda en el aire cuando termina una fiesta, con su olor a magnesio.

# ELEGÍA DEL VERANO

La narrativa sobria y analítica de Christa Wolf ha estado habitualmente adherida, como serigrafiada a la actualidad de los hechos concretos, ya sean los escapes radiactivos de Chernóbil (*Accidente: noticias de un día*) o el nazismo (*Muestra de infancia*), que ella vivió de niña, antes de instalarse a los dieciséis años con su familia en la Alemania comunista de la rda.

Galardonada con el premio Georg Büchner en 1980, en *Pieza de verano* Christa Wolf se separa unos pasos del hecho en bruto, toma distancia de su narrativa testimonial, política, y retoma el mito del verano crucial, ese verano anegado de luz, dichoso en la memoria, al que se regresa mentalmente en épocas de alarma o de conflicto.

Hay una casa señorial que avanza en el recuerdo y unos cuantos personajes que la autora germano-oriental prefiere dejar en estado de boceto, sin dibujarlos del todo.

Los pensamientos y percepciones de unos y otros se superponen en una voz única que resulta del empastamiento de todas las voces, como ya hiciera William Faulkner, con lo que el relato gana en plasticidad y nervio. Hay rapidez, cortes bruscos. Esta técnica utilizada resulta ser especialmente adecuada para lo que se narra; las voces van y vienen, se disuelven en la atmósfera saturada, y la narración alcanza una cualidad ambiental, como si la escritora fuese el eco mismo del verano.

Christa Wolf ha fragmentado y troceado cada sonido, cada recuerdo, y ha compuesto, en *Pieza de verano*, un tablero de cristales facetados en el que cada prisma se refleja en otro prisma que a su vez es el reflejo de otros. El verano es una remezcla de otros muchos veranos. El presente de cada personaje es agujereado desde el pasado por evocaciones, párrafos leídos, restos de murmullos y antiguas conversaciones.

Pero Christa Wolf dista mucho de ser una narradora nostálgica y asimismo *Pieza de verano* está muy lejos de la postal escapista o falsamente paradisíaca. Nada más comenzar la novela, la voz que narra anota:

«¿Merece la pena describir la belleza? Pregunta demoledora».

Sobre esta interrogación de fondo pivota toda la obra. Incluso el estío perfecto está surcado de corrientes sombrías y de pérdidas. No solo personales, sino también sucesos de alcance internacional -tensiones en Grecia, secuestros en Chad-, con que la autora no puede evitar salpicar la historia de sus veranos. La inclusión de estos titulares periodísticos de actualidad que se encuentran, por así decir, fuera de pantalla, enriquece el relato y evita que se convierta en una cámara enrarecida de obsesiones introspectivas, al modo de Virginia Woolf. Hay un aire más ancho, mejor ventilación que en las novelas de la escritora de Bloomsbury.

A pesar del mayor intimismo de esta pieza, la autora no renuncia a su papel de escritora moral, capaz de meditar críticamente sobre el mundo contemporáneo, en un registro que varía del tono lírico al crispado. Describe la belleza del paisaje, pero no olvida la injusticia diaria ni el paso de las horas.

«Las casas se han quemado. Los amigos se han distanciado, como si hubieran estado esperando una señal. El grito que todos temíamos no fue proferido. No hemos salido de nuestra piel».

Relato elegíaco, pintura paisajista, crónica de una amistad, reflexión sobre el presente y la memoria: todas estas novelas conviven en la *Pieza de verano* de Christa Wolf. Y aun es posible contemplarla como un apunte generacional; un retrato de grupo con paisaje; el itinerario que unos personajes urbanos emprenden al campo y en cuyas poblaciones rastrean el eventual hallazgo de antigüedades.

Con una prosa diáfana en cuyo fondo se agitan densidades, Christa Wolf ha logrado un texto equilibrado, con personajes que son, antes que nada, haces de interrogantes. En *Pieza de verano* se apuntan en voz baja algunas cuestiones acuciantes.

¿Merece la pena describir la belleza? Pregunta demoledora. No hemos

salido de nuestra piel. Las casas se han quemado. Los amigos se han distanciado. El grito que tanto temíamos no ha sido proferido. La vida, de un modo u otro, ha ardido hasta consumirse. Ni bien ni mal: diferente. Todas las opciones siguen abiertas. El tono sosegado no excluye la crítica incisiva ni, desde luego, la polvareda de incertidumbres que el tiempo no remedia. O para utilizar una imagen que la propia Christa Wolf inserta en su novela: fotografías esparcidas en medio de un vertedero.

# SOBRE LA INDIGNACIÓN

Quizá una de las características que definen a las llamadas literaturas «periféricas», frente a los grandes núcleos culturales de Europa y Estados Unidos, sea su gran vitalidad. Hechos como el llamado *boom* latinoamericano de los años sesenta, fueron antes que nada una explosión de energía creativa, en momentos en que en otros lugares se escribía de un modo más correcto o encorsetado, es decir más tedioso.

Como continente «periférico» (esto es, alejado de los centros de cultura y de poder), África puede ser, lo ha sido a veces, ejemplo de creaciones insurrectas y vitales. No se trata, por supuesto, del europeo hastiado que corre a ponerse bajo el cielo protector de un exotismo de baratillo. Es útil y tiene sentido cuando brota del corazón caliente y duro de la propia periferia, sin intermediarios pálidos, nada de bonitas postales saharianas.

Aunque no es frecuente que literaturas así salgan del estrecho círculo donde se incuban, la trayectoria de Nadine Gordimer es bien conocida en todo el mundo por su escueto verismo y su compromiso antirracista. No es fácil que las novelas combativas, trascendiendo la urgencia de la denuncia, se enriquezcan con hallazgos de matices; sucede más bien lo contrario, que sean armazones de alambre en espera de la arcilla. En un tiempo y un país, la Sudáfrica del *apartheid*, en el que el trece por ciento de la población -el lado pálido- acaparaba la renta per cápita más alta del mundo, mientras el resto ni siquiera tenía derecho al voto, no debía de resultar fácil mantener la calma a la hora de escribir.

*La historia de mi hijo* es precisamente una novela sobre la indignación narrada sin indignarse. Nadine Gordimer relata con frialdad un problema caliente. Sobria, realista, ajustada en todo momento a la cuadrícula del

argumento, el libro condensa la historia de Sonny, un profesor de etnia negra y su familia, desde que este es despedido del trabajo por manifestarse, pasa por la cárcel y se convierte en agitador político y amante de una mujer blanca, Hannah, con quien comparte clandestinidad y riesgos.

Testigo exaltado de la historia, a medio camino entre la complicidad y la denuncia, será Will, el hijo adolescente del activista, quien vea con ojo crítico la figura del padre: el único en rebelarse contra el rebelde.

A lo largo de *La historia de mi hijo* se alternan ambas voces, la sancionadora del hijo en primera persona, y una segunda voz que, en tercera persona, narra con un mayor distanciamiento el desarrollo de los acontecimientos. Lo interesante es que ambos tonos se contaminan; el hijo llega a relatar sus lesiones con distanciamiento y la opaca voz de fondo, por momentos, brinca o se enfurece.

Lejos del panfleto o la homilía a los que tan proclive suele ser la literatura *engagé* -el equivalente literario de aquella antigua canción protesta-, la sabiduría de Nadine Gordimer, como narradora, reside en su huida del tostón evangelizador, con su monserga soporífera, así como su apasionada negación del tópico y el sentimentalismo, en un libro y un tema en los que era fácil sucumbir a ellos.

El líder sudafricano, en la pupila irritada de su hijo Will, es débil, doméstico, censurable. Hannah, la amante blanca de aquel, es corriente y pecosa, ninguna espectacularidad. Todo aquí se mueve en un plano discreto, sin cargar las tintas en ningún sentido -ni apología ni denuesto-, alejándose de la excesiva dramatización de unas situaciones ya de por sí repletas de dificultades. Esto da a la historia credibilidad, sabor de cosa vivida.

Reflexión sobre la dignidad, sobre su ausencia o sobre el modo de vivirla desde dentro minuto a minuto, entre la tribuna de oradores y el lavavajillas doméstico, *La historia de mi hijo* de Nadine Gordimer es un diagnóstico complejo acerca de la contemporaneidad y sus contradicciones. El círculo se va estrechando en torno a los personajes. Llega un punto en que para ellos no son las cárceles ni los guetos, no es la periferia con alambradas, lo que no tiene escapatoria es vivir.

## PRESTIGIO DEL TIEMPO IDO

Durante los años ochenta del siglo xx, tres libros revitalizaron con nueva savia e impulsaron una reorientación de las literaturas centroeuropeas: *El Danubio* de Claudio Magris, *Breviario mediterráneo* de Predrag Matvejević y *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić.

Los tres libros, aunque muy diferentes entre sí, le deben tanto a la Historia como a la poesía, son frutos del mestizaje entre la crónica de viajes y el atlas imaginario, y han servido para abrir una nueva perspectiva en las relaciones entre el ensayo y la ficción narrativa. Los tres participan de ambos géneros, aturdiéndolos hasta crear una suerte de criatura híbrida o monstruo bicéfalo, que Magris defendía en un prólogo como «probablemente el género más vivo y fecundo, hoy día, de la literatura».

De este triángulo de novelistas, profesores y estetas, el serbio Milorad Pavić es quien se ha decantado más claramente hacia la invención y la fábula. Aunque partiendo de una cultura real y desaparecida, *Diccionario jázaro* plantea en sus páginas un prisma de varias caras, legible de muchos modos, en el que, con una escritura cercana al realismo mágico de Álvaro Cunqueiro, Joan Perucho o Gabriel García Márquez, traza una cartografía soñada y mitológica.

## EN EL ECO DE LA ROSA

A lo largo de la historia han existido culturas extintas, civilizaciones tan fantasmales que resultan tentadoras para el novelista imaginativo deseoso de

levantar, sobre esa bruma de leyenda, su material narrativo.

Milorad Pavić viene a sumarse con *Diccionario jázaro* a la tradición del «manuscrito encontrado», tradición que ya forma una amplia corriente en la literatura de todos los tiempos. El juego literario de Pavić -puesto que juego es- consiste en que su diccionario es la supuesta reconstrucción fragmentaria de otro diccionario anterior, escrito en el siglo xvii, y del que solo quedarían unas cuantas huellas dispersas.

Se trata, pues, del diccionario de un diccionario.

El árbol genealógico de este tipo de relato salta a la vista: desde la literatura fantástica al llamado realismo mágico, Calvino, Lem, agravado además, en este caso, por una cierta sospecha de *ecomanía* (ni siquiera falta un libro envenenado que corre de mano en mano, a la espera de un Guillermo de Baskerville que lo desactive). Así, encontramos que el catálogo de Pavić, además de ser un inventario de palabras, es también un inventario de objetos y obsesiones recurrentes en la literatura fantástica: espejos, golems, laberintos circulares, bibliotecas engullidas en el tiempo.

«¿Por qué no podría alguien componer un diccionario con las palabras que constituyen un libro y dejar al lector que cree por sí mismo la unidad?».

Esta idea, expresada en forma de pregunta por un personaje, explica bien las intenciones de su autor. *Diccionario jázaro* es un divertimento, una *rayuela*, un artefacto de Oulipo, un tirabuzón de historias trenzado sobre muy diversos personajes, convertido por momentos en una cascada de paradojas: «Estoy tranquila desde que ya no soy feliz».

Por si fuera poco, la novela se vende en dos versiones, una *masculina* y otra *femenina*, que son exactamente iguales salvo una mínima diferencia en un solo pasaje.

«Es una especie de carrera. El más rápido pierde». Como en García Márquez (cuyas huellas dactilares se advierten aquí y allá), hay una incesante comunicación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, así como entre el sueño y la vigilia. El mayor peligro, claro, está en caer en una fácil espectacularidad. Bajo el ropaje vistosísimo de Pavić no siempre encontramos literatura.

Es curioso observar cómo nuestra época, que presume de ser básicamente descreída y haber desterrado a sus dioses, se vuelve fascinada a escuchar estos relatos de religiones perdidas en el tiempo, hechicerías orales y disputas teológicas. Todo muy nebuloso.

Borges edificó una literatura del laberinto; Lewis Carroll, una matemática enloquecida. Más superficial que ellos, la propuesta de Pavić es también más modesta: solo requiere lectores dispuestos a transitar sus encrucijadas, perderse entre las nieblas.

En *Paisaje pintado con té*, su segunda novela, Milorad Pavić resucita el encantamiento del relato oral y legendario: aquel que el viajero saborea de noche de labios de un perfecto desconocido, referido a un pasado remotísimo y rumoreado, extraño, «cuando los pájaros ponían huevos en el aire».

De este modo, la historia principal se deshilvana en infinidad de historias secundarias, crónicas de prodigios, la voz del libro se multiplica en libros. Lo que el viajero recoge es el prestigio del tiempo ido, y es lo mismo que recogerá el lector, convertido en navegante y buzo, en corresponsal de algas.

«La letra escrita, esa sombra de la voz humana, simulacro del habla sobre el papel, es semilla que no se siembra y riega para decorar y dar placer».

Así, placentemente, Pavić comienza a contarnos el viaje (no podía ser de otro modo) que Atanás Svilar, arquitecto con ideas y sin suerte, emprende desde Belgrado al mítico monasterio griego del Monte Athos. Pero las sorpresas comienzan a su regreso. Sorpresas para el arquitecto, y también para el lector. Pues Pavić pertenece a esa clase de escritores que no conciben el libro de otro modo que como un inagotable muestrario de sorpresas. La novela se convierte en crucigrama y puede ser solucionada de dos maneras distintas, lo que a su vez lleva a dos opciones de lectura -vertical u horizontal-, que el lector debe escoger.

A los que gustaron de su *Diccionario jázaro*, no les defraudará este *Paisaje pintado con té*, donde el autor renueva su surtido de artículos de broma y seducción narrativa. Del diccionario al té apenas hay rupturas.

La concepción de Pavić de la novela como pasatiempo metaliterario con guiños a la inteligencia, como pirotecnia sin fin, conduce a no preocuparse tanto de la lógica de los argumentos como del incesante fluir de historias y personajes de los que puede decirse que son, cuando menos, extravagantes.

Este empeño de Pavić, que le lleva a anteponer el placer del lector a todo lo demás, le obliga a insertar continuos golpes de efecto: sabe que por ese camino la única salida es conseguir que la nueva historia sea más imprevista y descabellada aún que la anterior. De modo que sus novelas se convierten, aparte del número de palomas que haga aparecer de la chistera, en una carrera a contrarreloj del novelista consigo mismo por no desfallecer y mantener hipnotizado al oyente.

Narrar sin tregua, prolongar el placer y el asombro: esos son los fines que persigue Pavić. No puede haber final. El final de un relato es el inicio de otro. Arrastrada por el embrujo de su oratoria, llega un momento en que Sherezade no puede parar de hablar. Es imposible. Sabe bien lo que se juega.

# EL SUEÑO DEL CARTÓGRAFO

Mientras leo *Pfitz* de Andrew Crumey, una imagen recurrente acude a mi pensamiento: la de un grabado de M. C. Escher. Uno de esos laberintos metafóricos llenos de pasillos circulares y escaleras que conducen a nuevas escaleras y espejos engañosos calculados al milímetro y ejecutados con minuciosidad con el solo propósito de alterar los sentidos del lector. La novela de Crumey es, en efecto, un trampantojo literario, un *trompe-l'œil* realizado con la maestría de un amanuense y la brillantez de un discípulo aventajado de Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

Dando la vuelta al recurso del manuscrito encontrado, Crumey propone la existencia de un texto que no existe, valga la paradoja, pues la historia que nos cuenta es la de un inventor de ciudades imaginarias, un príncipe del siglo xviii vagamente centroeuropeo dedicado por entero a la terca creación de un mundo aparte, o como él mismo declara nada más empezar la novela, a modo de poética o declaración de intenciones:

«Un sueño, una ciudad conceptual, hecha no de calles o edificios, sino de mapas e ilustraciones. Sería una ciudad de ideas y, como tal, un monumento más duradero que cualquier acumulación de piedras, dado que solo las ideas pueden aspirar a la inmortalidad».

Después de varios esbozos insatisfactorios, que por una u otra razón fracasan, el príncipe se centra en la que será su obra magna: la invención de la ciudad de Rreinnstadt, para lo cual organiza docenas de departamentos de especialistas a sueldo dedicados a cubrir cada una de sus partes (arquitectura, historia, población, clima), sin que se le escape un solo detalle. Una estructura tan vaporosa, y a la vez tan sugerente, le permite al autor entregarse a una

suerte de embriaguez cartográfica, lo que no tarda en hacer. Como quien levanta planos, Crumey detalla avenidas, emplaza calles, coloniza desiertos y bautiza plazas, sin más freno que su imaginación y talento.

Y si William Faulkner, tras delinear el imaginario condado de Yoknapatawpha, pudo declararse al pie del mapa: *W. F., sole owner and proprietor* («Único dueño y propietario»), otro tanto puede hacer el príncipe de esta fábula.

El recurso, hay que reconocerlo, admite toda clase de influencias eruditas procedentes de la órbita del arte y de la ciencia, desde referencias a las múltiples utopías y ucronías que la cultura ha producido, hasta dejarse influir por cierta estética de cómic que resulta más discutible. De ello resulta un gran fresco medieval que es también una película de ciencia ficción gótica con destellos de *Metrópolis* de Fritz Lang, y tinieblas trasplantadas de *Blade Runner* de Ridley Scott, o *Brazil* de Terry Gilliam, hasta llegar a los universos virtuales de la Red, donde todo existe y nada es real.

Todo este tinglado metafórico, repleto de aparatosidad escenográfica (Crumey, no lo olvidemos, está alzando un decorado), podría producir resaca, o empacho, ante su vistosidad superficial de telón pintado, telón al fin y al cabo, si no fuera por el buen pulso con que el autor maneja sus hilos y resuelve sus maquetas, sin dejarse engañar jamás por las trampas del espejismo que él mismo ha levantado.

Consciente del peligro de quedarse en una mera ilustración anecdótica, en un fuego de artificio y efectos especiales bendecidos por el mercado, Crumey se apresura a introducir una trama argumental de tintes detectivescos, nacida del propio escenario de su invención. Surge así la historia de amor entre el cartógrafo Schenck y la biógrafa pelirroja Estrella, alimentado por la fantasmagoría de Pfitz, un personaje irreal cuyo nombre un tanto peregrino da título a la novela.

Para seducir a Estrella, Schenck finge haber descubierto a este misterioso personaje llamado Pfitz, y se dedica en secreto a inventar su biografía, mediante una serie de diálogos intercalados entre los otros capítulos, haciéndola pasar por verdadera ante los ojos de ella.

Crumey salta de unos episodios a otros y los hilvana con la habilidad de un guionista de cine. El personaje de Pfitz no es más que una fantasía desarrollada en el interior de otra fantasía, la de la ciudad inventada, con lo

cual el autor soluciona su artificio superponiendo sobre este un artificio aún mayor, en una sucesión de cajas chinas.

*Pfitz* pertenece a esa categoría de libros que nacen de otros libros, no de la vida. Una literatura de segundo grado en cierto modo funcional, de laboratorio, en la que todas las palabras son ecos de otras palabras y los sucesos remiten a otros sucesos aureolados por el prestigio de una genealogía sólida ya establecida. El peligro estriba en copiar el gesto sin heredar la sustancia.

Quiere la tradición que en este género de obras tengan gran importancia las bibliotecas, el tiempo, los sueños, la fatalidad del destino, las identidades cambiadas, los espejos, los mundos desdoblados y la confrontación entre realidad y ficción o entre vida y literatura, como se prefiera.

Claro que de tanto ir y venir de la ficción a la realidad y viceversa, en algunos y peligrosos párrafos el propio Andrew Crumey pierde pie, como cuando asegura que «puede existir una infinita jerarquía de libros y bibliotecas que gobiernen el destino de las coincidencias, las coincidencias del destino, el destino de los destinos y las coincidencias de las coincidencias», retruécano mareante donde los haya y que se muerde la cola.

Otra regla que no puede faltar en esta literatura de corte fantástico, y *Pfitz* no es una excepción, consiste en difuminar en lo posible la presencia del autor, multiplicando las voces, de modo que no se sepa bien quién gobierna lo escrito, si el libro es producto del azar o si detrás del autor hay un Autor (es prosa que gusta de introducir las mayúsculas), lo cual añade a la intriga un plus de escalofrío teológico.

Lo que *Pfitz* intenta, en definitiva, es trazar un paralelismo entre la figura de este mecenas lunático dedicado a fabricar urbes ficticias y la creación artística y literaria, pues la ciudad que el príncipe sueña y la biografía que el cartógrafo inventa coinciden punto por punto con la novela que el autor mismo está escribiendo y que el lector tiene entre las manos.

Tal estrategia configura un elegante catálogo de metaliteratura, o literatura elevada al cuadrado, así como un juego de malabarismo formal teñido de un suave buen humor destinado al entretenimiento del lector, expuesto sin demasiada profundidad pero con desparpajo y gracia.

Crumey no alcanza la altura de los modelos que se propone, no llega al tigre metafísico de Borges ni a la poesía desconsolada de Calvino en *Las*

*ciudades invisibles* (su precedente innegable), pero factura un producto digno, bien hecho y mejor rematado, fácil de digerir, autorizado para todos los públicos, dirigido tanto a los aficionados a la novela de aventuras filosóficas como a los fans de Flash Gordon.

# LA AMBICIÓN DE SER DESCONOCIDO

Refiriéndose a ciertos escritores franceses de finales del siglo XIX, Nietzsche decía de ellos que poseían «la ambición de ser desconocidos». Algo parecido sucede con Frank Bascombe, el protagonista de *El periodista deportivo*, la novela que más fama ha dado al estadounidense Richard Ford, publicada tras la excelente acogida obtenida por su volumen de relatos *Rock Springs*.

A pesar de renegar una y otra vez del pasado, Frank Bascombe no se resiste a volver sobre él y diseccionarlo, a lo largo de los tres días que abarca la acción de su novela. A sus treinta y ocho años, su abandono de la literatura tras conocer un éxito fugaz con un libro de relatos, la muerte de su hijo mayor Ralph, a los nueve años, y el divorcio de su esposa (que siempre aparecerá mencionada bajo la letra X), por culpa de las infidelidades de él, son los tres puntos fijos alrededor de los cuales da vueltas y crecen sus reflexiones, y con ellas la novela.

Personaje curioso, el periodista deportivo. Puede decirse que igual que otros anhelan destacar, él anhela con todas sus fuerzas convertirse en un ser convencional, borrar-se tras la espesura de cuartos de moteles anónimos y autopistas de peaje, un paisaje de naturaleza posindustrial que el cine ha convertido en familiar: a propósito de Richard Ford, se ha invocado el nombre del director alemán Wim Wenders y su *Paris, Texas*, no sin razón.

«Me llamo Frank Bascombe y soy periodista deportivo»: así arranca Ford su novela. Nos cuenta cómo, tras el divorcio, ha rehecho su vida junto a su nueva novia, llamada Vicki Arcenault, que según nos asegura es joven, inteligente y hermosa.

Cuando comenzaba a alcanzar cierta notoriedad como escritor, Frank Bascombe da la espalda a todo eso y se emplea como cronista deportivo, un tipo de escritura que él reconoce superficial y a su medida. Su filosofía seca

se resume en esta frase: «En la vida no hay temas trascendentales. Las cosas suceden y luego se acaban, y eso es todo».

Arrastrado por aquella nietzscheana «ambición de ser desconocido», Frank Bascombe elige, y elige un formato de existencia gris y la vulgaridad de la masa anónima. Por eso se refugia en el confortable simulacro de vida que ofrecen los catálogos ilustrados de venta por correo, de los que es asiduo consumidor. Por eso mismo se esfuerza en reducir al mínimo sus contactos con los demás seres humanos, y cuando este contacto está a punto de producirse, quebrando su corteza, como sucede durante la patética confesión que le hace un amigo homosexual, el periodista se revuelve y corta brutalmente toda comunicación con él.

En algunas entrevistas Richard Ford ha desvelado que su deseo inicial al escribir esta crónica era contar la vida de un hombre feliz. ¿Feliz? Cuesta creerlo. Pues la lectura de *El periodista deportivo* deja un poso de apatía y desaliento; bajo el optimismo impostado que Frank Bascombe proclama varias veces a lo largo de la historia, ¿tratando de autoconvencerse?, la novela es definitivamente triste y su voz árida y repleta de aspereza -la aspereza de un neumático que roza el firme de la autopista- habla de la amargura y la pérdida de ideales.

Si el fraseo rocoso y taquigráfico de Richard Ford remite, como se ha repetido, a su maestro Hemingway, la visión desesperanzada y drástica bebe más bien del sinsentido generacional de *La educación sentimental* y el balance histórico negro que en ella hizo Flaubert. El propósito de ambos autores es semejante. Si Frédéric Moreau, el protagonista de Flaubert, era fruto de la bancarrota de los ideales y aspiraciones del romanticismo tardío, Frank Bascombe es heredero de los vertidos industriales y el napalm arrojado sobre las selvas y arrozales de Vietnam. De vuelta de las revoluciones y guerras, ambos se revuelcan en la vida prosaica y vegetativa.

Richard Ford fue uno de los mejores amigos del desaparecido narrador y poeta Raymond Carver, cuyas páginas tal vez siguen siendo las mejores de aquella oleada de escritores estadounidenses entregados a una prosa directa y descarnada, rotunda como una gasolinera, que se dio en llamar minimalismo. Si Ford no alcanza aún el nivel del mejor Carver (o incluso del mejor Tobias Wolff), tal vez se deba a que el minimalismo parece especialmente adecuado para ficciones de recorrido breve y colecciones de relatos que se amoldan a la

imagen dura y facetada de Estados Unidos que pretenden ofrecer, mejor que para novelas largas.

*El periodista deportivo* es una novela sólida y bien construida, nada que objetar a eso, si bien para los lectores que piensan que la literatura puede ser algo más que el recuento de hechos desnudos y un catálogo de pérdidas, es posible que el vuelo de la prosa de Ford les resulte algo corto.

## BARRAS Y ESTRELLAS

Admitamos de entrada que toda antología propone una mirada sesgada (o parcial) de la historia. El antólogo se erige en juez y usurpa -hasta cierto punto- el papel de criba del tiempo (el papel de Dios), al anticipar sus afinidades y fobias personales. En este sentido, cualquier antología consiste en un bosque incompleto, fallido, lleno de claros, en los que siempre se echará en falta tal o cual pieza maestra descolgada del conjunto. No es que la antología dependa del gusto subjetivo del responsable, sino que toda ella es una herramienta del gusto, una emanación del mismo, y constituye su justificación, así como su fundamentación práctica.

Digamos, para empezar por lo menos bueno, que la *Antología del cuento norteamericano*, presentada y seleccionada por el novelista Richard Ford, tiende a una cierta tacañería en su planteamiento. Basta con consultar el índice para que salten a la vista las clamorosas ausencias, entre otros nombres insignes, de J. D. Salinger, H. P. Lovecraft, Djuna Barnes, Gertrude Stein, Jane Bowles, Truman Capote, Ray Bradbury, Robert Coover, Ethan Canin, E. L. Doctorow, Harold Brodkey o David Foster Wallace, autores todos ellos de algunos cuentos memorables y en algunos casos legendarios, cuya exclusión llega a hacerse ofensiva para la memoria lectora.

La lista, como se ve, no es desdeñable. Da la impresión poco edificante de que todo lo que huelga a experimentalismo, vanguardia, sueño o fantasmagoría queda excluido -o podado hasta su mínima expresión- de esta recopilación menos rigurosa de lo que cabría esperar que peca, por momentos, de arbitraria y conservadora.

Por supuesto, nada de esto afecta a los autores que sí aparecen incluidos en ella, cuyos méritos están fuera de toda duda y no merecen sino alabanzas. Las objeciones, de haberlas, se refieren más bien a los otros, a los excluidos,

a esa nómina de nombres que acabo de citar más arriba y sin cuya presencia y aliento todo intento de antología resulta, de modo fatal, mutilado.

Todos los relatos aquí reunidos, según Ford, comparten ciertos rasgos generales que él enumera mediante la siguiente fórmula:

«La urgencia de dirigirse al lector; sus contornos esmerados, su brevedad y su capacidad de moderación contra la urgencia de decir más cuando es mejor decir menos; su convicción fundamental de que la vida puede -y quizá debería- ser minimizada, y al mismo tiempo ser enfatizada en un solo gesto, y de este modo juzgada moralmente».

*Antología del cuento norteamericano* abarca cerca de dos siglos de historia literaria estadounidense, concentrada en sesenta y cinco cuentos de otros tantos autores, en un arco temporal que va desde Washington Irving hasta Lorrie Moore, quien, nacida en 1957, es la autora más joven de los antologados.

La mayor parte de las piezas recogidas son, sin apenas excepciones, excelentes, y constituyen un maravilloso mosaico que certifica la vitalidad, versatilidad, fuerza, renovación y frescura de que el género breve disfruta desde hace doscientos años en los Estados Unidos. La muestra es lo suficientemente amplia y significativa, pese a algunas objeciones que se pueden hacer (aparte de las lagunas antes mencionadas), sobre todo con respecto a la elección de unos textos en perjuicio de otros, pero todo es discutible.

De Nathaniel Hawthorne se ha preferido incluir «El joven Goodman Brown», una viñeta de colores sombríos ambientada en Salem que trata sobre el misterio del mal, el pecado y la culpa, antes que el abismal «Wakefield», que además de ser todo eso, es un cuento mucho más radical y que ha abierto nuevos horizontes en la literatura moderna, al prefigurar formas abstractas de angustia contemporánea.

De su amigo Herman Melville se ha escogido el inagotable «Bartleby, el escribiente», eligiendo para ello (lo que constituye un acierto) la traducción ya casi canónica de Jorge Luis Borges. Con Bartleby no hay disidencia posible; su genialidad no admite réplica: leído y releído después de casi siglo y medio

de haber visto la luz, la historia del apocado escribiente encogido en su escritorio que «preferiría no hacerlo» (*I would prefer not to*), continúa siendo una gema de resistencia pasiva, gracia y belleza, capaz de cortar la respiración.

E. A. Poe -padre fundador, según la opinión de muchos, del cuento moderno- comparece con «La carta robada», texto que está a la altura de sus mejores hallazgos, sin bien aún cabría la posibilidad de afinar un poco más. La sana tosquedad de aventureros tales como Mark Twain, Jack London o Ambrose Bierce deja paso, en Henry James -del que se recoge «El rincón feliz»- a la voluta de humo estilística, la artificiosidad psicológica de los personajes y una ambigüedad sinuosa que reptaba bajo las alfombras dibujando un arabesco en el que importa menos la resolución de un argumento desenfocado que recrearse en el placer de la demora, los juegos de luces tamizadas y la textura aristocrática de la prosa, puesto que en la obra de James, como precisó el pensador esloveno Slavoj Žižek, «ocurren auténticas tragedias y vidas enteras se ven destrozadas en lo que parece ser una educada conversación de sobremesa»<sup>31</sup>. De todos los cuentos recogidos en esta antología, el de James es sin duda el más delicado: como envuelto en una fina pátina de talco.

Algo de esa misma sofisticación jameseana se detecta también en «Las fiebres romanas» de Edith Wharton, minuciosa transcripción de un diálogo entre dos maduras matronas estadounidenses de turismo en la ciudad de Roma, las cuales pasan sin despeinarse del tedio al ajuste de cuentas y la revelación de miserias del pasado, vapuleándose bajo cuerda a lo largo de una conversación irrigada de vitriolo. En «El poli y el himno», O. Henry ofrece otra de sus brillantísimas instantáneas de fotógrafo callejero, en un cuento que es un solo fogueo hecho todo él de mirada, compasión, buen oído para la jerga y una maliciosa rapidez de reflejos. Mediante una prosa implacable de cristalina eficacia, Willa Cather expone en «El caso de Paul» cómo las ansias de un adolescente inadecuado por llevar una vida más alta sostenida en la belleza y el arte resultan pisoteadas de la manera más cruel por la burda materialidad del mundo.

El maestro William Faulkner empapa de aliento épico y crepúsculo su lluvioso relato de grandeza paisajística «El otoño del delta», para narrar, en un emocionante paralelismo, el otoño del Misisipi junto al otoño vital de un

anciano que se aproxima al final de su existencia, durante una partida de caza. Ring Lardner firma un relato perfecto de amor y de muerte, narrado por un peluquero de pueblo, cronometrado en el tiempo exacto en que se tarda en efectuar un corte de pelo a un cliente. Dorothy Parker radiografía la soledad neoyorquina a través del batacazo existencial de una mujer en «Una rubia imponente», uno de esos relatos lúcidos y amargos, típicos de su autora, bañados en alcohol y lágrimas de resaca tras una juerga triste, muy triste.

También el cuento de Scott Fitzgerald, titulado «Regreso a Babilonia» y ambientado en París, comunica algo de la fragilidad emocional del exalcohólico -en la espléndida traducción de Justo Navarro- y a qué saben las cosas cuando se ha estado en lo más alto, y uno se ha despeñado, hasta tocar fondo, «porque la nieve de 1929 no era real. Si no querías que fuera nieve, bastaba con pagar lo necesario».

Sherwood Anderson demuestra, en «Quiero saber por qué» -elegía sobre el fin de la inocencia y la imposibilidad de mantenerse puro en medio de la naturaleza humana corrupta, sobre el telón de fondo de una competición hípica-, que la celebridad alcanzada por su volumen de cuentos *Winesburg, Ohio* no es fruto del azar, sino consecuencia de una maestría poco común en el manejo de las formas breves, cuya influencia seminal ha fecundado a otros muchos autores, entre los que cabe destacar a Hemingway, de quien se recoge el terso y lacónico «Allá en Michigan», muestra de sobriedad realista y desnudez sin concesiones, que ilustra a la perfección las palabras que el escritor de Illinois pronunció en una célebre entrevista realizada por George Plimpton para *The Paris Review* en 1958, a propósito del arte del relato breve:

«Algunas veces uno sabe la historia. Algunas veces uno la inventa a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo va a salir. Todo cambia a medida que se mueve. Eso es lo que produce el movimiento que produce el cuento. Algunas veces el movimiento es tan lento que no parece estarse moviendo. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento»<sup>32</sup>.

Otro aliciente para leer estos cuentos, además de su indudable estatura literaria, radica en que a través de todos ellos es posible contemplar, como al trasluz, la intrahistoria moral de Estados Unidos, con todos sus altibajos y

claroscuros, su lucha por colonizar nuevas tierras, las cicatrices dejadas por la guerra civil, el *crack* bursátil del 1929, la Depresión, la Ley Seca, el racismo, la sombra de los conflictos bélicos (Normandía, Corea, Vietnam), el vacío capitalista y la crisis de la institución familiar a partir de los años cincuenta, engordada a base de barbacoas, vinilos de Dean Martin y martini seco, periodo durante el cual Estados Unidos, en palabras de Richard Ford, «se desangraba en los suburbios».

Todo está aquí, a la vista, comprimido en pocas páginas, a disposición del lector, a quien se le brinda la oportunidad casi única de sumergirse en los mundos domésticos de suave sátira de John Cheever («Oh ciudad de sueños rotos»), atravesar la metaficción llena de desparpajo de Grace Paley («Conversación con mi padre»), visitar la Quinta Avenida en compañía de Irwin Shaw («Las chicas con sus vestidos de verano»), o descender hasta el Harlem negro regado de heroína y música de jazz de la mano de James Baldwin en ese hermoso y terrible himno sobre la reconciliación fraterna titulado «Los blues de Sonny».

Donald Barthelme deconstruye la escritura en uno de esos ejercicios algo petulantes de posmodernismo profesional, sugestivos e irritantes a partes iguales, obtenidos a partir de una serie de aberraciones en la carpintería narrativa y cuyo resultado es una silla imposible. Hay mucho humor en John Updike, que derrama su placentera mordacidad en un cuento deliciosamente pop narrado en primera persona por el cajero de un hipermercado, quien lanza una mirada oblicua y algo hastiada hacia la sociedad de consumo y sus dudosas dulzuras, al hacer intervenir entre carritos de la compra a una nínfula en bikini, un jefe puritano y un tarro de arenques con nata agria, con los resultados desastrosos que uno puede imaginar.

En los años ochenta del siglo xx -la que ahora canta es Madonna-, Raymond Carver aporta la contención antirretórica de «Tres rosas amarillas», crónica documental sobre los últimos instantes de Antón Chéjov, trémulo homenaje de un discípulo a su maestro que parece contener una de esas experiencias sobrenaturales de metempsicosis: como si el propio Chéjov hubiese retransmitido en directo sus honras fúnebres. La sombra exagerada de Carver y su influencia abusiva alcanza a los autores más recientes, como el propio Richard Ford, quien desarrolla en «Optimistas» uno de sus escuetos cuentos proletarios cargados de *fatum* familiar y recorridos por un pálpito de

lirismo apenas perceptible.

Mención especial merece la cuidada edición de la antología, que se concreta en la belleza física del volumen, el tacto del papel, su claridad tipográfica, así como el esfuerzo de producción editorial para ofrecer las mejores traducciones. Todo ello hace que el lector tenga por delante la perspectiva de un largo viaje con más de mil páginas de disfrute.

Más allá de sus lagunas, sus titubeos, su parcialidad evidente, esta *Antología del cuento norteamericano* contiene la suficiente cantidad de material valioso para demostrar que la literatura estadounidense no empieza ni termina, ni se agota, como hay quien parecen pensar, en el realismo sucio; que hay mucha vida inteligente antes, durante y después de Carver. Que tal vez algunos se equivocan a la hora de buscar y la Gran Novela Americana está, en realidad, repartida en sus cuentos.

# OH VIETNAM

Curtida como escritora de relatos breves para *The New Yorker*, *En el campo de batalla* fue la primera novela de la estadounidense Bobbie Ann Mason, quien curiosamente consagró su doctorado universitario a un trabajo realizado sobre *Ada o el ardor* de Vladimir Nabokov en 1972.

*En el campo de batalla* (peculiar inversión del título original: *In Country*), no obstante, está en las antípodas de la poética nabokoviana. En ella, Bobbie Ann Mason pasa revista, a través de la mirada de la adolescente Samantha Hughes, obsesionada a partes iguales con la música de Bruce Springsteen y la guerra de Vietnam, a las secuelas dejadas por los acontecimientos de la década de los sesenta.

La muchacha convive con veteranos de guerra rebajados a muebles humanos, colecciona fragmentos del pasado que nadie le anima a ordenar y es una teleadicta que se siente más conmovida por las muertes ficticias de los personajes en sus series de televisión favoritas que por la muerte real y violenta de su propio padre -a quien nunca ha llegado a conocer-, el cual perdió la vida luchando en los arrozales de Vietnam.

Samantha, al igual que le sucedía a aquel personaje de J. G. Ballard en *Mitos del futuro próximo*: «Prefería las seguras realidades de las pantallas de los televisores a las ficciones incesantemente raras de la vida cotidiana».

Centro y eje de *En el campo de batalla* es la figura de su tío Emmett, que desde que regresó de la selva anda dando tumbos por ahí, con la cara convertida en un sarpullido viviente a causa de los destrozos causados por las armas químicas y el agente naranja. Tío Emmett se dedica, en un correlato un tanto fácil que no necesitaba de semejante subrayado enfático, a reforzar los cimientos de su vivienda, que están cayéndose a pedazos. Igual, obvio, que su propia existencia.

Como no podía ser de otro modo, la prosa de Mason es directa, telegráfica, desnuda, sin apenas frases subordinadas ni retórica. Trabaja en la misma órbita hiperrealista que Richard Ford o Raymond Carver, aunque no descubre nada que ellos no hayan descubierto ya antes. Una épica doméstica y desesperanzada que alumbra errores de la historia y cicatrices íntimas. La búsqueda del padre ausente. Ulises y Telémaco. Con un ojo mira a Ernest Hemingway y con el otro a Jack Kerouac, cuando afirma: «En América todo pasa aquí, en la carretera».

*En el campo de batalla*, que comienza de un modo flojo y va ganando interés, puede interpretarse como balance y resumen de los aspectos más divulgados de la cultura popular de los años sesenta, teniendo como banda sonora viejos estribillos de rock, que la autora define con acierto como «una música feliz sobre cosas tristes».

En su investigación particular sobre el pasado y la memoria, Samantha Hughes va extrayendo de la masa en sombra distintas imágenes, porciones de nostalgia y aquel recuerdo del Vietnam que ya conocíamos por el cuento «Vitaminas» de Carver, contenido en *Catedral*; a su regreso, algunos veteranos de guerra exhibían, en discotecas y bares, una pitillera de plata con un trofeo envuelto en algodón; un cartílago marrón oscuro, prendido de una cadenita, apergaminado como una seta sucia: la oreja cortada de un vietnamita.

Mi reparo a este tipo de discurso, cuyo foco cenital es el conflicto y el trauma del excombatiente, reside en que ha sido ampliamente rebasado en profundidad e intensidad por el cine. Ninguna novela ha superado al viaje lisérgico, fascinante y atroz, de *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola ni de *El cazador* de Michael Cimino. Ningún drama escrito sobre la inadaptación del excombatiente sobrepasa a *Los mejores años de nuestra vida* de William Wyler, con el protagonista mutilado que ha perdido las manos y las sustituye por sendos ganchos articulados.

Y si se trata de música rock y adolescente rarita, disponemos de la amarga y compulsiva *Caído del cielo* de Dennis Hopper, donde el quejumbroso Springsteen de la novela de Bobbie Ann Mason es reemplazado por un Elvis Presley en crudo -entre vertederos de basura y tornados de gaviotas-, fantasma terminal u holograma premonitorio de la acidez punk que se nos venía encima.

Canciones de un minuto contra canciones de doce. Rock ratonil contra rock

sinfónico. Reconozcamos que hay ya demasiados escritores y cineastas estadounidenses empeñados en novelar la nada, las llagas abiertas de Vietnam, el Watergate y la mala conciencia imperialista. De acuerdo: perdieron la guerra en las trincheras y la han ganado en las taquillas, entre las audiencias y en los repartos de premios, pero eso quizá no justifica tanta insistencia.

Música feliz sobre cosas tristes, *En el campo de batalla* reúne todo lo que uno espera de una novela estadounidense de los años ochenta, incluidos la impavidez estilística y el laconismo emocional. Bobbie Ann Mason huye de la brillantez y abraza lo prosaico. No llega a aportar ningún enfoque nuevo sobre este periodo de la Historia que tanto tortura a algunos intelectuales y artistas estadounidenses. Al final resultará que, igual que los dioses homéricos existieron solo para ser cantados en un poema, la guerra de Vietnam en realidad se gana o se pierde sobre todo en las ficciones.

## SONRISAS DE HUMO

En *Celebrity* de Woody Allen aparece una imagen inolvidable: una avioneta surca el cielo de Manhattan dibujando con su estela la palabra *Help!* en el aire. Allí, Allen lanza su grito de auxilio contra la estupidez, la frivolidad, la banalización de los medios de comunicación y la muerte de la cultura a manos del mercantilismo y la nada.

*Ravelstein* de Saul Bellow también resulta ser, a su modo, un grito de socorro, un *Help!* tan cómico como elegíaco, tan burlón como elegante, una sonrisa de humo arrojada desde una avioneta que cae en picado y se disuelve en el momento de dejar atrás y dar la espalda a tantas cosas bellas y dulces del espíritu y la materia.

Su protagonista, Abe Ravelstein, es un intelectual neoyorquino perteneciente a la élite cultural de Occidente que ha conseguido acumular una fortuna, gracias a un solo libro convertido en *best seller*. Celebra su triunfo con su colega y amigo íntimo Chick, que es quien relata en primera persona el encuentro. Chick ha recibido el encargo de escribir una *Vida de Ravelstein*.

Pero ¿quién es Ravelstein? Para el biógrafo Chick,

«Ravelstein es una figura relevante de los altos círculos intelectuales. No sería exagerado afirmar que Ravelstein era realmente importante. En cambio, yo solo era bueno a mi manera. Pero era una manera que distaba mucho de tener importancia».

Ya tenemos aquí, de nuevo, a una de esas parejas profundamente asimétricas de la literatura y el cine: el sirviente y su señor. Entre Ravelstein y Chick fluye un diálogo ininterrumpido trufado de citas cultas y sutilezas, acerca del amor, el dinero, el tiempo y el judaísmo, entre otros temas; el

mismo diálogo que puede haber, salvando las distancias, entre el caballero andante y su escudero mientras atraviesan Campo de Criptana.

Al lector se le concede asistir como invitado a este banquete platónico, a esta fiesta de los sentidos que oscila siempre entre la esgrima verbal, el sarcasmo irreverente y la humorada: «De lo que nos reíamos era de la muerte y es un hecho que la muerte agudiza la comicidad».

En *Ravelstein* se habla, se fuma, se bebe café cargado, se viste ropa cara, se filosofa sin tregua y se disfruta de la amistad a pleno pulmón. El resultado es una conmemoración de la vida en todos sus aspectos, tanto físicos como mentales, y una defensa de la cultura humanista, ya herida de muerte:

«Cuando me preguntan por *Finnegans Wake*, digo siempre que me lo reservo para la residencia geriátrica. Mejor entrar en la eternidad de la mano de Anna Livia Plurabelle que con los Simpsons agitándose en la pantalla del televisor».

A Chick le obsesiona Ravelstein en el mismo grado en que al capitán Ahab le obsesionaba Moby Dick, y Ravelstein, en efecto, comparece en este libro como una especie de ballena blanca de la erudición, un monstruoso cetáceo no exento de extemporánea belleza, que suelta chorros de lucidez desde su cabeza calva. Y si el capitán Ahab deseaba, más que nada en el mundo, dar caza al animal mitológico para acabar con él a arponazos, Chick pretende atrapar a su escurridizo maestro, para escribir sobre él, para fijarlo, con una red de palabras.

La comparación con la mítica ballena no es gratuita. Ravelstein se resiste tanto a morir como el cetáceo de Melville. A lo largo de la novela, Bellow anuncia, una y otra vez, la extinción de su protagonista; llega a incluir episodios posteriores a su fallecimiento, pero nada de eso resulta, todo es inútil. Como personaje de ficción, Ravelstein es tan poderoso y desprende tanta vitalidad contagiosa, que emerge una y otra vez de la tumba, reacio a abandonar la escena. Como novelista avezado, Bellow sabe que la muerte de Ravelstein supondría la muerte de su novela, que la novela es Ravelstein hasta la médula y que Ravelstein lleva, inserto en su corpachón, el libro íntegro.

Ravelstein según Chick está hecho de la pasta de los grandes personajes clásicos: posee la carnalidad monstruosa del Falstaff interpretado por Orson Welles, algo de grandioso bufón imprevisible cuya glotonería sensual hacia la

vida oculta, bajo capas de colesterol y cínica inteligencia, apenas entrevisto, un corazón tierno. Combina el tonelaje corporal de un luchador de sumo con una mente privilegiada de una delicadeza y complejidad fantásticas. Es humano, terriblemente humano, tan humano que está a punto de morir y su salud pende de un hilo. *Help!*

No todo en *Ravelstein*, por descontado, son disquisiciones filosóficas. Eso sería imposible tratándose del autor de *Carpe diem* o *Herzog*. Hay también, insertados aquí y allá en el tejido discursivo, atisbos de intimidad conyugal protagonizados por Chick. La historia de su divorcio, el relato de un viaje desastroso al Caribe, descritos con malvado regocijo picante por un anciano en la plenitud de sus facultades mentales al que no le importa ponerse a sí mismo en ridículo, conforman un juego de instantáneas soleadas que bordean, pese al dramatismo de su fondo, la comedia. Todo en estas escenas, bañadas en una luz de comicidad irrespetuosa, lleva el sello genuino del mejor Bellow y funcionan como contrapunto con una suavidad de engranaje perfecto y una maravillosa ligereza.

Gracias al dinero obtenido por las ventas de su libro, todo un éxito, Ravelstein se hospeda en el exclusivo hotel Crillon de París, donde tiene por vecino a un marciano enmascarado vestido con lentejuelas y extrañas condecoraciones. Un día coincide con él en el ascensor, y el marciano, visto de cerca, resulta ser Michael Jackson, que está de gira en Europa.

Ahí, en ese espacio plateado del ascensor de un hotel aristocrático, cruzan sus miradas sin verse la universidad y el póster, la gramática y el pop, el claustro y el videoclip, separados por un muro de guardaespaldas y los gritos de histeria de los fans: el contraste entre ambos mundos compone un *gag* surrealista y toda una declaración de principios. *Help!*

Don Quijote y Sancho. El Gordo y el Flaco. El Dr. Johnson y James Boswell. El rollizo Ravelstein, armado de erudición y dialéctica, y el demacrado Michael Jackson con su palidez de Pierrot, su cabeza lunar y su respiración robótica, recién aterrizado de un ovni, no pueden ser figuras más contrapuestas. El primero es hijo del paraninfo universitario y las bibliotecas, el segundo de un platillo volante. Uno es un hedonista, un dandi, un epicúreo gozador de la vida, que derrocha a manos llenas, mientras que el otro es un bailarín andrógino con fobias antisociales.

A sus ochenta y cinco años, tras haberse sobrepuesto a éxitos y fracasos, a

intervenciones quirúrgicas, al premio Nobel de literatura, a cuatro divorcios y a la hostilidad de una parte de la crítica estadounidense, Saul Bellow nos regala esta novela en las antípodas de la autoconmiseración y el patetismo. *Ravelstein* es el libro menos moribundo que quepa imaginar. Todo en él está atravesado, rayado, por una extraordinaria y serena jovialidad casi primaveral.

En *Ravelstein* el autor de *Las aventuras de Augie March* hace lo que ha hecho siempre: captar con sus antenas sensibles en forma de pararrayos los males del mundo contemporáneo que afligen a los seres humanos y describirlos a su manera, recubriendo la amargura con una pátina de irónico buen gusto. Resulta imposible no saborear un sesgo autobiográfico en sus palabras cuando leemos:

«Ravelstein parecía reflexionar sobre alguna duda acuciante..., tal vez la de si tenía sentido o no luchar por la existencia. No lo tenía, pero él luchaba pese a todo».

**VI**

**TODAS DIRECCIONES**

# FANTASÍAS ANIMADAS DE AYER Y DE HOY

Uno de los rasgos más singulares de la historia de la literatura es su capacidad de revisión constante del canon; nunca está quieto. Este carácter movedizo, imprevisible y camaleónico del palmarés de clásicos, en permanente estado de mutación y debate, se recicla cada cierto tiempo. Autores, estéticas o referentes de escritura intocables para nuestros padres, descienden de repente de categoría durante la generación siguiente, se duda de su valor e incluso de su legitimidad artística, son juzgados de forma severa o minusvalorados, lo que equivale a ser expulsados del club.

Mientras tanto, otros que parecían haber caído definitivamente en la hibernación o el olvido, conocen de pronto la alegría del deshielo. Les es concedida una segunda oportunidad. Despiertan de su letargo de décadas y son trasladados de los estantes más altos e inalcanzables de la biblioteca hasta nuestra mesilla de noche, para tenerlos bien a mano, convertidos en fetiches por una nueva generación de lectores de mente fresca, que vuelven a emocionarse y se abalanzan sobre ellos con avidez de pioneros.

Cuando todo parecía indicar que la resaca de las vanguardias o posvanguardias de los años sesenta y setenta constituía un camino sin retorno al sabotaje de determinadas tradiciones cultas y su reemplazo por la psicodelia verbal del experimentalismo pop, he aquí que comenzaron a ser redescubiertos y ensalzados modos propios de la narrativa del xix, en una llamada al orden (igual que ha sucedido en las artes plásticas o en la política): retorno al argumento lineal y la peripecia, construcción férrea de personajes bien armados desde la solidez psicológica, respetuosa fidelidad al género, discurso puesto a enfriar.

*El comercio de la piel en Alaska* de John Hawkes ilustra bien todo ello. Es, o quiere ser, un libro de aventuras. Aventuras al viejo estilo de Jack London, Emilio Salgari, James Fenimore Cooper o Jules Verne, con un héroe solitario en un medio hostil -Alaska- y camaradería y nobleza sometidas a prueba entre los miembros del clan.

John Hawkes es profesor en la Universidad de Brown, ha sido ensalzado por Thomas Pynchon y es creador también, entre otros títulos, de *Un brote de lima* e *Inocencia in extremis*. En esta novela, Hawkes ha procurado además marcar las diferencias con ese otro tipo de narraciones que reciben el calificativo algo vago de «juveniles». *El comercio de la piel en Alaska* aspira a ser un relato de aventuras para adultos, enmarcado dentro de las expectativas de dinamismo y peligro físico, superación de pruebas, grandeza paisajística, intensidad épica, dilemas morales, etcétera, que todo lector espera disfrutar en tales novelas y películas.

Relato en cierto modo impuro, puesto que Hawkes mantiene una relación tirante con la tradición, discute con ella y la pone a prueba. De un lado, recurre al juego de imágenes tipificadas -el gigantesco oso depredador al que hay que perseguir y dar caza, o la oscuridad taladrada por cientos de pupilas vigilantes que brillan-, mientras que por otro lado pretende revitalizar el legado del *western* tipo John Ford o Howard Hawks a base de insuflarle elementos originales y perturbadores.

La primera y más decisiva de estas aportaciones reside en el punto de vista elegido por Hawkes. La novela está focalizada desde un narrador en primera persona, que en este caso resulta ser una mujer, Sunny, marcada por la contrafigura del padre (John Deauville) y que además regenta un prostíbulo, lo que le permite al novelista jugar con la polisemia del título, en sus dos posibles acepciones: el comercio de la piel.

Esto choca con la tradición pudibunda de la novela de aventuras, que por definición suele ser casta y monjil de cintura para abajo. El caso límite quizá lo constituya *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, improvisada un verano lluvioso para su ahijado adolescente Lloyd Osbourne, de doce años, a partir de la acuarela de un mapa que Stevenson pintó de una isla imaginaria, por pasar el rato, con sus topónimos y todo, y que terminó sirviéndole de plantilla al creador para soñar su goleta pirata, a capítulo por día. La leyenda

quiere que la primera condición exigida por el muchacho -y obedecida por Stevenson- fue que no la protagonizaran mujeres ni hubiese ningún romance en su historia.

En contraste con este esquema clásico, reprimido y victoriano, John Hawkes comete una doble y saludable transgresión de la norma, con la que intenta otorgar la mayoría de edad a un género literario por costumbre pendenciero y masculino; el yo que narra *El comercio de la piel en Alaska* es mujer, y mujer fuertemente sexuada, Sunny, quien llega a afirmar:

«A muy temprana edad supe que es la mujer, y no Alaska, la que marca la última frontera. Le he sacado el máximo partido. En el sexo he descubierto la mina de oro de mi padre».

Novela muy amena, de poderosa musculatura, que vuelve la mirada sobre la tradición oral del relato nocturno alrededor de la hoguera, *El comercio de la piel en Alaska* tiene como eje vertebrador las relaciones difíciles, nunca resueltas, de la narradora con su extravagante padre. Una escueta alusión a la historia -el *crack* bursátil de 1929- sirve como incidente detonador para poner en marcha a la familia en bancarrota hacia el norte, en busca de nuevos horizontes, hacia esa «última frontera» a la que se refiere con insistencia el progenitor de Sunny.

Si algo enseña esta novela, junto a otras de su misma especie, es que resulta muy delicado el trasvase de materiales narrativos del pasado hasta el presente, abstrayéndolos del contexto socioeconómico en que brotaron.

La literatura no es una isla; surge en sintonía con las demás fuerzas artísticas, archipiélagos ideológicos, científicos, periodísticos, etcétera. Lo mismo ocurre con todos aquellos que a estas alturas evacuan un texto -¡otro más!- «surrealista», «situacionista», «oulipiano», o pintan un lienzo «impresionista»: se colocan a sí mismos en una posición de inferioridad, que les priva del vigor del creador originario -el que abre caminos vírgenes-, pues el resultado obtenido de tal operación de desconexión del presente difícilmente se librarán de caer en la esclerosis del sucedáneo, la bisutería y el pastiche, cuando no en el frikismo o el plagio.

La novela de aventuras del siglo XIX afloró durante un tramo histórico muy determinado, con el auge del colonialismo, la fe casi ilimitada en el progreso industrial y el ansia burguesa por conquistar, expoliar y amueblar todo espacio

desnudo.

Para creer de verdad en la novela de aventuras, es necesario creer en la palpitación y el aura de los objetos. En todas ellas se encuentran camuflados artilugios propicios o malditos: la carta cifrada, el anillo envenenado, el cofre del tesoro, la calavera. Hawkes en esto sí se mantiene obediente a la tradición; su objeto mágico es un tótem con el relieve de Abraham Lincoln.

Ahora los tiempos son otros. Los vuelos a Alaska se han vuelto más o menos asequibles, y matar animales para arrancarles la piel está mal considerado. Poe o Conrad o Melville creían ciegamente en lo que contaban; no quiere esto decir que John Hawkes no crea en el material que nos ofrece; pero no puede evitar que su mirada de ciudadano contemporáneo, sacudido por la neurosis urbana, se tiña de ese punto de descreimiento irónico y escepticismo sin los cuales el arte moderno no habría sido posible, pero que resta fuerza a su epopeya.

## AYUDA EN CARRETERA

Como es sabido, la fama del clérigo anglicano Laurence Sterne se fundamenta casi exclusivamente en su novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, un aerolito genial del siglo xviii que, pese al tiempo transcurrido desde su aterrizaje en este planeta, mantiene intacta toda su capacidad de sorpresa y frescura. Excéntrico, iconoclasta, revulsivo, Sterne se complace en quebrantar en sus páginas casi todas las normas consideradas canónicas en el arte de escribir ficciones, introduciendo con total libertad en su fábula el humor, la burla y el descaro risueño, allí donde otros se empeñan en momificar un género cuyo mayor peligro radica en una cierta tendencia al encorsetamiento y al cliché académico.

Concebido, según propia confesión, siguiendo el «espíritu amable del más fragante humor que haya inspirado nunca la fácil pluma de mi idolatrado Cervantes», *Tristram Shandy* pertenece por derecho propio a ese selecto círculo de obras escurridizas, difíciles de etiquetar, *anómalas* en el sentido más noble de la palabra, escritas con la pluma mojada en una tinta de chifladura e ingenio, espolvoreadas a lo largo de la historia en cualquier idioma, círculo del que también formarían parte, entre otros ejemplos lunáticos y citados sin ánimo de exhaustividad, el *Quijote* de Cervantes, *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (quien por cierto también era sacerdote, al igual que Sterne, vicario en Yorkshire durante veinte años), *Petersburgo* de Andréi Bély y, cómo no, el *Ulises* de James Joyce.

No en vano, su osadía formal y sus juegos de espejos metanarrativos le han granjeado a su autor -junto a no pocos detractores, ya desde el comienzo- la consideración de precursor vanguardista de la novela moderna y el monólogo interior. Incluso he visitado alguna página web en la que se le rinde homenaje como inventor y lejano antecedente de la obra abierta, la novela no lineal a la

manera de *Rayuela* de Julio Cortázar, *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec o el *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić, y hasta de las ramificaciones sin principio ni fin del hipertexto electrónico. Nada menos.

Sterne publicó *Viaje sentimental por Francia e Italia* en 1768, pocas semanas antes de morir de pleuresía, pese a lo cual el libro está animado por el mismo aliento festivo y socarrón de su obra principal, con la que mantiene evidentes puntos de contacto a través de alusiones directas a personajes tratados por extenso en la novela. En este caso, Sterne se desdobra en un narrador a quien denomina Yorick (como el bufón de *Hamlet*), y disfrazado de este alter ego, al que acompaña un criado llamado Le Fleur contratado en Francia, deambula sin brújula ni gps por unas cuantas ciudades francesas (Calais, Montreuil, Amiens, París), un poco a la buena de Dios, en su camino hacia Italia.

¿Por qué viajaba Yorick? ¿Adónde iba? Según sus propias palabras, viajar para él

«era ir, bien que lo sé, como el Caballero de la Triste Figura, en busca de aventuras melancólicas, mas es lo cierto que nunca me siento tan consciente de que existe en mí un alma como cuando me adentro en esta clase de aventuras».

Dichas aventuras, no obstante, resultan ser bastante modestas: en París adquiere un par de guantes y flirtea con la dependienta a espaldas de su marido; otro día, oye hablar a un estornino en su jaula y lo adquiere a cambio de una botella de borgoña; cosas así. Yorick es un sensualista, uno de esos seres enamoradizos atento siempre al idilio. Lo que le interesa no es el recuento pintoresco de paisajes o monumentos, a los que no presta la menor atención ni dedica *una sola línea* a lo largo de su relato; nada de lo que cae fuera de la órbita de sus afectos posee para él importancia, lo cual entronca con la figura del viajero ocioso y desinteresado que permea la literatura moderna desde el *flâneur* de Baudelaire al *Corto viaje sentimental* de Italo Svevo.

Estos dos calificativos, «corto» y «sentimental», bastan para marcar un primer punto de inflexión con respecto a la antigua narrativa de viajes, más propensa al agotamiento enciclopédico del *Baedeker*. La mirada de Yorick es

una mirada actual, donde el foco de interés se ha desplazado del reportaje minucioso de información externa al registro voluble y subjetivo -es decir: sentimental- de las crisis y mutaciones de ánimo del pasajero.

En pleno Siglo de las Luces, Yorick no viaja para ilustrarse, qué horror, ni para acumular tesoros o intercambiar mercancías y abrir rutas comerciales como antaño hiciera Marco Polo. Al revés: viajar no sirve de nada, no produce beneficio alguno, no es rentable, o es ya solo la excusa última con vistas a arrancar al yo sedentario de su modorra, arrojarlo a las afueras y sacudirlo mediante una serie de encuentros azarosos, roces discretos y amagos -tan solo amagos, eh- de aventuras eróticas sin mayores consecuencias.

Deslizarse por el espacio (viajar) deja así de ser una epopeya homérica propia de héroes encadenados a un destino adverso, Simbad el Marino, el capitán Nemo, para convertirse en un ensayo experimental del espíritu, en un mero capricho del alma.

Nada, pues, de esas largas y tediosas descripciones habituales de mausoleos o dromedarios, nada de color local, nada de pintoresquismo; de lo que se trata es de hacer soluble la escritura en un oleaje chispeante de apuntes y bocetos, luces y sombras, de instantáneas captadas al vuelo por la gracia, no por el estudio, con el objeto de organizar al regreso un herbario impresionista y asistemático, puesto que, como declara el narrador, «el flujo y reflujo de nuestro humor no es algo que pueda razonarse».

Por tanto, lo que a Yorick interesa, más que el viaje en sí, son las historias derivadas del viaje, generadas por él, los alrededores del viaje, el antes y el después, los meandros y laberintos y secuelas del recorrido por encima del recorrido en sí mismo, que se difumina y adelgaza hasta pasar a un segundo plano.

Se diría que su principal motivación estriba en el deseo de activar algún resorte secreto de la imaginación novelesca. Este libro no es pues un folleto turístico, sino un verdadero libro de ficción, una fábula, y como tal debe considerarse, dado que el tema del viaje se encuentra en el viaje mismo, en el proceso abierto e inconcluso, por lo que este *Viaje sentimental* también puede leerse como un comentario de texto, solo que aquí las palabras son distancias y los párrafos, seres humanos.

Quien espere encontrar en este volumen una hoja de ruta al uso, repleta de consejos útiles o datos eruditos acerca de Francia e Italia, se equivoca. Aquí,

como en el resto de su producción, el autor se revela como un maestro formidable en el arte de frustrar las expectativas del lector. En toda su obra, también en esta, Sterne concibe la escritura como un arte de la demora, de la dilación y la elipsis.

Igual que ocurre en *Tristram Shandy*, los acontecimientos que empieza a narrar son constantemente interrumpidos por el recuerdo de nuevos acontecimientos, caprichosas asociaciones de ideas, divagaciones, devaneos, circunloquios que se ramifican en nuevos episodios que a su vez sufren nuevas interrupciones, desplegando todo ello como un tapiz de volutas de humo, una especie de magma verbal humorístico, admirable y gozoso, un flujo de conciencia *avant la lettre*, realizado por este predicador con todo desparpajo doscientos años antes de la aparición en escena de Virginia Woolf y su elenco.

Lo que al autor le molesta por encima de todo es eso que se llama «ir al grano» y que él esquivo por todos los medios a su disposición, mediante la práctica rigurosa y anárquica del merodeo, la ensoñación improductiva y el aplazamiento casi infinito.

Como viajero, Sterne se muestra siempre dispuesto a dejarse seducir por los cantos de sirena de la curva y la periferia. Cualquier cosa, con tal de perder el tiempo. Si Sterne fuese Ulises, eso es seguro, nunca habría alcanzado las costas de Ítaca. Penélope seguiría tejiendo. Hay guías de viaje concebidas para ayudar al turista a llegar lo antes posible a su meta. *Viaje sentimental por Francia e Italia*, por el contrario, y no es poco su mérito, ayuda mucho a perderse.

# FÁBULAS DEL VIDENTE

El poeta francés Arthur Rimbaud encarna uno de esos casos extremos en los que el mito se alimenta tanto de su producción literaria (bastante exigua) como de la sombra legendaria desplegada por su vida y milagros. Velocista suicida de la contracultura europea, este *golden boy* de las letras hace a los diecinueve años un corte de mangas a toda ambición literaria, sobre la que lanza el escupitajo de un *Merde pour le poésie!*, y se larga lo más lejos posible, hasta Abisinia (la actual Etiopía), para traficar con armas, acaso con esclavos, y morir devorado por una gangrena en la pierna derecha, que tienen que amputarle en un hospital de Marsella en 1891, todo ello antes de cumplir los cuarenta.

Entre medias le da el tiempo justo para vomitar entre arcadas un par de títulos fundacionales de la literatura moderna, *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*, a la vez que a escandalizar en Londres y Bruselas con sus amores descarrilados con el poeta casado Paul Verlaine (una sórdida epopeya de celos, amenazas, pipas de hachís, disparos de revólver, reclusión en calabozos e histerismo), fiel a su divisa según la cual «el poeta se hace vidente mediante un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota todos los venenos».

A los amores kamikazes entre Rimbaud y Verlaine dedicó años después Luis Cernuda un ácido poema titulado «Birds in the night», contenido en *Desolación de la Quimera*, en el que el poeta español especula con amargura y desesperanza sobre la apropiación cínica que de su mito realizan las mismas o parecidas autoridades que los hostigaron en vida, cuando más tarde inauguran con gran pompa una placa conmemorativa en el inmueble número 8

de Great College Street, del barrio londinense de Camden Town en que malvivió la pareja. El poema de Cernuda contiene estos versos:

*¿Oyen los poetas lo que los vivos dicen luego de ellos?  
Ojalá nada oigan: ha de ser un alivio ese silencio interminable.*

Agitador vocacional, sucio, pendenciero, blasfemo y yonqui, Arthur Rimbaud personifica el paradigma del artista *maudit* pasado de rosca como un forúnculo peligroso para la sociedad. Su comportamiento grosero le veta el acceso al mundo biempensante de los salones y palcos, al tiempo que la potencia revulsiva de su obra le afianza el fervor inagotable en los dormitorios de generaciones de adolescentes emocionalmente malheridos. Venerado por los surrealistas como una especie de ángel tóxico y malévolos, su trayectoria e influencia le equiparan más bien con algunos mártires del rock del siglo xx, tipo Sid Vicious de Sex Pistols o Kurt Cobain de Nirvana.

En una visita a Madrid -para inaugurar la exposición «Vida y hechos de Arthur Rimbaud», que le consagró La Casa Encendida de esta ciudad en 2007-, la cantante y compositora estadounidense Patti Smith reclamó para él un puesto de honor en el santoral como icono punk. Lejos de agotarse, el enigma que representa la electricidad y el fuego autodestructivo del autor de «El barco ebrio» no parecen dar signos de agotamiento.

A mantener viva esta llama contribuye en gran medida la existencia de dos libros que, desde ópticas cercanas a la ficción, se ocupan de conservar fresca la memoria del réprobo y trotamundos.

En *El enfermo de Abisinia*, el narrador colombiano Orlando Mejía Rivera teje un recorrido por la etapa final del poeta francés a través de los testimonios epistolares de amigos y enemigos, defensores y detractores, que ofrecen una suerte de retrato poliédrico del personaje, una multivisión resuelta en un *collage* de voces. Para el escritor colombiano, Rimbaud, adicto al «hada verde» (la absentia), «escribía como caminaba, a grandes zancadas, a machetazos, borracho de absentia y de palabras mal comprendidas».

No deja de ser una temeridad imitar el habla de escritores tan eximios como Rimbaud o Verlaine, y por eso, paradójicamente (o no tanto), el libro de Orlando Mejía funciona mejor en las partes en que los interlocutores son

escritores de segunda fila, críticos de medio pelo o su médico personal, quien monopoliza la segunda mitad del relato con una larga diatriba en forma de carta dirigida a Verlaine en la que expone su teoría (peregrina, pero no imposible) de la muerte del poeta debida al envenenamiento por plomo.

El mismo fragmento temporal es escogido por Phillippe Besson en *Los días frágiles* para narrar su propia versión de la agonía del poeta, en otro ejercicio de ventriloquia que en esta ocasión privilegia a Isabelle, la hermana menor de Rimbaud.

*Los días frágiles* recoge, en forma de diario íntimo, el relato de Isabelle sobre Arthur a través de su visión antagónica de persona devota, sedentaria y más bien borrosa. La figura secundaria, testigo mudo hasta ahora, rompe su silencio para relatar en primera persona, mediante una serie de apuntes leves, los últimos días del desahuciado. Algo parecido a lo que ya hizo Besson en *Final del verano*, al dotar de vida y ceder la palabra a los cuatro personajes anónimos que aparecen acodados en el mostrador de un *diner* en el famoso lienzo de Edward Hopper titulado *Nighthawks*.

Ambas novelas, por tanto, con ser muy diferentes entre sí, basan su eficacia en el perspectivismo y el juego de puntos de vista. La de Orlando Mejía es más seca, documental y fiel a los hechos. La de Besson es más especulativa y poética («Será necesario decir mentiras que parezcan verdades»), y en ella se fantasea sobre un posible regreso de un Rimbaud vencido que arrastra su pierna ortopédica hasta la ratonera del hogar, en Charleville, con una madre imponente aguardando la llegada del hijo pródigo venido de África para embalsamarlo en su tela, a la manera de esas madres-araña monstruosas tejidas por la imaginación febril de la artista plástica Louise Bourgeois.

Besson confronta en su libro dos fotografías de dos épocas distintas: la del adolescente luminoso y la del despojo terminal a la espera de la muerte. Semejante desproporción, claro está, resulta hiriente y uno cierra la novela con cierta sensación de alivio.

Los dos autores, cada uno a su manera, intentan fijar con palabras la miseria y el esplendor propios de un personaje escurridizo sobre el que sin embargo existe una red bibliográfica cada vez más tupida, entre cuyos títulos

de referencia cabe recordar los estudios canónicos *Arthur Rimbaud. Una biografía* de Enid Starkie y *Rimbaud* de Graham Robb, a los que podemos agregar sin problemas *Rimbaud en África* de Charles Nicholl y el más subjetivo *Rimbaud el hijo* de Pierre Michon. Y la lista sigue creciendo sin parar.

De lo que se trata es de revitalizar un legado que no ha perdido su condición de cuerpo extraño, difícil de asimilar para una sociedad acomodaticia. La obra de Rimbaud sigue doliendo como la pierna que tuvieron que amputarle a su propietario.

Recuerda Javier Marías, en su *Vidas escritas*, que Rimbaud aprendió a tocar el piano por su cuenta, practicando las escalas sobre una mesa de madera en la que había rayado previamente las teclas del instrumento, sirviéndose de una navaja. Allí pasaba Rimbaud las horas, tocando en completo silencio. De esa música muda, inaudible para la mayoría de los oídos, proceden las notas que pese a todo lograron estremecer la sensibilidad contemporánea -la suya y la nuestra-, que Rimbaud diagnosticó como «el tiempo de los asesinos». Y a juzgar por lo que vemos a diario, acertó de pleno.

## LA IMPORTANCIA DEL MATIZ

A Gerald Brenan le desagradaban las novelas de Edward Morgan Forster. Las encontraba difusas y amaneradas. En cierta ocasión, el novelista -a quien sus amigos del círculo de Bloomsbury llamaban Morgan- insistió en conocer la valoración de Brenan sobre *Pasaje a la India*, por lo que, según cuenta este en sus memorias: «Me sentí obligado a decirle la verdad, con la consecuencia de que ya no volví a verlo».

En palabras de Brenan, Morgan Forster:

«Era un hombrecillo cordial aunque algo seco, más bien insignificante a primera vista, y con unos modales un poco gazmoños debido a que había sido educado en Weybridge por dos tías solteras».

Alguno de sus amigos de Bloomsbury -como Lytton Strachey-, achacaban este retraimiento de Morgan a su homosexualidad reprimida. Años después, Brenan tuvo el coraje y la honradez intelectual de cambiar de opinión sobre *Pasaje a la India* y reconocer su ceguera, entre disculpas, al no haber sabido apreciar desde el principio lo que él denomina «la ambigüedad de la mente india y su choque con el positivismo moral inglés, así como las enigmáticas ideas del mismo Forster sobre el universo»<sup>33</sup>.

Para los que apenas leen, los títulos de Forster les resultarán familiares debido a su trasvase al cine y la televisión. *Maurice* (publicada de manera póstuma), *Regreso a Howards End* o *Una habitación con vistas*, han experimentado ya con mayor o menor fortuna ese acarreo por parte de James Ivory y su productor habitual Ismail Merchant.

Por suerte o por desgracia, las historias de Forster -al igual que las de

Henry James o Evelyn Waugh- parecen ser muy apropiadas para ejercitar ese tipo de cine elegante y algo relamido, un poco artístico, con profusión de mansiones solariegas, corsés, mayordomos impávidos, cubertería de alpaca, Helena Bonham Carter, muchachas con parasoles y estudiantes de Eton.

*Donde los ángeles no se aventuran*, también adaptada al cine, fue escrita por Forster en 1905 y es la primera novela de su autor. Cuenta la historia de una joven viuda inglesa que huye a Italia dejando a sus espaldas a una familia respetable y polvorienta, para enzarzarse allí con un muchacho toscano y más tarde ser repudiada por los suyos. Está narrada con fluidez y buen pulso. Lo mejor de ella es su velocidad. Un punto de partida así se prestaba a un minucioso estudio de contrastes entre el supuesto puritanismo británico y la no menos supuesta espontaneidad meridional (con todas las comillas que se desee añadir, que son muchas). La rapidez lo salva. El cambio de escenarios, la muerte inesperada de personajes en mitad del argumento, evitan la demora.

El propio Forster declaró en su ensayo *Aspectos de la novela* una frase que ya he citado antes: «En una novela siempre hay un reloj»<sup>34</sup>.

Como en el resto de obras del autor, la acción de *Donde los ángeles no se aventuran* está salpicada de pinturas puntillistas y sobrias y de cierta tendencia al entusiasmo paisajista. Aunque es evidente que Forster se esfuerza cuanto puede por huir del trasiego culto de otros viajeros, del *Baedeker* para eruditos, el tono es tan educado -tan Bloomsbury, tan tetera de plata- que en ocasiones se contagia del mismo envaramiento que critica.

Salvadas estas zonas de rigidez (llamar a los espagueti «deliciosos gusanos resbaladizos» no es lo que se dice un prodigio de expresión), la novela avanza con ritmo. El interés se centra en las negociaciones entre la familia británica y el joven italiano para conseguir la custodia de su hijo. Los métodos no resultan ser muy ortodoxos. Como también sucede en tantos relatos de Henry James, las figuras principales de Forster, que al principio parecen, a los ojos del lector, seres equilibrados y de sólida moral victoriana, terminan sucumbiendo a su verdadera naturaleza a través de un comportamiento egoísta y un punto repugnante.

Ese trío de ingleses rectos y enlutados, extraviados bajo el sofocante solazo de Monteriano -topónimo fingido por el autor- y enredados en un conjuro de maniobras y contramaniobras para salvar el buen nombre familiar, son capaces, en defensa de la decencia, de realizar actos perfectamente

indecentes.

Guiado por la mano en la sombra de la anciana del clan, el desarrollo de los acontecimientos destapa un furibundo matriarcado en el que los dos únicos varones y supuestos enemigos, el británico y el italiano, acaban frente a frente, por virtud de la simetría del relato, quedando sugerido el leve apunte de una posible afinidad.

La escritura de Forster se basa en el matiz, el matiz y el matiz. Este es imprescindible para su proyecto, guiado por la finura psicológica, que consiste en el estudio de determinada clase social, siempre a través de un conflicto humano concreto. Lo que evita que sus novelas se conviertan en tesis, despojándolas de pedantería -esa cordialidad un tanto gazmoña, que le atribuía Brenan, por culpa de haber sido educado en Weybridge por dos tías solteras-, es precisamente eso: el matiz.

*Donde los ángeles no se aventuran* está llena de ellos. El peligro estriba en comprobar qué ocurre con toda esa sutileza de Forster cuando se traduce en imágenes Monteriano, ese lugar donde los ángeles no se aventuran, pero al parecer sí los cineastas.

# ÉPICA DEL RUMOR

Bastante desconocido entre nosotros, Alexander Lernet-Holenia está considerado como uno de los mejores escritores austríacos contemporáneos. De origen aristocrático (su madre era baronesa), se sabe que combatió en la Primera Guerra Mundial y que renunció al ejército en favor de la escritura. Escritor-soldado, su amplia producción abarca la poesía, la narrativa, el guion cinematográfico y el teatro, género para el cual escribió *La oportunidad hace al amor* en colaboración con Stefan Zweig.

*El barón Bagge* es una novela breve y compacta y una excelente manera de internarse en su escritura. La estructura del relato no dejará de recordar al lector *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. También aquí se trata de alguien que cuenta el relato que otro cuenta. Son historias por narrador interpuesto, que se abren con estructura de matrioska.

Esto distancia el relato hasta transformarlo en una épica del rumor. La expedición al Congo de Marlow es sustituida por la expedición a los Cárpatos de Bagge, pero en ambos casos se trata de viajes, en el sentido fuerte del término: salidas iniciáticas a tumba abierta, a través de una geografía febril, «en ese espacio y ese tiempo que se extienden entre el morir y el verdadero estado de muerte».

Una diferencia que las separa es que en la fábula de Conrad se viaja hacia el corazón de la locura, una locura capaz de contagiar la selva entera, mientras que aquí el loco -el «loco mágico», el que pone en marcha la maquinaria de la aventura- es parte integrante de la expedición y quien la dirige.

*El barón Bagge* reúne todos los ingredientes para que su lectura sea saboreada por los adictos a la literatura fantástica. Hay un espacio fantasmático y cruel que las figuras atraviesan y que la prosa tensa de Lernet-Holenia maneja con un aliento poderosamente visual. Sus encuadres rozan lo

cinematográfico; así sucede con la aparición entre la niebla de tres ahorcados con los pies comidos por los lobos.

Es necesario insistir en el peso que la geografía tiene en la literatura de género fantástico. Tan importante o más que el trazado de caracteres o los conflictos internos, el espacio es, en numerosas ocasiones, el verdadero detonante de la acción. Su fuerza ciega. Ya se trate del horizonte despoblado pero amenazador de *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, de la arqueología susurrante de Lord Dunsany (véanse los *Cuentos de un soñador*), o del hálito sobrenatural de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el paisaje ocupa un primer plano. El decorado deja de serlo para transformarse en fauces que aprisionan.

Así sucede en la historia de Lernet-Holenia. Sus esfuerzos se dirigen a ambientar un clima de extrañeza que propicie la aparición de lo insólito. Los datos geográficos que anota son voluntariamente imprecisos. La nieve no deja de caer mientras leemos. Los enemigos se evaporan, o quizá no existan enemigos. Avanzamos así hacia un territorio movedizo, de borrosas fronteras que se esfuman.

En este punto, el narrador austríaco da un giro desconcertante que lo aparta de los escritores antes citados, y que hace desembocar su relato en una sucesión de fiestas celebradas a la luz de candelabros, donde se desarrolla una historia de amor entre el barón Bagge y una muchacha llamada Charlotte. Tal contraste no anula la fuerza de la novela, sino que la dispara, al entremezclar las imágenes de desolación de la estepa con otras de farsa carnavalesca, lo cual contribuye a ampliar el radio de turbia ensoñación que emana del libro.

Fábula con corazón de madera y plomo, onírica e intensa, de poderosa imaginería visual y raíz romántica, *El barón Bagge* supone la feliz puerta de entrada a una obra que desborda pasión por narrar y que defiende el sabor de las viejas leyendas relatadas frente al fuego, con voz temerosa, en noches de viento y crucifijo.

# SELVA PINTADA

A diferencia de su contemporáneo Joseph Conrad, para quien la naturaleza es una pantalla donde proyectar los conflictos internos, pecados y pesadillas de cada ser humano, la selva pintada en *Mansiones verdes* por William Henry Hudson es hermosa, panteísta y sagrada. Con ello, el narrador demuestra afán de miniaturista, de entomólogo voluntario que se deja arrastrar por sus humores.

Son páginas respirables. Para el científico que herboriza en esta obra, la vida salvaje es ancha y feliz. Se aleja en esto de cierta propensión decimonónica hacia el exotismo o la colonización, que era el pretexto que algunos novelistas aprovechaban para endosar una digresión enciclopédica o para insertar una lámina -o dos- de algún insecto alado. Hay algunos capítulos alucinados de Jules Verne en los que el narrador francés detalla ángulos de meridianos y medidas de patas, con lo que la jungla termina siendo tan atosigante como el gabinete de trabajo de su autor, atestado de grabados, bustos de escayola, mapamundis y astrolabios.

Al igual que el estadounidense Henry David Thoreau, quien en 1845 decidió largarse a una cabaña de troncos aislada en medio de un bosque de Nueva Inglaterra, aunque sin su vertiente política y reivindicativa en favor de la desobediencia civil, W. H. Hudson fue una especie de ecologista adelantado. Tras morir sus padres, y debido a una afección cardíaca, a los treinta y dos años se mudó desde el Río de la Plata a Londres. Allí contrajo matrimonio con Emily Wingrave, que era la dueña de la pensión donde el escritor se alojaba. También fundó la primera sociedad protectora de aves británica. Muchas de las obras que publicó Hudson están relacionadas de una manera u otra con pájaros. Su epitafio, en el cementerio costero de la localidad de Worthing, junto al canal de la Mancha, declara: «Amó los pájaros

y los lugares verdes y el viento en el brezal, y vio el resplandor de la aureola de Dios».

Pese a que su apellido de río parecía predestinarlo a la navegación fluvial o a la diplomacia, W. H. Hudson, como ornitólogo que escribe, sabe tomar distancia e incluso olvidarse de la literatura científica cuando conviene a sus propósitos, emprende sus excursiones con mirada candorosa y no se le ocurre -eso jamás- regresar cargado de frascos rotulados con larvas y ejemplares disecados. En los márgenes del Orinoco es él, Hudson, hombre pálido y cultivado, quien resulta ser la única especie en peligro de extinción.

Borges gustaba de repetir la frase de Hudson según la cual este «emprendió muchas veces el estudio de la metafísica, pero siempre lo interrumpió la felicidad». Hudson pertenece a una época, el gozne entre dos siglos, el diecinueve y el veinte, en los que el viaje aún gozaba de su hechizo de lejanías, y el pintor Paul Gauguin abandona el parqué de la Bolsa de París por La Martinica, en una última y genial pirueta especulativa.

El ansia por catalogar el mundo -es el tiempo de los grandes exploradores con salacot, la máquina de vapor y el doctor Watson-, por dejarlo medido, planchado y anotado en los márgenes de un discurso racionalista, nada tiene que ver con el empeño que alienta tras esta novela, cuyo subtítulo es, no se olvide, *Un romance en el trópico*.

Y romántica y tropical sí es *Mansiones verdes*, al narrar el enamoramiento entre el aventurero venezolano Abel y la india Rima. Frondosa y aérea, con sus cambios de luces y sus senderos jaspeados. El narrador oscila entre su deber de coleccionista de rarezas -encuentra solo una, pero es humana y le habla- y el tono fantástico propio del cuento de hadas centroeuropeo.

Entre estos dos parámetros, Hudson ha extendido una prosa suspendida y tersa, de una textura parecida a los mosquiteros de las acampadas, en los viejos filmes de safaris. Fue con esta escritura volátil y sedosa, musical a ratos, como el escritor sedujo el oído hiperestésico de Virginia Woolf, quien recomendó las memorias de los años tempranos de Hudson, *Allá lejos y tiempo atrás*, con el siguiente argumento: «No se desea tanto recomendar esta obra como un libro, cuanto saludarla como una persona».

Celebrado y jaleado por sus contemporáneos (Conrad, Woolf, Ford Madox

Ford e incluso Miguel de Unamuno), W. H. Hudson es, si eso fuese posible, una suerte de surrealista bondadoso, al que le falta el sentido de la amoralidad y la mueca malencarada del verdadero surrealismo, que fue un movimiento pirata cargado de nicotina machista, una nube cortando un ojo, piernas de maniqués desmembradas, eminentemente urbano, dado que para los surrealistas el campo era «ese lugar horrible por donde los pollos se pasean crudos».

También Andy Warhol consideraba que el campo era inferior a la ciudad, porque en la ciudad, decía el artista pop, puedes encontrarte, aquí y allá, diseminados, trozos dispersos de campo, mientras que en el campo nunca tienes ocasión de encontrarte pedazos de ciudad.

En los episodios que W. H. Hudson describe se nota por el contrario la salud mental del humanista que se detiene a conversar en las cimas, los saltos de alegría de la hoguera cuando es de noche y se charla sin mirar la esfera del reloj. Para Hudson, el gesto de escribir no es distinto al de abrir las contraventanas y ventilar una sociedad literaria enferma de los nervios, con exceso de alfombras, divanes de psicoanalista y tabaquismo.

Si hoy estas cosas nos parecen ensoñaciones, es porque para nosotros la naturaleza es la huella de un divorcio. Hemos perdido el oído interno sin el cual sus voces son opacas. No hay ninfas en los ríos, sino una lavadora abollada. Bien podría considerarse este libro un relato realista que el denominado progreso se ha encargado de convertir en fantástico.

El protagonista de *Mansiones verdes*, de quien escuchamos de viva voz la noticia de sus aventuras en la Guayana, es un Robinson Crusoe a la inversa. No se sirve de la naturaleza para evocar sus utensilios civilizados, sino que los abandona precipitadamente a cambio de un pedazo de jungla y un misterio que rehuye su presencia. No deja de ser occidental y cartesiano, pues sigue haciéndose preguntas que no tienen respuesta. No se limpia de violencia, ya que maneja un revólver, cuyo estruendo escucharemos en una sola ocasión a lo largo de la novela. Es significativo que Hudson, tan sensible a los sonidos, se haya creído en la obligación de incluir la explosión del pistoletazo en medio de ese concierto de murmullos que es la selva o el relato.

## SIN PESTAÑEAR

Esa silueta esquiva, exquisita, de porte aristocrático, que posa frente a la cámara vestida de amazona, con el pelo recogido en un turbante y varios perros de caza alrededor de ella, adorándola, es la baronesa Karen Blixen, más conocida por el seudónimo literario que adoptó: Isak Dinesen. En su rostro arden los ojos de alquitrán, muy brillantes, de turbador magnetismo. Esos ojos, según algunos testigos, no pestañeaban *jamás*.

Se clavaban en su interlocutor y permanecían fijos allí, hasta hipnotizarle.

Su rostro es enigmático, surcado de arrugas, mal plegado, consecuencia tal vez de la enfermedad venérea que le contagió su primo Bror Blixen-Finecke, con quien contrajo matrimonio en 1914. Ese rostro quemado, como lijado, obsesionante, ese nombre de azufre, hoy son casi populares debido a la adaptación hecha por Hollywood de su libro autobiográfico *Lejos de África*. Aunque tal vez ella se merece algo mejor, algo distinto, el reconocimiento de un talento fuera de serie para narrar, sin experimentalismos formales, al modo clásico, sus fábulas con sabor de eternas.

*Karen Blixen*, de Ole Wivel, no pertenece a la categoría apretada y exhaustiva de la escuela anglosajona, sino que es una biografía impresionista, legible y un punto superficial, que gana en agilidad narrativa lo que pierde en frondosidad y hondura. Más que una biografía al uso, el libro de Wivel puede servir como manual de iniciación al orbe literario de la escritora escandinava, pues su autor (que fue amigo y editor de la baronesa) dedica tanta o más energía en detallar las vicisitudes personales de su modelo que al análisis crítico de buena parte de sus relatos.

Hay que reconocer que la vida de Isak Dinesen reúne los suficientes elementos melodramáticos para hacer de ella un paradigma romántico, «de película»: coqueteos juveniles con la pintura, estudios de arte en París, un

padre suicida que se ahorca de una viga, boda a contracorriente con un primo aventurero y frívolo que le descubre África, le contagia la sífilis y la pasión por la vida salvaje y la caza.

Con los ojos bien abiertos atravesó Karen Blixen dos guerras mundiales, la bancarrota económica, el divorcio, la maternidad frustrada, el enamoramiento del cazador británico Denys Finch-Hatton (tan inadaptado o más que el marido), quien murió al estrellarse en su avioneta *Gipsy Moth* en 1931. Parece como si todos los hombres de su vida, por una causa o por otra, la abandonaran, huyeran de ella, la dejaran sola.

Se dormía escuchando el rugido de los leones. Durante la invasión de su país natal por parte del Tercer Reich, tuvo nazis husmeando en el jardín y a judíos escondidos en el sótano de su finca familiar de Rungstedlund. Su regreso a Dinamarca supuso su consagración literaria fulminante y la veneración por parte de un grupo de jóvenes sobre quienes Isak Dinesen ejerció de abeja reina al final de su vida, dejándose querer, sacando a relucir cierta vena celosa, acaparadora y un tanto despótica.

Ante ellos leyó sus relatos, «con aquella voz ronca y grave que no podía más que embrujar a cualquiera que la escuchara» (según Ole Wivel), como confirman los testimonios de todos aquellos que la oyeron narrar y tuvieron la fortuna de sentir, en sus tímpanos, el beso de la mujer araña.

El cine saqueó su prosa; si el director danés Gabriel Axel vertió con sobrio clasicismo la musicalidad emocionada de su cuento *El festín de Babette*, Orson Welles rozó el temblor de la obra maestra con el medimetroraje *Una historia inmortal*, filmada en estado de gracia con Jeanne Moreau, donde logró apresar en sus planos la esencia del perfume mítico del relato original en que se basa.

*Ehrengard* fue el último relato de Isak Dinesen, publicado de forma póstuma en 1962, el mismo año en que la baronesa murió, y que ahora es presentado en primorosa edición, sabroso prólogo y gozosa traducción por Javier Marías, quien también dedicó a la autora danesa una de las semblanzas recogidas en su recomendable libro *Vidas escritas*.

Para no revelar demasiado sobre la trama (algo difícil en una autora cuyos relatos son todo argumento, no hay nada en ellos que no cumpla una función técnica), digamos que *Ehrengard* trata del caso insólito de un adulterio

espiritual, puramente ficticio, entre un esteta maduro llamado Cazotte -igual que el narrador francés, autor de *El diablo enamorado*, ejecutado en la guillotina- y la joven aristócrata que da título al libro, cuya consumación tiene lugar por entero en el plano de las ideas, sin la menor traducción física en el mundo material.

Se trata de una conquista amorosa compleja, un reto, un duelo entre experiencia corruptora (él) e ingenuidad (ella), al modo de aquellas esgrimas sensuales dibujadas a punta de látigo por Choderlos de Laclos en *Las amistades peligrosas*, pero un duelo casto, solo teórico, refrenado por una de las autoras de mente más cristalina del siglo xx, pues toda alusión explícita a la sexualidad queda proscrita en su obra.

En esto, igual que en otros registros, Isak Dinesen parece pertenecer a otro siglo, a una sociedad periclitada donde existían buenos modales, normas caballerescas, duelos de honor y una elegante moralidad de guante blanco: una dama es una dama, un caballo es un caballo y un trofeo es un trofeo; justo todo lo que el arte moderno se encargó de refutar.

Isak Dinesen no es una escritora «moderna», nunca lo fue, su obra es más bien el resultado de una voz suspendida sobre el tiempo, fuera del tiempo, tras una larga decantación, exótica y misteriosa, con entonaciones literarias que evocan el pasado, como la inclusión de cartas en sus relatos y el rescate, fuera de época, de la novela epistolar.

Isak Dinesen sabe mover sus figuras al ritmo de un antiguo vals, iluminadas por velas, y dota a su última creación del aire espumoso y liviano de una alta comedia de enredos sentimentales, con su secreto trascendente pero mal guardado, sus dosis justas de intriga, sus sorprendentes golpes de efecto y su ritmo lento o trepidante, según convenga a la acción. Pues Dinesen es de esos escritores -mujeres u hombres, da igual- que lo supeditan todo a la efectividad del relato, a su perfección auditiva, convencida de que en la felicidad del lector reside toda la misión del poeta.

Isak Dinesen recordaba haber leído, en un viejo manual de etiqueta del siglo xvii, la prohibición de contar los sueños de la noche anterior durante el desayuno, lo cual era considerado vulgar y de mal gusto: algo que no podía interesar a nadie. A ella, en cambio, los sueños propios y ajenos sí le interesaban.

*Ehrengard*, buen ejemplo de todo ello, trata de temas tan anticuados -y eternos- como la pugna entre virtud y sometimiento. Entre arte y vida. Entre realidad y ficción. Estructurada en tres partes que respetan las reglas clásicas de planteamiento, nudo y desenlace, además de las unidades aristotélicas de espacio y tiempo, la obra semeja un brocado festivo lleno de burbujeante movimiento y alegre colorido, uno de aquellos juguetes teatrales brillantes que buscaban, ante todo, deleitar a la audiencia.

*Ehrengard* desprende un humor tranquilo, sin estridencias, típico de una autora que huyó toda su vida del sensacionalismo barato, los colores chillones y los platos picantes. Y aunque su desarrollo no llega a alcanzar la emoción de otros relatos suyos, como los antes citados, su lectura sí deja en el lector un cosquilleo de gratitud: la impresión, igual que en el resto de su obra, de ser un regalo para los oídos.

Isak Dinesen confesaba que ella comenzó a escribir en el mismo momento en que perdió su empresa africana, bautizada en su honor *The Karen Coffee Company*, a los cuarenta y nueve años, a consecuencia del desplome comercial del precio del café en los mercados. Estamos ante un caso, no sé si único, en que las finanzas internacionales moldearon una vocación literaria.

Ante la inminencia de la ruina y el desastre, cuando el dolor era demasiado lacerante para mirarlo de frente, entonces esta mujer de mediana edad toma asiento ante su escritorio y se pone a inventar historias. En esto desempeñó un papel decisivo su hermano Thomas, quien poco menos que la empujó hacia las letras casi en contra de la voluntad de la autora. Es decir, que la escritura puede servir para eso, para levantar acta de la pérdida, o la escritura es la pérdida misma.

Y en lugar de escoger la desesperación y el tono plañidero de las víctimas (pudo hacerlo, estaba en su perfecto derecho, vivía en el siglo xx), he aquí que esta mujer, esta silueta, esta danesa arruinada, eligió para sus ficciones la serenidad y el *tempo lento*, la compasión humana y el clasicismo, todo ello impregnado, eso sí, de una mordiente melancolía.

Dinesen se libró, no sabemos cómo, de la angustia contemporánea, de la psicopatía moderna, se escapó de ellas, las regateó, escribió como si Marx, Freud, Jung y las vanguardias nunca hubiesen existido (no digamos Beckett o Kafka), pese a ser rigurosamente coetánea de ellos, razón por la cual su figura resulta algo anacrónica, de un bello anacronismo, como una palmera aislada

en medio de una tormenta, batida por el viento, en un oasis solitario, y su obra transmite al lector el mismo efecto de cordialidad balsámica que debió de producir para los viajeros perdidos la visión nocturna, con las lámparas encendidas, de su famosa granja en África, al pie de las colinas de Ngong.

En palabras de su biógrafo, Karen Blixen

«estaba unida de una forma polémica a las ideas y al arte de su tiempo, y el distanciamiento que ella misma había elegido no significaba que no fuera hija de su tiempo. Era una niña desnaturalizada, podría decirse, que quería, bien jugando o bien con una feroz seriedad, transmitir una sabiduría que había sido olvidada».

Isak Dinesen no pestañeaba. Al igual que sus ojos, sus relatos buscan clavarse en la pupila del receptor y no moverse de ahí, evitar por todos los medios a su alcance perder contacto visual, que la atención decaiga o se produzca el menor desfallecimiento. Casi siempre lo consigue. En manos de Karen Blixen, el arte de narrar se torna legendario y vuelve a ser hechizo de Sherezade, conjuro junto al fuego, ensalmo de oralidad sagrada, pues no en vano ella alcanzó la maestría en tal disciplina contando historias durante horas para mantener entretenidos a los nativos masái y a los exploradores de paso que recalaban en Kenia: un auditorio exigente.

Ella misma confesó que lograba deleitarlos gracias a su fantasía y al empleo de la rima, que los masái desconocían. Cuando deseaban escuchar una de sus improvisaciones rimadas, le pedían: «Por favor, Memsahib, hable como la lluvia».

Y ella habló como la lluvia. En realidad, Karen Blixen no dejó, durante toda su vida, aunque viviese en la fría Europa del norte, de relatar junto a la hoguera, de escribir como si hablase, de improvisar genialmente hasta provocar chaparrones, con tal sofisticación e invisibilidad de artificios que su mayor mérito consiste en convertir de forma automática a cualquier lector en oyente fascinado, en masái, en un miembro más de la tribu de los que no pestañean.

## ALTER EGO

En la vida de todo lector hay un momento crucial y desconcertante, cuando se entera de que ese *Marcel* que protagoniza y aparece citado por su nombre con profusión a todo lo largo de *En busca del tiempo perdido*, en realidad no es el Marcel Proust autobiográfico, sino una suerte de doble o ectoplasma o una sombra intrusa que se desliza en el cuerpo de la novela. Momento de gran paradoja.

Borges -una de cuyas frases encabeza *Mi otra vida* de Paul Theroux- explotó ese filón a lo largo de muchas páginas memorables, al intentar convencernos educadamente, quizá por timidez, de que él, en realidad, no era el auténtico Borges. El Borges opcional que suplantaba al Borges real y escribía sus relatos, ensayos y poemas bañados en el oro de los tigres y las ruinas circulares no era ese Borges, sino otro Borges; para ser exactos, el Otro.

La ¿novela? de Paul Theroux *Mi otra vida* prolonga y amplía esta broma literaria, al presentar una suerte de autobiografía ficticia o, como él mismo precisa en la nota preliminar, «unas memorias imaginarias». El Paul Theroux que aparece a lo largo de esta pieza de autoficción titulada con puntería *Mi otra vida* es y no es Paul Theroux, igual que Marcel no era Proust ni Borges era del todo Borges.

Como se ve, todo esto no es más que un juego de espejos que prolonga, enreda y diluye las ya de por sí complicadas relaciones entre la llamada realidad y la llamada ficción. Paul Theroux, autor de libros de viajes y novelas de aventuras, bien conocido del público mayoritario gracias a sus relatos adaptados al cine (sobre todo por *La costa de los mosquitos*, dirigida por Peter Weir y protagonizada por un atolondrado Harrison Ford), ha querido mezclar ficción y realidad -ignoramos en qué proporción-, siendo el resultado

de todo ello un libro en el que las virtudes y los defectos quedan compensados.

A lo largo de su ¿novela? Paul Theroux va desgranando con sobriedad distintos episodios de su biografía, real o fingida, comenzando por su estancia en una leprosería africana, su vida matrimonial y su empleo como profesor universitario en el Singapur de los años setenta, con la guerra de Vietnam como telón de fondo, donde sus sacrificios para convertirse en escritor encuentran un trampolín idóneo en la figura un tanto peliculera del excéntrico millonario Harry Lazard, quien le instala en su mansión con piscina y le concede un sueldo fabuloso solo por darle algunas esporádicas y más bien desganadas lecciones de poesía, dejándole todo el tiempo libre para escribir sus novelas. Vamos, el sueño de todo escritor.

Allí Theroux roba (o finge que roba) una máscara funeraria de enorme valor, la vende en Londres y con el dinero obtenido del robo adquiere nada menos que una casa victoriana en el barrio de Clapham. Este giro picaresco queda patente en el sarcástico aire de superioridad con que el novelista o su avatar retrata la vida literaria londinense, entregándose a un imprudente y poco púdico ejercicio de narcisismo y autobombo. Una lectora se acerca a Theroux y le dice (y él lo transcribe encantado): «De veras admiro lo que escribe. A decir verdad creo que podría ser poseedor de esa extraña combinación de cualidades que da lugar a un escritor genial».

Esa «extraña combinación de cualidades que da lugar a un escritor genial» resultan ser, según se encarga de especificar a continuación la propietaria de la frase, «megalomanía absoluta y olfato para lo que el público quiere leer». Lo cual constituye, a mi entender, una definición bastante aproximada de lo que *no* es un escritor.

En sus momentos peores, el Theroux personaje lo mira todo con aire ligeramente desdeñoso, por encima del hombro, como si él se creyese superior o más listo o estuviese dotado de un talento fuera de lo común, lo que tampoco es el caso. Siempre se las arregla para alzarse unos centímetros por encima de su interlocutor, a quien presenta como alguien un tanto ridículo, o chiflado, o de personalidad poco confiable. Con ello muestra una actitud despectiva, algo dogmática, de quien se toma a sí mismo demasiado en serio, sin pizca de sentido del humor.

Esto no quita para que el Theroux escritor haga gala de una enorme

eficacia narrativa -esa solvencia profesional que puede llegar a alcanzar un guionista de cine competente, para entendernos-, al que en determinados pasajes sobra autocomplacencia. Al menos, parece sincero cuando predica: «Quiero lo que quiere la mayoría de los escritores: grandes elogios. La crítica nunca ayuda y es siempre aburrida. Si no puede animarme, por favor, déjeme en paz».

¿O no será todo esto un chiste, sin demasiada gracia, del autor?

Tanta seguridad aparente en sí mismo se desploma al llegar a los capítulos finales, los más humanos del libro, donde el personaje narra su ruptura matrimonial, con la consiguiente caída en picado, soledad, pérdida del norte, recurso al psicoanálisis para salir del pozo, recuperación de viejas amistades, conquista de una precaria serenidad y hora de hacer balance antes de echar el cierre de la tienda. En esas páginas se halla, quizá, la parte más lograda de esta ¿novela?

Paul Theroux representa la enésima reencarnación de la figura del escritor aventurero, con exceso de testosterona, del que Ernest Hemingway fue el macho alfa. Uno de esos escritores trotamundos que aparecen en las fotos promocionales posando delante de un *jeepcon* camisetas hawaianas y estampados de palmeras, o bien fumando en pipa bajo un baobab con uno de esos chalecos multiusos, repletos de bolsillos, concebidos para guardar cosas prácticas, pastillas para potabilizar el agua, repelente antimosquitos y municiones.

Convertida en tópico por culpa de la insistencia cansina de los medios de comunicación y los folletos turísticos, esa imagen hoy en día ha quedado devaluada y reducida a una guardarropía de gestos caricaturescos para seguidores de Indiana Jones y a los consabidos cortes publicitarios de fragancias varoniles que antaño llevaban por nombre *Aqua Brava* o *Yacaré*. Para bien y para mal, ahí está la tradición de Paul Theroux y esa es la fuente de la que bebe su ¿novela?

Hombre de acción, su prosa es descarnada y directa, jamás se permite una digresión extemporánea o lírica que esté fuera de lugar ni se anda por las ramas. En eso es lo contrario de Proust. Theroux economiza sus gestos y los comprime en una prosa muy pegada a la tierra, bastante plana, sin brillos, aunque hablar de una mujer que no lleva ropa interior refiriéndose a «la oscura tarántula de sus partes pudendas» (puede deberse a la traducción, a

veces algo floja y desmañada) suena rebuscado y mojigato.

Con todo, *Mi otra vida* no es un libro desdeñable. Por descontado, al Theroux autor le sobran veteranía y oficio, domina los resortes narrativos para hacer que el argumento que cuenta interese en todo momento al lector, sabe cómo dosificar la intriga y crear la expectación suficiente para conseguir que siempre ocurra algún punto de giro nuevo y excitante y la historia se desarrolle y avance sin contratiempos, capítulo tras capítulo. Salvo mínimas excepciones, huye de los tiempos muertos. El resultado es un conjunto de episodios bien contados, coloristas y con gran sentido del ritmo, ágiles y vistosos que, para decirlo todo, dejan poca huella en el lector.

Como autor de *best sellers* y representante de una corriente literaria basada en el esparcimiento, atenta siempre a la respiración del mercado, Theroux sacrifica demasiadas cosas importantes en aras de una supuesta amenidad, lo que, a la larga, acaba volviéndose en contra de él. Si no fuese una exageración, uno está tentado de escribir que lo que Theroux sacrifica en su camino, con tal de no defraudar las expectativas del lector medio, es la propia literatura. Es decir, que su prosa parte de una renuncia previa a la ambición verbal, la exploración de la oscuridad que palpita bajo las apariencias visibles y la complejidad de las voces del misterio, lo cual coloca su texto en la categoría de los libros inofensivos, dominicales, aptos para ser consumidos de aperitivo sin demasiado gasto de energía durante el descanso vacacional.

Para el lector que conciba la literatura como pasatiempo y evasión (y está en su legítimo derecho), este libro es adecuado y, a su manera comercial, admirable. Por el contrario, si el lector es de esos inconformistas que exigen de la prosa mayor profundidad y un vuelo artístico más amplio, es posible que las páginas de *Mi otra vida* le dejen insatisfecho.

Escribir una novela no es lo mismo que escribir un libro de viajes. Tal vez sea lo contrario. Además de demostrar una fabulosa capacidad de observación (Paul Theroux la posee), escribir una ficción que aspire a perdurar en el tiempo y la memoria exige por parte del novelista estar dispuesto a abrazar un compromiso personal y a movilizar una delicada serie de potencialidades del espíritu que, en el caso que nos ocupa, no diré que brillan por su ausencia, tanto no, pero sí que escasean.

Paul Theroux se maneja con la seguridad arrolladora de un autor

profesional, cegado por una moral de la acción que lo domina todo. En un momento dado, al leer en la leprosería de África los *Diarios* de Franz Kafka, confiesa -antes de apartarlos de sí, malhumorado, y enterrarlos bajo la arena- que le parecieron «autocompasivos y vagamente ridículos, como el gimoteo de un niño nervioso».

En el libro de Theroux, en cambio, jamás se escucha el gimoteo de ningún niño nervioso. Lo cual es una pena.

El desparpajo, el pintoresquismo local, la desenvoltura periodística, la pincelada exótica, pueden dar (y con frecuencia dan) como resultado la confección de reportajes solventes, pero nada más. La literatura es otra cosa. La facilidad para mover la muñeca de la que Theroux hace gala, más que una virtud, se me antoja un lastre. La literatura que de verdad importa comienza justo en el punto en que termina la facilidad para mover la muñeca.

A un autor como Theroux, Kafka tiene poco que decirle. Es lógico. A Theroux no se le ocurre pensar que quizá ese gimoteo de niño nervioso que él atribuye a los *Diarios* de Kafka fuese su forma desamparada de acercarse a la verdad de los hechos sin maquillarlos.

## ARENA EN LOS OJOS

El desierto tiene mucho que ver con la escritura. Es un espacio desnudo que de pronto, mágicamente, comienza a poblarse de signos. Para escribir bien sobre el desierto sería necesario obtener un lenguaje amoldable a la plasticidad de la arena y al devenir de las dunas, con su poderosa música.

Jean-Marie Gustave Le Clézio se enfrenta en *Desierto* a una paradoja no del todo resuelta: para transmitir el vacío del desierto, el escritor se ve obligado a destruirlo un poco, a llenarlo de palabras que contradicen su enmudecimiento y su nada.

Le Clézio ha escrito páginas que se mueven lenta, dificultosamente, como si hubiesen sido concebidas con el simún de cara, por lo que el flujo de la lectura es laborioso.

La narración tantea dos niveles. El primero, que abre y cierra *Desierto*, es una zambullida en el ámbito de los campamentos nómadas. Aquí el autor es consciente de estar rozando un tiempo mítico; su esfuerzo se concentra en dotar su descripción de un lenguaje vigoroso, que pueda ser saboreado como el fraseo ritual de un salmo.

Le Clézio sabe resolver bien el equivalente cinematográfico de las grandes panorámicas con multitudes. Por ejemplo, su visión del campamento, con el bullicio tuareg de gritos y mercaderes, visto a través de la cortina de polvo. Intenta comprender de qué está hablando -nada menos que de una cultura distinta, la conversión a otro sistema de miradas-, sin caer en el pintoresquismo banal al estilo *tour operator*. Le Clézio ha preferido mantenerse digno, y también dotar de dignidad a las personas que describe, pero eso a costa de rebajar la amenidad del libro, de volverse excesivamente almidonado y serio.

Le Clézio alcanzó la notoriedad instantánea a los veintitrés años, con su

primera obra, *El atestado*, que le granjeó premios y distinciones en Francia. A la hora de escribir este *Desierto*, no se debe olvidar que Le Clézio ha escogido la elegía para novelar el crepúsculo de unas formas de vida casi extintas -los pueblos nómadas del desierto-, condenadas ayer, hoy condenadas.

El segundo nivel de la novela, que ocupa la mayor extensión del libro, se centra en el personaje de Lalla, una adolescente que vive en un poblado de África, hasta que decide fugarse ante la amenaza de un matrimonio concertado a sus espaldas. Vuelve a ser la historia de una inocencia vulnerada, que circula como un eco entre ambos relatos.

Luego viene Marsella, la mendicidad vista a través de los ojos de la muchacha, la ciudad entera como una habitación sórdida e infame amueblada de degradación y violencia. Es el contraplano del desierto, y Le Clézio encuentra palabras duras, pero también las más cargadas de expresividad de toda la novela, para exorcizar la miseria.

Los dos niveles casan con dificultad. La dimensión mítica de las voces del desierto, alternándose con la trayectoria de la muchacha extraviada entre la suciedad moral de Marsella, deberían funcionar en teoría, pero en la práctica no acaban de congeniar. Una anula a la otra, y depende de cada cuál escoger la que sobra.

Hay mayor movimiento narrativo en la historia de la muchacha. Al menos cuenta con personajes palpables y una suma de conflictos que pertenecen al terreno específico de la narrativa de ficción. Le Clézio describe mejor los vertederos que los oasis. Su pintura un tanto dickensiana de Marsella, con la noche formada por niños que tosen, tiene cierta brillantez de la que carece la epopeya beduina del desierto.

Los aciertos parciales de la historia se diluyen por exceso de ambición, al querer el autor abarcar demasiado campo. Flaubert no necesitó invocar la ascensión y caída de una clase social para dotar de aroma su fábula provinciana. Le Clézio no tendría por qué pormenorizar el derrumbe histórico de los nómadas para explicar su pequeño poema de inadaptación.

## DONDE NACEN LAS HISTORIAS

Cuentan que hay una leyenda oriental según la cual a veces, en las mezquitas, los fieles elevan una llamada «oración por el ausente». Es un rezo dedicado a los cuerpos sin historia, existencias anónimas, tragadas por el tiempo. El escritor marroquí Tahar Ben Jelloun ha recogido este rumor, y otros muchos, para enhebrar un libro abovedado, hecho todo de ecos, anterior a sus novelas *La noche sagrada* y *Días de silencio en Tánger*.

Tahar Ben Jelloun ha montado su *Oración por el ausente* mediante planos discontinuos; ilumina la vida del protagonista a base de fogonazos en desorden cronológico, subrayando así su cualidad fragmentaria. Hay en todo el libro algo de fotomontaje, como si el novelista fuese un enviado especial al país de las ficciones.

Al igual que en sus restantes novelas, la fuerza del relato de Ben Jelloun radica en el sabio mestizaje entre dos líneas de escritura. En una se muestra al narrador sobrio y despojado que realza sus descripciones sirviéndose de encadenados cinematográficos (la niña dedicada a llevar la cuenta de los muertos con cerillas, el poblado de hombres sin nariz). El otro es el Ben Jelloun profundo que indaga en las raíces del mito y reconstruye una polvareda de leyendas repartidas entre ciudades anónimas, mendigos, brujas, pícaros. Ambas líneas, la realista y la fantástica, conviven en esta prosa seca y sahariana, no exenta de un secreto temblor, con que el escritor articula el conjunto.

Pues de lo que se trata no es de crear una imagen unitaria, sino de rastrear un mosaico de historias que se irán desvelando a lo largo de las páginas. La presentación de las escenas posee un tono casi alegórico, de resonancias mágicas. Un recién nacido es hallado en el cementerio de Fez por una anciana semiloca y dos vagabundos, uno de los cuales se cree un perro. Recogen al

niño, lo montan en un caballo y los cuatro emprenden un viaje misterioso hacia el sur, siempre hacia el sur, arrastrados por una secreta misión, consistente en visitar la tumba del jeque árabe Ma al-'Aynayn, líder de la resistencia anticolonialista marroquí.

En este viaje iniciático se entremezclan la amistad y la locura, la violencia y el pecado, y una suerte de serenidad convulsa propia de quienes no tienen nada que perder. Es una pintura potente, de trazos expresivos, que no ahorra críticas al prejuicio occidental que solo distingue en Marruecos un *hammam* turístico de ensueño o algo peor, con palmeras de cartón piedra y autocares rebosantes de extranjeros ansiosos, escribe Jelloun, por «consumir tres mil años de historia en unos cuantos minutos».

Por el contrario, el cuadro que presenta el autor es intranquilizador y justo. Todo Marruecos desfila a través de las pupilas sobreexcitadas de esos cuatro nómadas sin rumbo, entre bocanadas de arena. Un incesante hilo de memoria enlaza unas páginas con otras. Narraciones sórdidas, bellas, una turbamulta poseída por la paranoia de contar, cuentos de aparecidos y reyes, versículos del Corán, la tenaz resistencia a los invasores -franceses, españoles-, pues Dios mismo «no era en realidad más que un cuento sin pies ni cabeza».

Tahar Ben Jelloun revisita y actualiza la vieja tradición islámica de enhebrar un relato con el siguiente, como prender un fósforo con otro, a la manera tejedora de *Las mil y una noches*. El viaje se resuelve así en una serie de encuentros al azar con personajes diversos, todos en tránsito, todos con su fábula a cuestas. Igual que el *Quijote*, *Oración por el ausente* es una novela compuesta por episodios sueltos más que por bloques argumentales. Novela de novelas, *patchwork* de relatos, exuberante de secundarios que realizan una breve aparición y dejan caer un puñado de palabras antes de regresar a la sombra.

Para ellos la palabra es el salvoconducto privilegiado del que depende la redención, la cordura o la caída en el desvarío y la tumba. Entre el vértigo y la condena, deambulan por un paisaje lunático transformado en alfabeto. Cada accidente del terreno es un signo que grita: el pozo, la higuera, la terminal de autobuses, se alzan como los renglones de un libro leído y corregido incesantemente, por ellos mismos o tal vez por ese Dios sin pies ni cabeza.

Retrato colectivo, casi a modo de reportaje, en el cual resucitan de entre el polvo ciudades entrevistadas con su cruce de razas, religiones y oficios. Novela

en cierto modo picaresca, pues describe una trayectoria de bajos fondos y perdedores, al cabo redimidos de la abyección por su único tesoro: una historia en la noche.

Con el término del viaje y el texto, los capítulos se abren a un terreno fantasmal, de onírica desnudez. Nada acaba, los relatos quedan flotando en el aire en una perspectiva sin fin. Tahar Ben Jelloun evita el mal gusto del balance y las moralejas; abandona a los personajes a la deriva, devueltos a su sagrado vacío donde nacen las historias y el gesto de alzar la mano para pasar de página posee la dignidad de un oráculo.

## VIAJE TINIEBLA

*El último mundo*, segunda novela del escritor austríaco Christoph Ransmayr, se convirtió en un fenómeno editorial en toda Europa, tras los pasos de *El perfume* de Patrick Süskind y *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, títulos con los que comparte parecido barniz culturalista.

*El último mundo* se arroja en la mitología clásica grecolatina y, sobre todo, en *Las metamorfosis* (año 8 d. C.) del poeta romano Ovidio. No solo en la obra, sino en el hombre. Publio Ovidio Nasón fue un poeta de éxito, mimado tanto por el público de Roma como por sus amigos escritores; a causa de un incidente poco claro con el emperador César Augusto, este ordenó su destierro al Ponto Euxino o Mar Negro, al noreste de Asia Menor, en la actual Turquía, de donde nunca volvió. Ovidio escribió mucho y destruyó mucho. Poco antes de partir al exilio, según sus propias palabras, «irritado contra mi musa así culpable, quemé no pocos versos, en verdad agradables».

Si en su primera novela, *Los espantos de los hielos y de las tinieblas*, Christoph Ransmayr narra una espectacular expedición austrohúngara al Polo Norte emprendida entre 1872 y 1874, mezclando realidad y ficción, en *El último mundo* se adentra en un viaje de signos calcinados. Desaparecido Ovidio, su amigo Cota emprende la búsqueda del poeta por las costas del Mar Negro, que inmediatamente se convierte, al modo de Joseph Conrad, en un trayecto alucinado al corazón de las tinieblas.

Ransmayr parece estar hechizado por los límites del mundo: geografías pobladas de espectros, espacios fronterizos por donde los personajes transitan entre el terror y la maravilla. Dotado de una mirada turbia, el escritor austríaco se sirve, a modo de cartografía, de una prosa enérgica y saturada.

La degradación de los signos es el tema central de *El último mundo*. Por ello, abundan tanto las alusiones oblicuas al universo clásico -con dudosos

anacronismos que incluyen la presencia de elementos modernos como los autobuses o el cine-. Así sucede con ese Martes de Carnaval que es un eco sórdido y degradado de secuencias mitológicas.

La novela de Ransmayr es ella misma un ejemplo de metamorfosis; el libro se convierte en una gran sala de espejos deformantes en la que se introducen diversos personajes mitológicos. Esta búsqueda del poeta le sirve de pretexto al novelista para fotografiar un paisaje de ruina y desolación.

Tomis, ciudad donde, junto a Ovidio, van a parar náufragos y exiliados, resulta ser «un mundo fraccionado que destellaba lágrimas y sueños». *El último mundo* puede ser la entrada a una galería de ecos o el mapa de una pesadilla. La apuesta de Ransmayr es coherente porque la literatura es ese último mundo que todavía, no sabemos por cuánto tiempo, nos resulta habitable.

## DE VIVA VOZ

Por culpa de unas fiebres contraídas en África durante su infancia, el protagonista y narrador de *Trozos de luz* pierde la visión de un ojo, con el cual solo es capaz de distinguir a duras penas un universo borroso pigmentado de manchas grises. Bajo esta intensa -pero ambigua- visualidad se desarrolla la novelística de Adam Thorpe, nacido en París pero educado en India, África e Inglaterra, de quien también se ha publicado *Ulverton*.

*Ulverton* consiste en un inteligente montaje cinematográfico, sincronizado alrededor del pueblo imaginario que da título al libro, en un amplio arco temporal que abarca desde 1650 («Retorno») a 1988 («Aquí»). Cada capítulo de *Ulverton* es una historia cerrada y completa narrada en primera persona por un personaje distinto en cada ocasión, que es a la vez actor y testigo de los acontecimientos que se relatan. La propia estructura porosa del libro, su elasticidad ambivalente, permiten gran variedad de registros, graves unos, cómicos otros, que Thorpe aprovecha sin abusar de ello, ajustando con maestría de relojero cada voz individual al contexto histórico y cultural que corresponde.

Más que un fresco pedagógico o un desfile de carrozas, lo que resulta de todo ello es una suerte de diorama panorámico visto a través de una mira telescópica, un juego -en el buen sentido- de fragmentos espaciotemporales, voces perdidas, ecos disueltos en las nieblas del pasado, sometidos a la jurisdicción caprichosa pero no arbitraria del novelista, extendidos sobre el tablero de una maqueta artesana, que acaban prestando al libro la que es su principal cualidad: la fantasmática.

Según se acerca al presente, *Ulverton* va perfilándose en la mente del lector como una atractiva metáfora universal, un no lugar tan ferozmente literario como puedan serlo Macondo, Comala, Yoknapatawpha, Spoon River

o Región, ficticio de pies a cabeza, en el que sin embargo resplandecen cuestiones tan intrincadas y eternas como la intimidad, la culpa, los celos o la avaricia, que de todo ello hay en este puzle recomendable.

Aunque distinta y menos conseguida, también *Trozos de luz* está narrada en una primera persona flexible, cuyo lenguaje se adapta a las evoluciones del personaje; es decir, que en la infancia adopta un tono casi naíf, para adquirir en la madurez una gravedad más dramática. El resultado es un híbrido tan extraño como el ojo del narrador -donde reside su atractivo, pero también sus peligros- entre la novela de aventuras, la novela familiar, la novela epistolar y la introspección psicológica.

¿Demasiadas novelas juntas, tal vez? Su mayor mérito se centra, a mi entender, en las memorias de infancia del narrador, Hugh Arkwright, transcurrida en Bamakum durante los años treinta, que se suman a la ya abundante literatura de colonos blancos en África, cuya cima sigue siendo *Lejos de África* de Isak Dinesen.

Lo que palpita en el fondo de este libro excesivo y singular es un diálogo apasionado entre el vértigo ponzoñoso de la selva y la civilización industrial, un combate bajo cuerda entre monos y gramófonos. La selva aparece entre líneas como una cortina verde de insectos y cocodrilos, una mancha de malaria fascinante y peligrosa, mientras que Inglaterra se recorta a lo lejos con sus locomotoras rojas y sus chimeneas de fábrica. África es un reino mítico de amuletos y serpientes; en cambio, Europa es un continente desteñido de paraguas y tostadas.

Llueve, llueve siempre, y en las paredes se abren grandes flores de papel pintado. La cultura africana produce tótems y la británica eslóganes publicitarios y antenas de televisión. Tanto en un caso como en otro, la existencia se estructura en torno a una supervivencia problemática.

Lo más atractivo de *Trozos de luz* se centra en las percepciones del muchacho cuando, recién llegado a Londres, continúa viendo África en todas partes, en una superposición de carácter alucinógeno, en que los claxons chillan como mandriles y los autobuses de dos pisos se organizan en manadas de elefantes.

«En lugar de los olores del río, la selva y la lluvia, había un olor

mareante y dulzón a cera, naftalina y alfombras viejas, y aquel olor áspero de la calle que entraba por las ventanas, puesto que “Inglaterra no era ni mala ni buena, era inevitable”».

La madre deja al niño al cuidado de unos tíos y regresa a África. Sus obligaciones de enfermera la reclaman. La madre regresa a la selva. Allí desaparece. Nunca más vuelve a saberse de ella. Esa madre ausente, en realidad, ha sido secuestrada por la selva, tragada por ese agujero tropical negro y brillante capaz de absorberlo todo. Junto a la madre se desvanece la infancia, una edad, una época dichosa, los discos de jazz escuchados debajo del mosquitero.

En este punto da comienzo una segunda novela, narrada en otro tono, que adopta el formato de un diario que el protagonista, ya adulto, convertido en director teatral, escribe tres décadas más tarde. *Trozos de luz* se convierte en un tratado de ausencias, pues el diálogo madre-hijo deja de ser entre el trópico y la ciudad, para transfigurarse en un diálogo emocionado entre pasado y presente o, si se prefiere, entre un vivo y una muerta. La madre y África se confunden hasta fundirse en una sola entidad, en una fuente de placer y desconsuelo que es la savia que circula por el texto y mantiene vivo su pulso.

Inglaterra no era ni mala ni buena, era inevitable. En sus mejores momentos, *Trozos de luz* se transforma en una suerte de estudio comparativo entre los demonios del norte y los demonios del sur. Hay África al comienzo y al final del libro, lo cual traza un amplio y poderoso círculo en cuyo interior el protagonista, perplejo, se formula interrogantes acerca de la identidad personal.

Pero no todo es acierto. Tal como está planteada, *Trozos de luz* es un tren que atraviesa demasiados túneles. En primer lugar está África, pero también está Shakespeare, y la Segunda Guerra Mundial, y los bombardeos alemanes, y una historia de amor, y una fijación obsesiva con reminiscencias edípicas, descritos con morosidad exhaustiva, con saludable ambición, eso sí, pero tan cargados de pormenores, tan ramificados de ideas y con tal saturación de materiales diversos, que en varias partes la novela corre el riesgo de escorarse por el peso excesivo y descarrilar.

La historia de Adam Thorpe está aquejada de un cierto desequilibrio;

existe una evidente desproporción entre lo que quiere decir y los medios con que lo lleva a la práctica, contagiada de un grado de gigantismo y sobreabundancia de frases y de esa manía moderna por las superproducciones y las películas que superan las tres horas de duración.

Bastaba un solo núcleo narrativo para organizar la novela. Adam Thorpe maneja tres o cuatro. Lo que gana en amplitud lo pierde en intensidad. Por momentos, Thorpe sale airoso, porque es un prosista solvente. En otros lugares el libro reclama una poda cuidadosa. Pues demasiada claridad también ciega.

*Trozos de luz* bascula entre dos polos de atracción: la jungla (el pasado) y la civilización occidental (el presente), de tal forma que el esfuerzo del narrador estriba en mantener activo ese misterioso mecanismo de ida y vuelta, de amor y rechazo, en hacerlo durar el mayor tiempo posible, en que no se pare.

Al final, tras tanta ausencia, Thorpe brinda a su personaje la oportunidad de recuperar a su madre, siquiera de forma oblicua, al menos a través de su voz (el equivalente literario de una sesión de espiritismo), e incluye las cartas de la mujer escritas antes del nacimiento del chico, en una de las cuales queda al descubierto un secreto familiar que altera toda la narración y obliga a replantear el sentido del discurso.

África es un relato; Europa es otro relato. Cada una a su manera, estas dos novelas constituyen sendas muestras de documentalismo fantástico. *Ulverton* tiende más al pastiche y la parodia, y es la mejor de las dos. En *Trozos de luz*, lo interesante radica en conocer cómo ambos mundos se complementan o repelen en un cerebro infantil aún poco hecho, todavía en fase larvaria. Cuando esto sucede, la escritura de Adam Thorpe crece, se ensancha, en ella se asiste a un duelo de calidad literaria que desemboca en sentir y hacer sentir al lector cómo la experiencia del pasado afecta, deforma, interrumpe o modifica a quienes se enfrentan con ella.

# MAPAS DE LA MEMORIA

*Toda vida que uno conoce a fondo resulta ridícula. Cuando uno la conoce todavía mejor, resulta seria y terrible.*

Elias Canetti

Los anillos de Saturno, afirma el escritor W. G. Sebald, están formados por una mezcla de partículas de vidrio y de polvo suspendido. De esa misma materia, preciosa a la vez que frágil y vulgar, parecen componerse los personajes que desfilan a lo largo de *Los anillos de Saturno* y *Los emigrados*: existencias zarandeadas por la extravagancia propia y la polvareda de la historia, que giran y resplandecen alrededor de imaginarias constelaciones de luz y sombra, antes de desvanecerse del todo.

La estrategia literaria de Sebald consiste en oponerse al olvido, en hacer mediciones y delinear los planos que le permitan hablar de unas cuantas existencias azarosas que pasarían desapercibidas si no fuera porque cualquier vida, narrada como conviene, resulta memorable.

*Los emigrados* parte de acontecimientos reales animados por una cierta voluntad lírica que los aproxima a la ficción. Por descontado, si Sebald introdujese en estos perfiles el menor sesgo «novelesco», si cayese en la tentación de detallar o inventar para ellos sucesos «interesantes», ninguna de estas cuatro semblanzas merecería la pena. Lo que hace de *Los emigrados* una experiencia de lectura emocionante y conmovedora es precisamente su irrelevancia, su espesor de pacotilla, el carácter nivelador que palpita, en el fondo, en toda historia humana.

Ninguna de estas vidas es más ni menos que otras; la gradación *más o menos* carece de sentido desde el momento en que uno decide, por propia

voluntad, erigirse en notario desinteresado y levantar acta testimonial de un puñado de existencias anónimas rescatadas del olvido mediante un gesto amoroso particularmente púdico y bello.

Es cierto que en ninguno de estos retratos en miniatura hay el menor rastro de heroísmo. Pero decir que no hay heroísmo significa hacer un juicio de valor que en modo alguno conviene ni hace justicia a estos relatos. Se diría que es el propio texto quien rechaza, ofendido, estas tabulaciones clasificatorias de pesos y balanzas como algo feo y ortopédico, entregado como está a su propia búsqueda, a su propio anhelo de intimidad, a su leyenda indirecta.

Narradas en voz baja, mediante susurros, huyendo de toda altisonancia escénica y todo énfasis declamatorio, estas biografías sucintas que apenas levantan un palmo del suelo, acompañadas de material gráfico y documentos de archivo, reclaman sin embargo para sí la nobleza, la integridad y el latido de espejismo que toda vida humana, por el solo hecho de serlo, conlleva. El narrador se limita a estar ahí, a escuchar, a introducir el ojo de su cámara a respetuosa distancia, pero basta esta mínima intromisión en la rutina ajena para que esta se cargue de contenido y se sacuda con un temblor de hermosura que la vuelve irreplicable.

Resulta así que los cuatro cuentos que componen *Los emigrados* son relatos de misterio, e incluso podríamos decir que son, forzando un poco las cosas, relatos de fantasmas, de siluetas recordadas de ultratumba ya casi borradas por el tiempo, de resucitados vivos, pues como señala el narrador, «ciertas cosas tienen como un don de regresar, inesperada e insospechadamente, a menudo tras un larguísimo periodo de ausencia».

Nada estorba, nada es gratuito, nada se pierde.

Cualquier acontecimiento, por mínimo que sea, deja una huella, muchas veces oculta, pues el material con el cual trabaja el novelista es el secreto. Los secretos que se ventilan en *Los emigrados* son de naturaleza modesta: las historias de un vecino jubilado, un antiguo profesor, un tío abuelo de América que vivió en Japón y recibió electrochoques, los recuerdos de un pintor obsesionado cuya tarea consiste en tachar y recomenzar, una y otra vez, el mismo lienzo. La prosa de Sebald parece contagiarse de la opacidad de estas vidas anodinas y es lacónica, enunciativa, de una parquedad de forense, con un punto de frialdad que en ocasiones se me antoja excesiva.

Tal vez el temor a caer en exageraciones melodramáticas o sentimentales

conduce a esta desnudez casi extrema, despojada de todo adorno, del narrador, pese a que al contemplar un viejo álbum de fotos no puede evitar conmoverse, puesto que, dice él, «sentí realmente, y sigo sintiendo, como si los muertos regresaran o nosotros estuviéramos a punto de irnos con ellos».

De modo que el título de *Los emigrados* puede entenderse, en sentido literal, como un compendio de personas físicamente desplazadas de sus lugares de origen, pero también, de manera metafórica, como un vagabundear errático de un estado de la conciencia a otro, un viaje de ida y vuelta que dibuja un movimiento pendular entre la vida y la muerte, entre el pasado y la nada.

Escribir, así, se convierte en una forma de trazar mapas de la memoria y de estudiar el comportamiento de los mecanismos del recuerdo, en una sobrecogedora empresa de restitución y piedad hacia lo más humilde y roto, hacia lo abolido, donde la escritura alcanza un cenit de intensidad capaz de poner un nudo en la garganta.

De parecidas premisas parte *Los anillos de Saturno*, que da cuenta de un viaje del escritor por la costa de Inglaterra, y que es tanto un original trabajo de campo como una suerte de ensayo enciclopédico acerca de unos cuantos personajes, célebres unos, desconocidos otros, pero todos ellos marcados por el mismo signo de extraterritorialidad y desarraigo.

Sebald, cuya inclinación casi patológica hacia los bichos raros de todo tiempo y lugar solo es comparable con su rigurosa determinación de no extraviarse a la hora de transcribir al papel estas vidas al borde de la demencia, mantiene siempre la calma. Se detiene un instante, anota el paso del tiempo («Pirámides, arcos de triunfo y obeliscos son columnas de hielo que se derriten») y sigue su camino sin un gramo de arrogancia.

Aquí lo que importa es la mirada. La mirada de Sebald es en este caso afectuosa y cordial, nunca sobreactúa, y abarca una amplísima gama de imágenes vividas, soñadas o recordadas, que van desde *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt a las rutas migratorias de los arenques; desde la infancia del escritor Joseph Conrad a la confiscación de dos periquitos en la aduana de Dover.

Esta mirada cisterciense (uno está tentado de escribir: abstemia), nada egocéntrica, tiene su traducción en una prosa limpia de ritmo respiratorio

sosegado, sin adherencias asmáticas, casi invisible. Nada chirría en este viaje a pie en que se engarzan con toda suavidad, con un deslizamiento de maquinaria bien engrasada, la evocación autobiográfica y las referencias librescas; ligereza bien entendida que no impide que también se abran espacios para la reflexión y la duda.

En tanto que historiador de minucias, Sebald tiende a la melancolía. En una de sus etapas visita a un granjero que está edificando una réplica lo más exacta posible del destruido templo de Jerusalén, según los pocos vestigios existentes, y esta tarea de años, áspera y sin recompensa, realizada en completa soledad en el fondo de una granja perdida en medio de la campiña inglesa, pronto revela su paralelismo con esa otra actividad, en principio bastante inútil, de empeñarse en escribir y publicar libros y, por extensión, con toda actividad creativa.

«A lo largo de días y semanas uno se devana inútilmente los sesos, no sabría, si se le preguntara por ello, si se sigue escribiendo por costumbre, o por afán de prestigio, o porque no se ha aprendido otra cosa, o por sorpresa ante la vida, por amor a la verdad, por desesperación o indignación, así como tampoco sería capaz de decir si mediante la escritura uno se vuelve más inteligente o más loco».

También aquí la consigna parece ser la no discriminación, la aceptación que consiste en dejar que en el discurso se integren con naturalidad materiales heterogéneos de muy diversa procedencia, citas cultas, testimonios orales, trozos de sueños, fotografías, recortes de prensa, transcripciones de diálogos, cuya mezcla compone un inestable tapiz de apariencia movediza que casa bien con el ánimo itinerante del escritor peregrino.

Por su tono sereno y firme, por su fértil hibridación entre géneros, algunas de estas páginas podrían estar emparentadas con otras crónicas viajeras por Europa de autores como Claudio Magris, Peter Handke o Cees Nooteboom. Sebald -y esto es mucho- ama el dato preciso, la exactitud de la fecha, transcribe con escrupulosidad las palabras de los otros, pese a lo cual consigue que el peso de la documentación nunca aplaste la gracia del instante. Su viaje es tanto un viaje espacial como un viaje a través del tiempo, hacia atrás, a las fuentes de la memoria, cuya escenografía él recorre con admirable soltura, saltando de un decorado a otro con la ayuda de lo que parece ser una

inagotable capacidad asociativa, siempre alerta, siempre dispuesto a sorprender los detalles y ver girar en círculos otras vidas envueltas en sus misterios, como anillos de Saturno.

## JUEGO DE MIRADAS

«Vistos desde arriba, los movimientos de los cabrestantes y de los remolcadores adquirirían una rara lentitud, como si la lejanía, además de las dimensiones de los cuerpos, redujese también su velocidad».

Pacto de miradas: toda la historia de *El barquero de las ánimas* se articula alrededor de ciertos ejes visuales que lo vertebran. Su autora, Paola Capriolo, anuda en su novela una visión distendida y sutil de los hechos que se narran.

Las peripecias son pocas. Las miradas, numerosas. La narración echa a andar cuando el barquero de una población innominada queda prendido de un brazo con una pulsera. No distingue otra cosa, no sabe quién es la dueña, su campo visual es estorbado por otros inconvenientes. Así comienza la narración: con un ojo que se engancha en una imagen extirpada.

Para esta autora italiana se trata de redondear aquella situación inicial, cercarla con otros elementos y palabras que la hagan avanzar sin perder naturalidad. El libro se sostiene con la vista. Las retinas son responsables de la escritura limpia y sosegada de Capriolo, reforzada por debajo con la intuición de un enigma y cierto sesgo inquietante.

Capriolo ha renunciado a la orfebrería verbal en favor de una composición de signos estilizados: el puerto o la terraza, la quinta abandonada en medio de la Isla, que en otras manos habrían servido como exhibición de barroquismo y decadencia. Hay otros astilleros, otras pupilas: ninguno tan neutral y sobrio como el de estas páginas sin Larsen.

Las playas de este libro no huelen, el muelle carece del clásico olor a marisco e intemperie. La novela arranca con la imagen fija del brazo y la pulsera, y unas tras otras van engarzándose nuevas preocupaciones. «Una obsesión por persona interpuesta», comenta un personaje, y la definición

podría hacerse extensible a toda la novela, que apunta hacia lo alegórico.

*El barquero de las ánimas* pertenece a ese género de libros que, escritos con una pulcritud que reniega del brillo, transmiten una leve sensación de incomodidad. Algunas combinaciones producen desasosiego. El piloto de la embarcación transporta cada noche hasta la Isla una carga cuyo contenido él mismo desconoce. Sobre la Isla misma pesa una prohibición fantasmal de resonancias kafkianas o benetianas: nadie, a excepción del barquero, tiene autorización para visitar el lugar, y nadie es capaz de explicar tal ordenanza que la costumbre ha convertido en tabú.

Para la escritora italiana, los muelles desiertos, el embarcadero con las grúas ensimismadas bajo la luna, son la escenografía desnuda donde tienen lugar misteriosos procesos y metamorfosis alquímicas. De fondo late el conflicto entre la fragilidad del individuo solo, ansioso por conocer, discrepante y finalmente enfrentado a un enigma mayor que lo tritura.

Si Kafka era insomnio, ayuno, carta al padre, tos, ejercicios de natación, unas décimas de fiebre, deseo de ser piel roja, quemadlo todo cuando yo muera, imposibilidad de cerrar el sentido de una prosa balbuceante, en Capriolo -salvando todas las distancias- el desamparo se resuelve en interrogantes menudos.

Es un juego de miradas, sí. Entre lo que se ve y lo que se intuye, queda esbozada una vaga escenografía de líneas geométricas y embarcaciones simbólicas, la sospecha -tan mediterránea- de que las apariencias constituyen la forma más antigua del engaño para los sentidos. No hay drama al descubrirlo; los personajes, despojados de interioridad, están al borde de la alegoría o la transparencia. Uno de ellos morirá; otros parten sin despedirse.

Novela despojada, metafórica, cuya estilización formal, que llega hasta la severidad del ceño fruncido, tiende a desenfocar el objeto contemplado. Tras leerla, algunos la emparentarán con el acarreo de ultratumba que aparece en los lienzos renacentistas del pintor flamenco Joachim Patinir (*El paso de la laguna Estigia*) o la imagen simbolista que el artista suizo Arnold Böcklin plasmó en su serie sobre *La isla de los muertos*.

«De este modo, en ciertos rincones, se había creado un polvillo luminoso que desleía los contornos. [...] Parecían acuarelas o dibujos decorativos hechos con lápices de trazo ligerísimo».

No hay intención de proyectar sobre la escena estados de ánimo u opiniones. Paola Capriolo se camufla tras el escalonamiento de párrafos. Deja tras de sí apenas una huella que se esfuma: un trazo ligerísimo.

# ESPEJOS Y RELOJES

«Me desperté con la ridícula sensación de que tal vez ya estaba muerto, pero en ese momento no pude determinar si ya estaba muerto de veras, si había estado muerto, o si por el contrario no lo estaba».

Desde las primeras líneas de *La historia siguiente* de Cees Nooteboom, el lector es convocado a un territorio de asombro. Alguien, una voz al principio irreconocible, pero que poco a poco va adquiriendo rasgos individuales, un peso específico, toma la palabra para referir su extraño caso.

Un hombre se acuesta en Ámsterdam y se despierta en Lisboa.

A la confusión inicial que este hecho insólito produce en el durmiente, se agregan las virtudes sueltas del duermevela y las primeras luces del raciocinio. Quien habla es Herman Mussert, un filólogo desempleado que ama la cultura clásica pero sobrevive escribiendo guías de viaje para turistas bajo el seudónimo de Estrabón.

Muy pronto son ofrecidas noticias del personaje. Él mismo se encarga del suministro de datos, en un monólogo entre dientes donde centellean las observaciones agudas. Todo, según parece, era corriente en la existencia de Mussert, hasta llegar a ese despertar trucado e incomprensible, digno de Gregor Samsa. Como en los mejores cuentos fantásticos, lo sobrenatural no es más que una grieta en el centro de un decorado tangible. Impartir clases, envejecer en Holanda, cenar latas de conservas, irse a la cama en Ámsterdam y una mañana de tantas amanecer porque sí en un hotel lisboeta.

¿Qué puede haber ocurrido? Antes todo fue dulce y banal, dulce y banal continuará después siendo todo, pero en medio del embalse cotidiano, una hendidura se ha abierto. Dinamitada la lógica por efecto del estupor, el discurso de Herman Mussert comienza a fluir hacia atrás, recuperando el

tiempo perdido. Si Kafka omitió incluir el pasado de Gregor Samsa tras su transformación en insecto, en este otro despertar accidental sí se producirán remesas de evocaciones por parte del personaje.

Esto es lo que impide considerar *La historia siguiente* como un relato fantástico puro, según la división ya clásica establecida por Tzvetan Todorov en su ensayo *Introducción a la literatura fantástica*. Dentro de la ficción no realista, propone Todorov, cabe distinguir entre tres categorías distintas: *lo insólito* (el fenómeno sobrenatural resulta explicado y resuelto al final de la obra, como en tantos cuentos de Poe); *lo maravilloso* (el misterio permanece sin explicación racional alguna: *La metamorfosis* de Kafka) y *lo fantástico*, en que se produciría un *titubeo*, una zona de penumbra y ambigüedad entre la solución racional y la aceptación irracional, que deja la explicación en suspenso.

Esto último es lo que ocurre en la historia narrada por la institutriz sin nombre en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, donde no llegamos a saber si se trata de un cuento de fantasmas victoriano (*ghost story*) o de un caso clínico de trastorno mental calenturiento provocado por la sobredosis de imaginación e infelicidad sexual de la protagonista encargada de relatarlo. ¿Es la institutriz víctima o verdugo de los niños que tiene a su cuidado? ¿Los protege del mal o los precipita hacia él, a través de una serie encadenada de visiones espectrales, con la fuerza destructiva de su «canibalismo emocional», según la expresión acuñada en su análisis de la novela por el teórico Wayne C. Booth en *La retórica de la ficción*?<sup>35</sup>.

La duda nunca llega a despejarse. James se abstiene de ayudarnos. Nos quedamos a oscuras. Ese titubeo, nos enseña Todorov, es el arte.

Un hombre se acuesta en Ámsterdam y se despierta en Lisboa.

En *La historia siguiente*, Cees Nooteboom plantea un suceso paranormal, pero las bifurcaciones que siguen a este hecho se ramifican en otras direcciones, que nada tienen que ver con la fantasía. En el fondo de las tersas imágenes que pueblan los capítulos, hay una reflexión teñida de melancolía y humor, acerca del paso del tiempo y sus metamorfosis. Ovidio y Pessoa son llamados a declarar como testigos en varias partes de la novela. El tema de la identidad planea en cada párrafo («Tenía un miedo de muerte de ser alguien diferente») y las escenas centrales tienen que ver con cambios y mutaciones.

Espejos y relojes son las consignas del libro. Sobre el mínimo argumento, el narrador construye una suerte de calendario solar cuyo puntero de sombra indica diversas asociaciones verbales. En esto es parecido al «hombre del tiempo» del telediario, de un tiempo más atento a la cronología que al clima, pero cuya varilla igualmente señala isobaras, borrascas y anticiclones interiores.

Llevado por la divagación de su mente, Herman Mussert se instala en la extrañeza y evoca pasajes de su existencia, en una mezcla donde las citas de autores clásicos se funden con esbozos de ciudades -particularmente grata al tacto es la miniatura de Lisboa- y nombres de mujeres.

Un papel importante corresponde a la ironía. Ya que de lo que se trata es del fluir temporal y sus modificaciones, Cees Nooteboom no permite que el conjunto se escorde hacia la tristeza. A los fragmentos cargados de emotividad -que los hay, y en abundancia- sucede un pensar risueño, la elegía y la sonrisa combinadas dan el tono peculiar al recuento del viejo docente. El hecho de que este refiera constantemente frases latinas y alusiones mitológicas, constituye un ingrediente más del humor. La paradoja reside en hacer que el personaje, imbuido de humanismo libresco y un punto de pedantería, sea arrojado a un universo fluctuante, privado de certezas, un revoltijo espacial en el que las camas son trasladadas de sitio.

Al escoger la primera persona como forma de articular la historia, Nooteboom deja en manos del profesor la calidad del relato. De él depende hacer creíble su mundo personal, y merece señalarse la soltura con que el escritor consigue despegarse de su ficción evitando atribuirle sus propias opiniones.

*La historia siguiente* fluye con elegancia y pudor, sin altibajos chirriantes, y el anticuado Mussert se revela como un anfitrión educado: jamás insiste en los platos. Su viaje, puesto que de un viaje se trata, un recorrido a través de la memoria con un océano en medio, termina siendo un desdoblamiento, una «levitación», palabra que se repite en varias ocasiones. Mussert vive y se observa vivir, al igual que cualquier sujeto contemporáneo, y la brecha abierta entre ambas experiencias es lo que intenta cubrir con su elocuencia.

Se trata, en suma, de una elocuencia de duermevela. La novela se inscribe en un estado de semisueño, justo antes del dormir o la vigilia, en esa fase fértil, porosa, *hipnagógica*, según la denomina el psicoanálisis, en que el

cerebro divaga libre de autocensura, esquivando al policía de la mente, y seres y objetos se acercan y se alejan como en un baile de máscaras. *La historia siguiente* se mece en esas aguas, navega en un hilo argumental muy tenue, a punto de quebrarse, sostenido tan solo por la voluntad del escriba alrededor del cual, al conjuro de la historia, los rostros se hunden o emergen.

Cees Nooteboom había mostrado su predilección por el nomadismo intelectual en el texto de ficción *En las montañas de Holanday* en su recopilación *La desaparición del muro: crónicas alemanas*. *La historia siguiente* insiste en esta órbita, con el añadido de que el vagabundeo del profesor Mussert tiene más de desplazamiento emocional que físico.

Aquel que se dedica a narrar no tiene señas. Sus señas son invenciones. Su hogar está enclavado en las páginas que escribe. «No sería mi alma [...] sino mi cuerpo el que empezaría una interminable travesía errante». Entonces carecen de importancia los domicilios, las brújulas, los teléfonos.

Aquel que empieza a narrar contrae un compromiso muy serio con sus lectores. Ese pacto o convenio o contrato demoníaco le llevará muy lejos, tanto, incluso hasta lugares insospechados a los que no desea llegar. Pero llegará; no podrá evitarlo. No está en su mano parar. Ocurra lo que ocurra, una vez que la ficción da comienzo y la elección está tomada, el dispositivo se pone en marcha y la fatalidad se cumple: ya no tiene más remedio que seguir narrando hasta el final, hasta la historia siguiente.

# **VII**

## **EQUÍVOCOS FATALES**

# ESCRIBIR CUERVOS

Los mejores cuentos de Poe son canciones paranoicas.

«El escarabajo de oro» fue escrito en 1843, el mismo año que «El corazón delator» y «El gato negro», por citar solo dos de sus piezas mayores dentro de una larga genealogía de títulos mórbidos, truculentos y tan alegres como ponerse a picar cebolla a la vuelta de un funeral.

«El escarabajo de oro», no tan sombrío, apareció publicado por primera vez en el número de junio de *The Dollar Newspaper*, tras ganar un concurso de relatos convocado por la propia revista, por el que Poe recibió una remuneración de cien dólares.

Ambientado en la isla de Sullivan, en Carolina del Sur, donde Poe había servido como artillero de segunda en su etapa de cadete de West Point, «El escarabajo de oro» constituye una buena muestra del Poe lógico y cartesiano, alejado de sus delirios necrófilos, y centrado en su faceta detectivesca de investigador de misterios y esclarecedor de acertijos.

Para narrar esta fábula clásica, apta para todos los públicos, Poe recurre como otras veces a la figura de un narrador opaco, del que nada conocemos, excepto su función de acompañante y testigo dedicado a levantar acta en primera persona de las elucubraciones de una inteligencia superior al borde de la genialidad o la demencia.

Poe juega a introducir método en la locura (o locura en el método, tanto da). Sabemos que el autor fue un maniático de la criptografía y el desciframiento de mensajes ocultos. Para un romántico como Poe, el mundo entero es un pergamino que hay que descodificar, un Texto (o un Tejido), compuesto en un lenguaje encriptado, reacio a la interpretación.

Todo en este universo: los días de sol, la nieve, el ala de un cuervo, la tos

de su prima y esposa Virginia Clemm (el día de su boda él tiene veintisiete años; ella, trece), son páginas en clave, cartas que el destino nos envía para ponernos a prueba, acompañadas de insectos y calaveras.

El cuento es ese lugar, entonces, en el que se deposita un secreto misterioso, o una larva, o un tesoro, que los ojos del lector repiten, línea por línea. La lectura es el proceso de reconstrucción de un crimen.

Escrito con técnica de ajedrecista, el resultado es fiel a su propia teoría de la composición, en que todo el cuento debe estar orientado hacia la apoteosis del efecto final y la unidad de sentido, concebido y ejecutado al revés, de atrás hacia delante. El cuento, en Poe, se narra a contracorriente, en un orden temporal inverso, de modo que ya está terminado antes de haber sido escrito.

Quizá sea justo ese fetichismo por el desenlace perfecto, el artefacto bien rematado y el broche de oro, lo que me hace dudar un poco de su aureola de precursor del relato moderno, un territorio que Poe vislumbra pero no llega a conquistar, hazaña reservada para otras mentes de una generación posterior como Henry James o Antón Chéjov.

Entiendo por relato moderno aquel en que el texto no solo cuenta, sino que también *se cuenta*. No solo muestra, sino que también *se muestra*. No solo dice, sino que también *se dice*, en un intenso arco de producción de sentido y desvelo, a través del cual el creador tira de la alfombra y el texto tiene el coraje de poner en entredicho sus propios mecanismos de representación.

La distancia que media entre la literatura pre-moderna y la literatura moderna es la misma que media entre el escarabajo de Poe y el escarabajo de Kafka. Siendo el mismo insecto, no pueden ser más dispares. El primero es un objeto tornasolado y brillante, chapado en oro, lujoso. Samsa, en cambio, es un monstruo oxidado que cojea en los pasillos.

Mitigar ese brillo y renunciar a ese lujo ha sido una de las preocupaciones de la literatura más inquieta y menos complaciente. Esto no implica juicio de valor alguno, sino la constatación de una quiebra.

Poe hizo cuanto pudo, y lo que pudo es mucho. Sembró el suelo de estrellas fértiles, pero no esperó a verlas crecer. Su herencia se diluye en un sinfín de imitadores que no alcanzan su horror de enterrado vivo en el panteón de la literatura. Tantos años más tarde, y aún sigue poniendo un grito en nuestra mesilla de noche.

# PROHIBIDO ABURRIRSE

Resulta paradójico que este sorprendente relato tenga más de un siglo de antigüedad y lleve la firma de Mark Twain. *Un misterio, una muerte y un matrimonio* fue concebido en 1876 como la primera de una serie de colaboraciones para *The Atlantic Monthly*, en la que varios autores -entre otros, Henry James- escribirían un relato propio a partir de un mismo esqueleto argumental aportado por Twain.

El proyecto fue desestimado y solo el padre de la idea cumplió el encargo de escribir una ficción. Por una serie de azares, el manuscrito original permaneció inédito hasta 2001, momento en que emergió a la luz. Su aparición repentina produjo el mismo asombro, pongamos por caso, que el hallazgo de un fresco desconocido de Leonardo da Vinci en las paredes de un karaoke o que una partitura de Mozart empleada para envolver corbatas.

Si a esto se añade que el cuento va acompañado de una serie de deliciosas ilustraciones de Peter de Sève, con el propósito de ofrecer un hermoso objeto de apariencia artesanal -tapa dura, buen papel, claridad tipográfica-, podemos afirmar que el placer está asegurado.

De todos modos, la idea de embarcar en la aventura a otros autores dispares, reconozcámoslo, resultaba un tanto peregrina y traída por los pelos, si tenemos en cuenta -como se encarga de subrayar Roy Blount en su esclarecedor epílogo- que Henry James es la complejidad sinfónica de un piano de cola varado entre los espejos de un salón europeo, mientras que Mark Twain sería más bien la melodía desdentada procedente de una armónica yanqui. Esa es su grandeza y su límite.

Con *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn*, Mark Twain compuso el cuento fluvial de la amistad y la risa a orillas del Misisipi, una música para ser silbada entre dientes mientras se ejerce la

picaresca, la auténtica canción del sur del tío Remus robada a las plantaciones de algodón y a los barcos de vapor, cuyo estribillo pegadizo aún resuena con familiaridad en nuestros oídos y en los de miles de aficionados más.

Con Twain, según Hemingway, se inaugura la literatura moderna estadounidense, pese a que los años transcurridos no han menguado ni un ápice de su fragancia primaveral y han convertido a su autor en alguien capaz de facturar clásicos instantáneos de desván y chimenea y en una fuente inagotable de felicidad narrativa e influencias que llega hasta nuestros días.

De hecho, el personaje de Holden Caulfield concebido por J. D. Salinger en *El guardián entre el centeno*, en ciertos aspectos no es más que la enésima reencarnación de un Huckleberry Finn urbano pasado de rosca y consumismo bajo el cual dormita, pese a todo, un alma cándida que pregunta a los taxistas: ¿adónde van los patos que viven en el lago de Central Park, cuando este se hiela en invierno?

La respuesta, si existe, se ha perdido. Central Park está desierto. Ningún taxista contesta. Ya Faulkner observó, a propósito de Holden Caulfield, que «su tragedia era que cuando intentaba incorporarse a la especie humana, allí no había ninguna especie humana»<sup>36</sup>.

En cambio, da la impresión de que Twain era alguien que sí sabía a dónde iban los patos en invierno y se nota en sus ficciones que lo que él domina como nadie es precisamente eso: correr detrás de los patos. Dar caza a una travesura. Perseguir un revoloteo.

Pues Twain pertenece a esa raza de buscadores de oro de formación autodidacta que pretenden confundir a propósito literatura y magia y hacer de sus embustes ficciones perdurables. Como humorista satírico, empeñado en tomar el pulso a la sociedad de su tiempo, Twain tiende a la frase corta y un punto sentenciosa. Aspira a un estilo invisible y sin marcas de lenguaje, y buena prueba de ello es la austeridad casi neutra con que arranca *Un misterio, una muerte y un matrimonio*:

«En los alrededores de una aldea remota y aislada del suroeste de Misuri vivía un viejo campesino llamado John Gray. La aldea llevaba por nombre Deer Lick. Era un poblacho de seiscientos o setecientos habitantes, aletargado y disperso».

Cuanto más asilvestrado, mejor novelista es. Más que un prosista ortodoxo, Twain es una respiración. La suya es una escritura, como la de Cervantes y otros grandes, de andar por los caminos. Divagatoria. Una escritura de cielos abiertos -ahí radica su fuerza- y prosa bien ventilada. Con libros como *Las aventuras de Tom Sawyer* comienza para el lector de pocos años nada más y nada menos que el aprendizaje del sueño, un viaje mitológico hacia las fuentes del placer y el conocimiento que le mantendrá enamorado de la letra impresa, si hay suerte, el resto de su existencia.

Ciento veinticinco años después de ser escrito, lo que encandila de Twain en *Un misterio, una muerte y un matrimonio* es la chispa, la gracia bienhumorada, la ligereza con que complica y resuelve en pocas páginas el diseño de un enigma trazado con cuadrícula. Nada estorba en esta comedia de equívocos tejida con mimbres clásicos, ambientada en un pueblo perdido estadounidense, en que interviene una herencia tan golosa como disputada, una pareja de novios con todo en contra para casarse, un crimen violento cuyo principal sospechoso es el novio, un conde extranjero aparecido de pronto en medio de la nieve virgen y caído -literalmente- del cielo, e incluso, como remate, el mismísimo Jules Verne, a quien el autor no se priva de lanzar unas cuantas pullas sin maldad.

Twain, es evidente, se divirtió al máximo escribiéndola, y todo su esfuerzo radica en conseguir que el lector se lo pase al menos igual de bien, para lo cual elimina cualquier sombra de tiempo muerto, comprime y acelera los acontecimientos y edita toda la acción bajo un ritmo trepidante.

El cine nos ha enseñado que mezclar bodas y funerales en una misma secuencia es fuente de hilaridad e interesantes contrastes. Arrastrado por el placer de narrar, Twain lo supedita todo a la fluidez, a la economía de medios, renunciando incluso a la que es una de sus señas de identidad como fabulador: la relajación constructiva, el capricho del azar, la acumulación más o menos informe de episodios que van configurando, de manera casi involuntaria, el corpus de la novela. Esto, que para algunos constituye un fallo imperdonable, para otros es don Quijote.

Nada que no sea gozoso -puro gozo literario- tiene cabida en esta corta pero intensa escalera de tres peldaños ideada como un divertimento malicioso sin más -ni menos- pretensiones que mantener en vilo a la audiencia. Lo consigue con medios legítimos (pese a verse obligado sin sospecharlo a

competir en los estantes con el colegio Hogwarts de Magia y Hechicería, la Tierra Media y otros daños colaterales), si bien este tipo de estructura soporta y aun reclama como parte de su juego itinerante la intervención de al menos uno o dos golpes de efecto y trucos de abracadabra, que aquí tampoco faltan.

Twain, obsesionado con la infancia, juega. Juega con el tiempo y los personajes, juega con el lector desprevenido, adelantándose a sus expectativas y decidiendo sobre la marcha si las refuerza o las frustra. Divertido juego de improvisación, de pistas falsas, de agilidad manual y reflejos rapidísimos, este cuento posnavideño representa el regalo póstumo de un abuelo cascarrabias al que bastan tres sustantivos para crear todo un mundo. Un misterio. Una muerte. Y un matrimonio.

## UN PRECURSOR

Hubo un momento en que la novela de misterio conoció un punto de inflexión: sucedió cuando la escena del crimen se trasladó del castillo gótico, o del embarcadero victoriano envuelto en brumas, con toda su parafernalia invernal de dagas, sepulcros, maldiciones de hombres lobo y Scotland Yard, al *loft* funcional con aire acondicionado y aspersores para regar el césped de la urbanización.

Esto supuso algo más que un cambio de domicilio postal; significó el desmantelamiento de toda una mitología -hampones, mujeres fatales, bajos fondos- y su sustitución por un decorado aséptico, lo que a su vez conllevó un descubrimiento perturbador: las peores escabechinas suceden entre la tintorería y el descansillo y tienen por sujeto, no a un psicópata necrófilo o a una vampiresa sedienta de sangre, no, sino a ese vecino modosito que pasa inadvertido y nunca da los buenos días.

Finalmente, ha supuesto todo un hallazgo y una resignificación de lugares comunes que, en lugar de homicidios con fines grandiosos, lucrativos o pasionales, se haya instaurado entre nosotros el crimen literario por fastidiosas menudencias y molestias de medio pelo, por no estar de acuerdo un matrimonio en la mensualidad o el largo de los visillos.

Conozco a una pareja que está en trámites de divorcio por culpa de una arandela.

Hechos insustanciales, pero irritantes, abrieron todo un filón de posibles móviles que han servido para renovar la poética y el guardarropa de un género que, reconozcámoslo, empezaba a dar señales de estancamiento. Ya Edgar Allan Poe anticipó en un relato memorable, «El corazón delator», la idea del joven que elimina al viejo mientras duerme solo porque le desagrada la

mirada de este. Sin más motivo. Y lo ejecutó en primera persona con una voz tan meliflua, con tanta vaselina, que lograba erizar el vello.

Si para algo sirvió el psicoanálisis de Sigmund Freud fue para sacar a la luz las turbias pulsiones que anidan en muchas situaciones vulgares. La narrativa del psicoanálisis aportó, mediante su flujo de historias, una lectura fresca acerca de la doble vida burguesa y el enmascaramiento dentro de un círculo social hecho de apariencias falsas, pelo caro, hojalata chapada en oro e hipocresía.

Por algo se ha subrayado la influencia que sobre los relatos clínicos de Freud tuvieron las aventuras de Sherlock Holmes, del que el psiquiatra vienés era un asiduo consumidor y cuya estructura trató de imitar a la hora de interpretar sus propios casos. Freud primero leyó a Holmes; luego leyó a sus pacientes.

Las crónicas de sucesos rebosan de ciudadanos intachables que un día de repente empiezan a almacenar cantidades inusuales de cloroformo y cuerdas. Y de ahí a los crímenes amorales escenificados por Alfred Hitchcock o Patricia Highsmith hay un solo paso, pequeño pero inevitable.

Francis Iles fue el seudónimo elegido por Anthony Berkeley Cox para publicar sus reseñas de novelas policíacas en periódicos como *The Daily Telegraph*, *The Sunday Times* o *Manchester Guardian*. Iles participó como soldado en la Primera Guerra Mundial y su salud quedó quebrantada tras inhalar gases tóxicos en las trincheras de Francia. Una vez licenciado, después de rodar por diferentes empleos de circunstancias, fue redactor de sucesos y está considerado como uno de los pioneros en la narración de crímenes psicológicos.

Como corresponde al género, el marco en que se desarrollan los acontecimientos de *Premeditación* no puede ser más anodino: la campaña inglesa, una esposa molesta, un marido concienzudo experto en envenenamientos.

Dividida en dos mitades en cierto modo simétricas, la novela, tras un comienzo un tanto desangelado, gana temperatura hasta desembocar en un final demasiado formalista, con juicio incluido. *Premeditación* gustará a los aficionados al género, sobre todo a ellos. Francis Iles, no hay que engañarse, no alcanza las cotas de turbiedad moral de Highsmith ni el cinismo de Thomas

de Quincey, quien llegó a considerar el asesinato como una de las bellas artes. Parafraseando al autor británico comedor de opio, si uno se permite un día el desliz de descuartizar a alguien, pronto no le dará importancia a robar, del hurto pasará a la bebida, de ahí a faltar a la buena educación en la mesa, hasta incluso terminar utilizando la punta del cuchillo para escarbarse los dientes.

Francis Iles no deja de ser un autor menos radical que los citados, si bien acertó de pleno con su intuición de desencuadrar el punto de vista y narrar desde la óptica del culpable o presunto culpable. Tal vez le fallaron los nervios en el momento decisivo de dar esa última media vuelta de tuerca que eleva de categoría el género y convierte la literatura policíaca en literatura a secas. Merece el reconocimiento del precursor, lo cual no es poco.

El lector de hoy, al que la insistencia del cine y la televisión han saturado de tribunales, magistrados con togas y calaveras, aquí echará en falta algún destello salvaje. Otros escritores más capacitados, y más perversos, vinieron después de Francis Iles para retorcer el trapo de la psique humana hasta hacerle chorrear todas las barbaridades que podían realizarse con un chalet adosado y una mente enferma. Demostraron, ellos sí, que no existe cianuro más potente ni revólver mejor engrasado que los que circulan sin control por nuestra cabeza, un domingo por la tarde.

# LUDOPATÍAS

Como novelista, Gilbert Keith Chesterton se esmeró en la construcción de artefactos narrativos ingeniosos, paradójicos, ricos en aventura y misterio detectivesco, maquinarias chispeantes puestas al servicio de un humor acelerado muy cercano al *nonsense* del Sombrerero Loco, bajo los cuales, sin embargo, latían hondas especulaciones metafísicas y una lucidez en cierto modo desesperada. Novelas como *El hombre que fue jueves* y el ciclo de relatos del padre Brown son buena muestra de ello.

Chesterton fue un hombre desbordante y apasionado, lo cual desdice el tópico de la flema británica. Lejos de ello, fue un periodista polémico, un católico militante con cierta tendencia al proselitismo (su imagen central es el signo de la cruz), un trotamundos, un fabulador incansable y genial que abarcó todos los géneros, una gran fábrica de acuñar moneda literaria que abrió sucursales en otros autores (en Borges, sin ir más lejos) y numerosas franquicias.

Es, por encima de todo, un escritor divertido que trabaja para el gozo del lector, de brillantes paradojas y malabarismos mentales, con un sustrato tenebroso, a veces incluso trágico, que asoma de vez en cuando. Como a muchos de sus colegas británicos convertidos al catolicismo (Graham Greene, Evelyn Waugh, Anthony Burgess), lo que más le inquieta es la naturaleza del Mal, con mayúscula, y a él ha dedicado buena parte de sus elucubraciones.

Entre chistes y bromas, como el que no quiere la cosa, Chesterton roza el abismo, lo mira de reojo, lo mide, aparta los pies de su borde, le da la espalda, se aleja. No lo explora; no se hunde en él. Se limita a certificar su existencia real (no es poco), sin arrojarse al vacío. Verdaderas excursiones al corazón onírico de los sueños, todas sus ficciones terminan no obstante con una vuelta al orden, a la duda razonable, a los trenes puntuales y al té de las

cinco.

«Mi memoria es como una especie de luz blanca que lo ilumina todo y recorta sus perfiles con claridad subrayando su solidez», afirma Chesterton en su *Autobiografía*, publicada tras su muerte, en 1936.

En ella, a lo largo de cerca de cuatrocientas páginas de felicidad lectora, Chesterton eleva una oda a sus juguetes infantiles; recuerda a los compañeros de su época de estudiante en St. Paul; relata su paso por una academia de arte como aprendiz de pintor; describe sus devaneos (y posterior rechazo asqueado) con los fenómenos llamados «paranormales» como la *ouija*; comenta su ruidosa entrada en el mundo del periodismo durante la guerra contra los bóeres, a través de la polémica entre partidarios y detractores del imperio británico, situándose del lado de los antiimperialistas; dedica páginas generosas a su amistad con W. B. Yeats; rinde tributo a su hermano Cecil, muerto en las trincheras de la Primera Guerra Mundial; y todo ello lo narra con el tono conversacional de un vecino de taberna.

Lo que le salva de dar ese último paso fatal que le precipitaría sin remisión en el agujero negro del nihilismo y la nada, es, para decirlo con una frase de Robert Louis Stevenson que él mismo se aplica en sus memorias, «la creencia en la decencia última de las cosas». O, expresado de otra manera, la práctica de un pragmatismo utópico y a contracorriente que le lleva a renegar con virulencia del pesimismo, el ateísmo, el materialismo, el darwinismo y el socialismo, solo porque se sabe a un paso de ellos.

Chesterton abjura de todas estas creencias «modernas» como el ludópata regenerado abjura de los casinos de juego con sus mesas de *blackjack*. Chesterton es un ludópata de las ideas. No renuncia a sostener ninguna disputa dialéctica, aunque la apuesta sea descabellada, y sobre todo si la apuesta es descabellada. La salud de Chesterton parece depender de la polémica como el adicto de su pipa de opio. Si no encuentra un contrincante de su talla a mano, no importa, lo inventa, o lo resucita del pasado. Nunca se da por vencido. Cualquier excusa es buena para seguir discutiendo.

Ello explica que una buena porción de su *Autobiografía* esté compuesta por el recuento de los muchos debates que Chesterton protagonizó con distintos personajes públicos pertenecientes a la esfera política. Como la mayoría de ambas categorías -debates y políticos- yacen sepultados en el

olvido, eso hace que el libro cargue con un exceso de equipaje que no siempre le sienta bien y que a la larga le perjudica.

Su amor a la trifulca es tal que hace que en varios pasajes el texto quede descompensado. Chesterton resulta ser un discutidor infatigable, capaz de debatir durante horas y días hasta extenuar al rival y vencer por agotamiento. Como él mismo reconoce con gracia, «la principal objeción a una pelea es que interrumpe una discusión».

En cambio, de sus libros habla poco, y lo hace con una desgana que parece sincera, y si bien es de agradecer ese baño de humildad en un autor consagrado, también es de lamentar que hasta cerca del final del libro no recuerde sus relaciones con otros escritores -nada menos que con H. G. Wells, Bernard Shaw, J. M. Barrie o Henry James, entre otros-, porque en esas aventuras casi carnavalescas vibra la parte más jugosa del texto.

La modestia de Chesterton es desarmante; prefiere hablar de otros antes que de sí mismo, es de los que en los transportes públicos siempre cede el asiento, quitándose importancia. Y aunque la vanidad y el autobombo tipo Salvador Dalí resultan estomagantes en un artista, uno como lector se queda con las ganas de asomarse al rico fondo de misterio de sus novelas y cuentos.

Al revés de lo que ocurre en sus historias de intriga -que él despacha de un manotazo tildándolas de «fruslerías»-, en su *Autobiografía* queda sin resolver el enigma que rodea al principal sospechoso: él mismo.

Sin embargo, cabe desquitarse de esta pequeña frustración recreándose con la exquisita recopilación de sus poemas publicada en edición bilingüe bajo el título de *Lepanto*. En ella se recoge una antología de sus poemas más significativos, incluyendo aquel que sirvió de pórtico a *El hombre que fue jueves*, uno de cuyos versos más memorables reza así: «Vivíamos para ver cómo Dios rompía sus amargos hechizos».

Los primeros poemas publicados por Chesterton están en *Lepanto*, y el último fue su *Autobiografía*, con lo cual la lectura de ambos títulos en estéreo cierra un círculo simbólico que depara una especie de simetría reconfortante muy del gusto del escritor. Y pese a todas las diferencias, hay algo congruente y hasta satisfactorio en el hecho de que el mismo país que ha producido a Chesterton haya producido también a los Beatles. Un mismo humor juguetón los anima; una jovialidad contagiosa en un puñado de rimas.

# UN DÍA SIN MANOS

La lectura de cualquiera de las novelas de Leo Perutz: *El maestro del juicio final*, *El caballero sueco* y la colección de relatos *Señor, apiádate de mí*, significa una buena puerta de entrada al mundo de este irónico e incisivo escritor praguense de origen judío sefardí.

Matemático, empleado en la misma compañía de Seguros Generales donde prestó sus servicios Franz Kafka (aunque en otra sucursal) y escritor a partir de los cuarenta años, Leo Perutz desarrolló su obra en la Viena modernista de los años veinte del siglo xx, la Viena mórbida y serpenteante de Alma Mahler, Gustav Klimt, Egon Schiele, Adolf Loos, Arnold Schönberg y la revista satírica *La Antorcha* de Karl Kraus.

Uno de los mejores amigos de Leo Perutz fue Alexander Lernet-Holenia (autor de *El barón Bagge*, ya comentado en estas mismas páginas), quien tras su muerte se convertiría en el albacea literario de Perutz.

Al lector avisado le resultarán familiares sus cuadros estilizados de pasantes de comercio y muchachas de café. Desde su publicación en 1918, el éxito de *Mientras dan las nueve* fue tal, que incluso la Metro Goldwyn Mayer adquirió los derechos para una adaptación cinematográfica de esta novela que al final no se materializó, pese a contar con la admiración declarada del cineasta F. W. Murnau o del mismísimo Hitchcock.

En *Mientras dan las nueve*, Leo Perutz se sirve de un lenguaje coloquial para afilar un enigma que muy pronto nos atrapa. Es muy astuto por su parte insistir en minucias realistas y prosaicas en un texto que señala hacia lo fantástico. Se demora en detallar conversaciones completamente intrascendentes de tenderos y vecinas porque sabe muy bien que el relato apunta hacia otro lado, y sabe que el lector lo sabe.

El protagonista de la historia, Stanislaus Demba (cuyo nombre supone un feliz hallazgo) atraviesa la novela sin hacer jamás uso de sus manos, que lleva siempre ocultas debajo del gabán. ¿Está loco? ¿Es un discapacitado? ¿Un comedor de opio? ¿Esconde un arma? Cada personaje con el que Stanislaus Demba se cruza en su deambular por Viena lo etiqueta de un modo diferente. El libro, que consiste en la crónica meticulosa de una jornada completa, desde la mañana a la noche, y dentro de ella un estudio humorístico sobre la indefensión humana, bien podría subtitularse: *Un día sin manos*.

Y junto a las manos, muy cerca de ellas pero distante, próximo e inalcanzable a la vez, rondando siempre cerca, o lejos, aparece el tema del dinero. Resulta jocoso el modo en que Stanislaus Demba pierde y recupera el dinero, para él imprescindible, a lo largo de estas páginas, a través de sucesivas carambolas de azar y predestinación que parecen prefigurar el mundo milagroso de *La leyenda del Santo Bebedor* de Joseph Roth, donde al mendigo alcoholizado Andreas Kartak le sucede otro tanto en su peregrinar parisién hacia la iglesia de santa Teresita de Lisieux.

Dinero caído del cielo, dinero negro, dinero sucio, lluvia de billetes de curso legal que la ironía maestra de Perutz convierte en observatorio privilegiado para medir las variadas e imprevisibles reacciones de los personajes.

Cada uno de los veinte capítulos breves en que se divide *Mientras dan las nueve* esboza una situación distinta, con escenarios distintos y distintos personajes. El hilo de unión entre las veinte cápsulas verbales es la loca carrera de Stanislaus Demba por Viena -cada vez más apurado de tiempo- y sus manos, las manos que no vemos. Algo del conejo blanco de Lewis Carroll tienen las prisas a contrarreloj del personaje y los diálogos socarrones y extravagantes. Algo, también, de los parpadeos convulsos del cine mudo de Harold Lloyd o Buster Keaton.

Como en ellos, Leo Perutz ha logrado un texto de sorprendente ligereza que tiende a un territorio de extrema libertad. Lo risible, lo macabro, tienen cabida en su libro, pero en dosis muy livianas. Recuerda en esto a algunos pasajes de *El hombre que fue jueves* de Chesterton: juguetes literarios envueltos en vendajes con la precisión de la pesadilla, engranajes tan divertidos como montarse de niño en el tren de la bruja, que tienen más que ver con los placeres del texto y los cuentos de la infancia (pero toda gran

novela es, según Nabokov, un cuento de hadas), que con las abrumadoras necesidades de nuestra existencia material.

Rozando el territorio de lo absurdo, pero menos patológico y lastimado por dentro que Franz Kafka, con un humor más diurno a pesar del final triste, *Mientras dan las nueve* es una novela recomendable, especialmente en su primera mitad. Sus mejores momentos, en los que brilla la paradoja y la chifladura, recuerdan el escaparate de esas viejas sastrerías de barrio donde todavía es posible toparse con el regalo de un letrero que anuncia: «Chalecos sin mangas».

# MAESTRÍA Y SARCASMO

Narrador prolífico, pintor y dramaturgo, el suizo Friedrich Dürrenmatt debe gran parte de su celebridad a la inteligencia de sus historias detectivescas, tramas policíacas sometidas a mestizaje y contaminadas con otros propósitos más altos que nada tienen que ver con la resolución de la intriga. Se trata de una estrategia muy cervantina: servirse de un género «menor», ya establecido, para desviarlo y fracturarlo desde dentro.

Las mejores cualidades de Dürrenmatt brillaron en pantalla a través del guion de la maravillosa película *El cebo* de Ladislao Vajda, sobre la búsqueda de un asesino en serie de niñas cuya pista principal la constituye el dibujo infantil, con todas las claves a la vista pero encriptadas, que una de las víctimas tuvo tiempo de realizar antes de ser brutalmente asesinada por el monstruo en un bosque.

*La muerte de la Pitia* reúne un conjunto de cinco relatos escritos por Dürrenmatt entre 1951 y 1976, en los cuales reluce una concisión formal casi telegráfica; buena muestra de ello es el cuento que abre el volumen, titulado «El perro»: en apenas siete páginas el escritor esboza, en cuatro trazos definitivos, el perfil de un relato misterioso y trémulo, al borde de lo fantasmagórico.

Al igual que otros maestros del relato breve (Chesterton o Cortázar, por ejemplo), Dürrenmatt plantea una situación doméstica cualquiera a la que rápidamente retuerce el cuello y hace que desemboque en la paradoja o el vértigo. Todo para comprobar de qué sirven nuestras certezas cuando nos vemos empujados a un territorio imprevisible: no sirven para nada.

Pero si Chesterton, sentado al borde del horror con los pies colgando, era capaz de retroceder un paso en el último segundo para ofrecer una explicación más o menos racional (un varillaje para sus delirios), que hasta cierto punto

desactivaba el horror, o al menos lo reconducía hacia un paisaje sereno, la lucidez de Dürrenmatt le impulsa a ir más allá, a no abandonar sus inquietantes tribunales («La avería») y sus túneles sin salida («El túnel»).

Su pesimismo le ha llevado a comparar a su propio país, Suiza, y sus aspiraciones de neutralidad política, con las pretensiones de una virgen que trabaja en un burdel y que pretende, además, mantenerse casta y pura. En otra ocasión afirmó que el mundo entero es una gasolinera en la que está permitido fumar.

No encontrar soluciones es la solución del desesperado. A menos, claro está, que uno posea una gran capacidad de ironía, y es evidente que Dürrenmatt la posee. Véase si no el magnífico comienzo de «La avería», donde el escritor suizo reflexiona con brillantez y agudeza sobre las dificultades de la escritura, en un momento en que aún hacía estragos en Europa el nihilismo existencialista.

«Escribir será entonces una operación más ardua y solitaria, y también más absurda», sostiene Dürrenmatt.

Porque su humor no es nada tranquilizador. Entre bromas y pantomimas de jubilados, entre jueces falsos y burócratas brumosos, él acaba lanzando el juguete rabioso de su literatura. Un juguete hecho de maestría y sarcasmo, una caja de música cuyo interior contiene dinamita. Lo que sucede con Dürrenmatt es que narra muy razonablemente situaciones irracionales. Sabe muy bien que basta un ligero cambio de ángulo para que la llamada vida normal descubra su lado absurdo y patológico.

Los cinco cuentos de *La muerte de la Pitia* reúnen muchos de los requisitos de los buenos relatos breves: economía en los materiales, extrema contundencia, situaciones banales en que la «realidad» sufre una brusca mutación y se enrosca sobre sí misma en una espiral de pesadilla.

Bien se ve que Dürrenmatt es también pintor y dramaturgo; en algunas páginas de *La muerte de la Pitia* asoma la mano del decorador que distribuye o elimina máscaras y dosifica sus efectos. El autor de *Griego busca griega* o *Justicia* logra encerrar al lector, cuento a cuento, en un pequeño laberinto sin resquicios y, una vez dentro, le abandona a su suerte y arroja lejos la llave.

En el centro del espacio deslumbrante, una vez cerrado el libro, el lector queda un poco más solo, un poco más inteligente.

## UN PARPADEO LITERARIO

He aquí cómo Leonardo Sciascia, maestro de paradojas, se reservaba en la manga una última paradoja *post mortem*. Cuando en 1988 se publicó *El caballero y la muerte*, y pocos meses después el escritor siciliano falleció de cáncer en Palermo, no faltaron voces que hablaron de páginas semipóstumas y prosa de testamento.

Tocada por el ala de la muerte, aquella novela presuntamente terminal colocaba al gran Leonardo Sciascia en el pabellón de los gestos irreversibles. Ya estaba muerto. Ya era analizable.

Pero he aquí que el escritor, ya muy minado por la enfermedad, pese a todo logró entregar a su editor, un mes antes de fallecer, *Una historia sencilla*, la cual es, que sepamos por el momento, su última novela de escritor vivo, o tal vez su estreno, su primera ficción como escritor muerto.

Nacido en Sicilia en 1921, Sciascia fue maestro rural antes de dedicarse por entero al periodismo y la literatura, trincheras desde las que no cesó de dirigir su mira telescópica hacia la corrupción mafiosa y estatal. Situado resueltamente del lado de los que hostigan y polemizan, su figura acusatoria, su estatura moral, son lo bastante conocidas como para que no sea necesario insistir aquí en ellas.

Esta última entrega del autor de *Todo modo* y *El Consejo de Egipto* plantea algunos problemas interesantes. El primero de todos, el de su extensión -ochenta páginas-, que la hace oscilar entre el cuento largo y la novela breve. No está muy claro a qué género adscribir *Una historia sencilla*. Tan ceñido es su desarrollo, tan veloz, que más que un libro es un parpadeo literario.

El relato -dejémoslo así- se abre con una cita del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt que no deja lugar a dudas sobre sus propósitos: «Una vez más,

quiero sondear escrupulosamente las posibilidades que tal vez queden aún a la justicia».

No es por azar que la cita pertenezca a Dürrenmatt, que tanto esfuerzo ha invertido en analizar y desmontar los mecanismos internos de la dominación, sus disfraces, sus desviaciones bufonescas.

Y ello sirviéndose, tanto Dürrenmatt como Sciascia, de modos narrativos considerados menores, como la trama policial, la encuesta (*Quest*) o la alegoría. Formalmente, Sciascia maneja un lenguaje transparente reducido a lo esencial -un lenguaje «siciliano», diríamos-, que no se desvía bajo ninguna circunstancia del trazo limpio marcado de antemano. Una prosa que se aleja del barroco y la retórica, si bien admite ciertos destellos, muy fugaces, de punzante ironía y autoironía.

*Una historia sencilla*: el humor comienza en el título mismo, que contiene un juicio de valor del escritor sobre su obra escrita. ¿Es realmente *semplice* esta historia? La respuesta a la pregunta no puede serlo. Sciascia, cronómetro en mano, ha pretendido un ensayo radical: en el menor tiempo condensar la mayor complejidad posible.

La prosa cristalina oculta un género turbio. En primer lugar, está la extrema aceleración de los acontecimientos, que pasan ante el lector a cámara rápida, con súbitas sobreimpresiones que este deberá captar al vuelo.

En segundo lugar, conviene señalar el ingenio de Sciascia para orquestar su pequeña *suite* en forma de objetos teledirigidos que se atropellan entre sí y que serán los que determinen la acción: el revólver, el teléfono, el cuadro, los guantes. Tener los ojos muy abiertos a la aparición -y desaparición- de tales utensilios, resultará imprescindible para la comprensión cabal de la pieza.

Y por último, la impaciencia. En *Una historia sencilla* se nos comunica el homicidio de un personaje al que la prisa del asesino solo le permite escribir, antes de ser liquidado: «He descubierto».

¿Qué es lo que habrá descubierto la víctima? Eso es lo que no se sabe. Pues bien, el propio Sciascia parece haber estado en el caso de aquel personaje. Su libro posee la velocidad y la contundencia de las últimas frases, pronunciadas un segundo antes de expirar.

No se trata de hacer fáciles comparaciones. Se comprende el vértigo de Sciascia, su urgencia. Cuando la muerte acecha, ya no hay tiempo, solo cabe arrojar un puñado de palabras, oponerse a la nada con un poco más de

escritura, anotar en el borde del papel, con humildad y arrogancia, antes de que todo se apague: «He descubierto».

## DECLIVE DE UNA ACTRIZ

Dentro del ímpetu renovador de la literatura brasileña escrita por mujeres - entre las que resplandecen Clarice Lispector y Nélide Piñón-, hay que situar a Lygia Fagundes Telles. Si bien cada una de ellas posee su propio mundo, reformulado libro a libro, que cada lector descubrirá al acercarse a ellas, no pueden negarse algunas inquietudes comunes: la palabra encendida y musical, cierta tendencia a la introspección, empleo de elementos teatrales, operísticos, y la mirada áspera, no exenta de humor, sobre la sociedad circundante.

*Las horas desnudas* de Lygia Fagundes Telles es una novela ambiciosa. Consta básicamente de tres historias entrelazadas. El corazón de la novela, compuesto por el declive de una actriz de teatro, alcohólica y envejecida. Su analista, cuya repentina desaparición dará lugar a un proceso de búsqueda. Y la tercera historia, que abre el relato a una dimensión fantástica y fantasmal, está narrada a través de la mirada del gato de la actriz -no hay duda: aquí los gatos hablan-, que recuerda oscuramente otras vidas anteriores.

Las tres miradas se alternan y complementan con fluidez. El cambio de narrador no obstaculiza el desarrollo de la novela, que a veces discurre en primera persona del singular (actriz o gato), a veces en tercera persona, en un tono más neutro y equidistante. Las páginas de más altura las alcanza Lygia Fagundes Telles cuando permite que la diva tome las riendas del discurso y se entregue al bello caos de la evocación de días pasados y amores idos.

El personaje de la actriz en decadencia está, sin duda alguna, muy empastado de literatura y cine, muy próximo al cliché. Consciente de este peligro, la autora lo empasta de literatura todavía más barroca, sobredorada, excesiva. Su figura remite a otra actriz crepuscular de las pantallas, la patética y crispada Norma Desmond del filme *El crepúsculo de los dioses* de Billy Wilder. No está de más recordar que al comienzo de esta película asistimos al

sepelio de un chimpancé.

Solo cabe hacer una objeción al personaje de la novela; extraña, en una mujer supuestamente frívola y vana, las alusiones cultas con que salpica su charla (pero también, ya puestos, extrañan las inteligentísimas asociaciones del vulgar Leopold Bloom en el *Ulises* de Joyce).

En otra línea, la verborrea de la actriz puede recordar, por sus imprecaciones y ajuste de cuentas con el pasado, a aquel insólito quejido tangerino que fue *La vida perra de Juanita Narboni*, monólogo de Ángel Vázquez. Con la diferencia de que el escritor impulsó la destrozada vida de su heroína sin levantar los pies del suelo, mientras que Lygia Fagundes se concede a sí misma el beneficio de la fantasía.

La novela avanza sobre dos raíles paralelos. Las confesiones de opereta que la actriz declama, a sí misma o a su analista, y la visión, más descreída e irónica, que el felino tiene de esos mismos recuerdos. Porque el gato, castrado y ateo, es a su modo un fragmento pensativo. Sabe cosas que los demás no ven. Ve sucesos que nadie más sabe, y por sus pupilas orientales pasan las corrientes invisibles de la casa: suicidios no aclarados, fantasmas de antiguos inquilinos.

Esta mirada bifocal, como un ojo de pez, da riqueza al relato, al desdoblarlo en dos mitades. Mirada atenta, totalizadora, capaz de hacer coincidir en un mismo espacio narrativo el drama individual y la crítica a nuestra época, mezquindades personales y un reverso de sueños y aparecidos. En los ojos del gato se resumen pasillos de misterio.

Nada hay definitivo, nada concluye, en estas horas desnudas cuyo final Lygia Fagundes Telles deja en suspenso, abierto a nuevas posibilidades. El río de recuerdos de la actriz no se detiene.

«¡Quiero otra vez mis piernas!, gritaba aquel a quien le habían cortado las piernas. Y yo aquí, gritando, gritando, ¡quiero otra vez mi juventud!... Querida, ¿puedes traerme otro whisky?».

## ENTRE EL CRIMEN Y LA OPERETA

La narrativa italiana atravesó, durante los años ochenta del siglo xx, un momento espléndido. A los nombres de Antonio Tabucchi (*Nocturno hindú, Pequeños equívocos sin importancia*) y Gesualdo Bufalino (*Perorata del apestado*), se sumaron los de Giorgio Manganelli (*Centuria, A los dioses ulteriores*), Daniele Del Giudice (*El estadio de Wimbledon*) o Aldo Busi, depositarios y renovadores a un tiempo del arte de la novela en ese idioma, del que tomaron el relevo tras las desapariciones de nombres mayores como Italo Calvino y Leonardo Sciascia.

Aldo Busi alcanzó la notoriedad ya con su primera novela, *Seminario de la juventud*, a la que siguió el llamativo título de *Vida estándar de un vendedor ocasional de leotardos*.

*La delfina bizantina* fue su tercera entrega, y en ella recrea un mundo cerrado y en descomposición, a medio camino entre el crimen y la opereta. Provocador profesional, siempre con hambre de titulares, en alguna entrevista el propio Busi ha definido su novela como «un *Finnegans Wake* italiano, pero mucho mejor»<sup>37</sup>.

Personajes desarraigados y fondos difíciles de localizar, componen una aristocracia de pacotilla, entre cuyos bultos destacan Teodora, una adolescente de cuerpo celulítico, «tan grande como un instante de juventud», y su madre Anastasia, traficante de iconos religiosos y venenos. Las figuras principales son femeninas.

Todo el peso del relato recae en este grupo de mujeres sanguinarias, pues el único personaje masculino con una cierta entidad es eliminado.

Estos personajes se entrechocan con movimientos mecánicos, figuras de un gran guiñol al fondo del cual se adivina la silueta del escritor yendo y viniendo entre los hilos (y a veces enredándose hasta el caos). Escritura

escarpada, la de Aldo Busi, con súbitos escorzos y descoyuntada hasta el esguince. En la prisa por narrarlo todo, en la fiebre de la escritura, el escritor italiano cae en oscuridades y confusiones a veces poco justificables.

Busi envuelve su fría crueldad en un ropaje verbal suntuoso. Es cierto que para su cacería ha escogido una presa incómoda y desagradable, de ningún modo complaciente. Un trozo de carne demasiado poco hecha que desagradará algunos paladares.

*La delfina bizantina* es lo que queda al término de los sueños: «una fantasía homicida». El autor estruja el tiempo hasta comprimir el transcurso de meses y años en unas pocas páginas; en ellas nos arroja a la cara (no puede decirse de otro modo) la ascensión de Anastasia y su coro de arpías hasta un tenebroso campamento de recreo en el Adriático, con perros patrullando día y noche y siniestras conexiones internacionales.

Al llegar a este punto, Busi agudiza su sarcasmo, que puede ser mucho y muy punzante, y la borrachera verbal deja paso a un discurso exasperado sobre el poder y la corrupción. Sobre la corrupción del poder y el poder de la corrupción. El novelista se convierte en guía de un infierno, mezcla de pompa vaticana y festín disoluto.

Aldo Busi ha construido una oscura fábula cruel, muy ambiciosa, sin sombra de piedad ni concesiones (lo que es digno de elogio), pero en la que sobran unas cuantas páginas de bilis y se echa de menos un mayor rigor en la planificación del material narrativo. ¿Una metáfora de nuestro tiempo?

## LA HUELLA DE UN SIGLO

La idea no es nueva. Quizá proceda de la existencia de un mundo que fomenta la masificación humana a la vez que el feroz anonimato. Si un día cualquiera de nosotros, de pronto, desaparece -así arranca *Larga noche* de Giuseppe Pontiggia-, la búsqueda a través de nuestros familiares y conocidos daría lugar a una sacudida en una tupida red de relaciones. Precisamente la misma red, o parecida, que tendían con hilos de puerta a puerta los personajes de Italo Calvino en una de sus ciudades invisibles.

Sartre calificó a los otros de infernales. Giuseppe Pontiggia, más moderado, no llega a tanto en sus adjetivos. La hipótesis que plantea el narrador italiano en *Larga noche* es que toda vida es vida social, que el peso de los otros resulta avasallador y que es posible sacar el vaciado de un hombre evadido analizando las huellas que antes de partir dejó en los demás.

Tenemos así una suerte de «estructura ausente», de molde narrativo de aquel hombre anodino obtenido por omisión, gracias al eco que despierta en sus amistades. Quizá no haya hombre y todo se reduzca a una contrafigura hecha con la reverberación de voces y opiniones que los demás vierten sobre nosotros.

Vivir en sociedad -es la idea que subyace en *Larga noche* de Pontiggia- significa resignarse al papel de que los demás cuerpos te comenten, te analicen, te injurien o te ensalcen a tus espaldas. Privado de corporeidad, desmaterializado, exhibido en un panóptico, el ser humano moderno se convierte así en un puro objeto verbal, en un tráfico de rumores traído y llevado por las voces de aquellos extraños que un día alguien denominó semejantes.

Un desconocido, tal vez en este mismo instante, está vertiendo en secreto un juicio -benévolo o dañino- sobre cualquiera de nosotros. Las páginas de

*Larga noche*, pues, están respunteadas con esta sospecha. En su clásica estructura de encuesta (*Quest*), sigue los pasos ya canónicos de *En busca del barón Corvo* de A. J. A. Symons, bendecida después por el cine de Orson Welles en *Ciudadano Kane*, lo cual le sirve a su autor de puesta a punto y repaso.

Alguien, en efecto, ha desaparecido. No se necesita más para armar una novela. Tras las huellas del ausente, de ese *jugador invisible* que dio título a otra narración anterior de Giuseppe Pontiggia, se ponen en marcha el hermano, la amante, otras personas. Igual que ocurría en la película de Michelangelo Antonioni *La aventura*, tras la desaparición de Anna durante una excursión en barco al islote de Lisca Bianca, rápidamente la telaraña se amplía y multiplica, cada capítulo se transforma en recapitulación de unas existencias corrientes agigantadas por la lupa del escepticismo. *Larga noche* tiene algo de catálogo y su autor, de moralista desencantado.

El lugar es cualquier parte: un fondo urbano neutro que es un tablero de rascacielos que no llega a ser citado por su nombre. En esa ciudad aséptica, donde las relaciones se desarrollan en vertical siguiendo la dirección de subida y bajada de los ascensores, Pontiggia monta su campo magnético de discrepancias y afinidades. La desaparición del hombre es una excusa; lo que importa al escritor es tomarle el pulso a un siglo que se desvanece.

*Larga noche* es, bajo cierto prisma, una novela policial sin crimen ni malhechores. Permanece el hueso de la desconfianza y el clima de incertidumbre que acompañan a la indagación en pos del hombre ido.

Nadie desaparece del todo; la evaporación total es imposible. Quedan agendas marcadas, pertenencias, ropa, mensajes elocuentes, libros, cartas y sueños premonitorios retenidos en los pliegues de una existencia vulgar pero interminable. El título empleado, *Larga noche*, no hace justicia al interior de un libro que tal vez debería llamarse mejor *Teoría de los otros* o *El recelo*. Después de recorrer tantas páginas sin encontrarle, comenzamos a ver al ausente con los ojos con que soñamos a alguien de quien escuchamos hablar a todas horas sin llegar a conocer en persona.

¿Quiénes somos realmente? ¿A quiénes pertenecemos? Es su ausencia, su falta de semblante o de rasgos reconocibles, los que dan profundidad a una historia en la que sospechamos que son los demás, los que se quedan, quienes

de verdad se evaporan.

Giuseppe Pontiggia acentúa, mediante el retrato puntillista de sus inquilinos, esa extrañeza que solo puede experimentarse frente a los seres más próximos. Nada más enigmático que un allegado. Y es que no debe olvidarse que en una de sus acepciones, la palabra huésped significa justamente desconocido.

## SUAVIDAD CORROSIVA

Elizabeth Jolley pertenece a esa categoría de escritoras, frecuentes en la cultura anglosajona, que mediante un estilo invisible, sin aspavientos, partiendo de un ambiente doméstico como de confitura de grosella o viejo costurero inglés, logran hacer palpable una atmósfera inquietante con un reborde de horror.

Para ello, Jolley se sirve de unos pocos personajes de perfil nítido, a los que encuadra sobre un fondo decorativo voluntariamente convencional: una pequeña granja bajo un cielo parroquial donde nunca ocurre nada más excitante por encima de un domingo con barbacoa. Hasta que ocurre. Entonces un incidente rápido y brutal entra en el recuadro y lo transgrede. La raja en la tetera de porcelana.

*El pozo* es una novela inteligente. Parte de un buen arranque, muy cinematográfico, que le permite a la autora el lujo de demorarse casi medio libro en la descripción de las dos figuras principales -demora necesaria-, sin que nada canse.

En este primer centenar de páginas, Elizabeth Jolley dibuja con mano segura, con una prosa sedante, nada violenta, las relaciones entre la huérfana Katherine y su protectora Hester Harper, quien padece una cojera, en un análisis lleno de precisión y matices. Las rodea, además, de unos cuantos utensilios que irán creciendo en importancia a lo largo de la novela -el bastón, el *jeep*, el pozo- hasta convertirse en los ejes de la historia.

Pero no nos engañemos; la existencia sosa y apacible en la granja no es más que un nudo corredizo que, llegado el momento oportuno, la escritora apretará hasta formar una soga. Esto le sirve de coartada a Jolley para mostrar un mundo de extrema ambigüedad moral. Bajo la calma de un té rústico con pastas, hay locura y desesperación. Las relaciones corteses y distantes dejan

entrever, en ocasiones, un filo punzante de malignidad, dominación u odio.

Por debajo de la inofensiva muestra de brocado inglés, es posible escuchar algo desagradable como el sonido crispante de una uña raspando un encerado. Enfrentadas a un hecho límite que las rebasa y del que no conviene desvelar mucho (digamos solo que aparecen involucrados un atropello involuntario; un cuerpo sin vida; un pozo seco que nadie usa; la posibilidad de un botín), las dos mujeres modificarán sus relaciones hasta mostrar su otro rostro, rostro desencajado y frágil, oculto tras la apariencia de sensatez.

La categoría de lo siniestro (llamado en alemán *Das Unheimlich*, es decir: lo no hogareño, lo que es contrario a lo que nos resulta familiar) emerge, como postulaban Schelling y Freud, en el momento en que todo aquello que debe mantenerse escondido y secreto, pese a todo sale a la luz. Es la materialización de deseos prohibidos que la propia psique no se atreve a formular, por tratarse de algo inmanejable y tabú. Como cuando se desea la muerte de alguien y este hecho, inesperadamente, sucede.

Al igual que en *El legado de Miss Peabody*, Elizabeth Jolley confirma poseer una voz propia de acento muy personal, en la que el tono clásico y depurado no renuncia a una ironía subterránea, sutilísima, apenas detectable pero que impregna cada una de sus páginas y aporta un sello inconfundible, que encuentra en la elipsis y el subtexto su razón de ser.

## **GIMNASIA Y LITERATURA**

El rasgo más personal de sus novelas, lo que las hace reconocibles, consiste en ese tono de serenidad con el que Elizabeth Jolley aborda situaciones desquiciadas, su postura corporal relajada al escribir, mientras maquina locuras.

Sus crímenes y sus desequilibrios son tan apacibles como un pícnic soleado. La escritora británica embruma sus narraciones con ironía y perversión, a lo que ayuda el empleo de un lenguaje voluntariamente anacrónico e inocente (suponiendo que algún lenguaje lo sea, cosa que dudo): «Me perdonará si me pongo lírica por las tardes con la belleza y la utilidad del trigo».

Este narrar distendido, este caminar pausado que conduce de forma irreversible, en Jolley, hacia la enajenación y el hallazgo de realidades macabras, está adornado además con decorados campestres exageradamente pacíficos: colegios universitarios, núcleos de granjas, vidas vulgares. Sus protagonistas, sin apenas excepción, son mujeres maduras, solteras o viudas, de físico poco agraciado y sexualidad ambigua.

Su prosa nada tiene de espectacular ni efectista. Es quizá lo que algunos manuales al uso considerarían una escritora *menor* -un lugar donde a veces se descubren aparcados verdaderos tesoros-. Jolley juega la baza de la escritura oblicua, alusiva, señorial y maligna, que sugiere o difumina y que jamás cae en la mala educación de señalar con el dedo, porque eso no se hace y además está muy feo. El magisterio de Henry James y sus narradores ambiguos en *Los papeles de Aspern* no queda lejos.

*El legado de Miss Peabody* consistía en extravagancia epistolar y solteronas. *El pozo* era una delicada labor de pasamanería con un alfilerazo de horror. *Foxybaby* nos introduce en una especie de *college* muy especial -el Trinity College de Cheatham Este-, donde se mezclan la gimnasia y la literatura, el arte y la dietética, todo con una grave fachada tras la cual el lector adivina un reverso viscoso.

Contaré solo una escena inicial. Una profesora llamada Miss Alma Porch recibe por correo una invitación para impartir un seminario sobre literatura en esta escuela de verano, firmada por la directora, Miss Peycroft. Miss Alma Porch acepta el encargo. Se pone en marcha, emprende el viaje en coche y, al atravesar una ciudad, percibe que otro coche la sigue.

La profesora comprueba, con creciente temblor de manos, que el vehículo perseguidor es exactamente igual que el suyo: idéntico modelo, idéntico color, idénticas -incluso- abolladuras en la carrocería. La conclusión de esta escena importa poco ahora. Sí es relevante señalar que este detalle, en apariencia intrascendente (pero que no escapará a la pupila de un lector avezado), posee una resonancia inquietante y onírica, con los dos autos avanzando simétricos como en una pesadilla de espejos.

Es muy propio de Elizabeth Jolley esto de sugerir un trasfondo turbio con una pequeñez dejada caer al azar (y no de otro modo construyen sus filmes de horror Alfred Hitchcock o Roman Polanski). Poco a poco, a lo largo de *Foxybaby*, estos detalles vagamente mórbidos irán en aumento hasta configurar

un mapa de desequilibrios que, sin darnos cuenta, desemboca en una situación límite. Situación límite que aparece, no hace falta decirlo, encofrada en la más estricta normalidad, sin permitir que los tarros de mermelada de la despensa pierdan la alineación ni se desarregle el peinado. O por emplear sus mismas palabras: a esa hora exacta en que uno puede permitirse el lujo de ponerse lírico por las tardes con la belleza y la utilidad del trigo.

En las páginas de *Foxybaby*, Elizabeth Jolley ha cedido más que en otras ficciones suyas al sarcasmo y la ironía. Todos sus personajes -a excepción de Miss Alma Porch, más o menos sensata- están en las fronteras de la demencia. Para compensar, la novelista ha introducido el cuento dentro del cuento a través de una historia desgarrada (titulada precisamente «Foxybaby», obra escrita por la propia Miss Alma Porch) y limpia de ironía, un dramón lacrimógeno que la profesora y sus alumnos escenifican a lo largo de una serie de ensayos.

Puede resultar divertido o molesto, ahora que proliferan tantas escuelas de élite para aprender a escribir, visitar esta personal y poco tranquilizadora academia de escritura de Elizabeth Jolley. Ella no parece tomársela muy en serio. Su escuela, al menos, tendrá la ventaja de carecer de pretensiones.

Refugiada en Australia desde los años cincuenta, Jolley es una escritora de relatos sabios y pulcros, con una gota de acidez y el secreto de narrar serenamente: en la contención hay inteligencia. Hay sabiduría en limitarse.

# AVES MIGRATORIAS

Si uno observa con atención, verá que es muy probable que los grandes acontecimientos cataclísmicos que de vez en cuando zarandean nuestra existencia, hasta ponerla patas arriba, vengán precedidos por una suma de pequeñas advertencias en voz baja, de casi insignificantes susurros y naderías. Un buen día, de repente, en medio de la rutina doméstica, comienzan a manifestarse avisos premonitorios de que algo puede o debe o está a punto de cambiar.

Uno, distraído, apenas lo percibe y sigue con sus asuntos.

Es luego, mucho más tarde, después de que el huracán haya pasado, volviendo la vista atrás en un balance retrospectivo (¿te acuerdas?), cuando ya estamos en condiciones de atar cabos, poner orden en nuestros días y establecer las conexiones necesarias entre unos detalles y otros, el esquema mental imprescindible que permite retroceder, desandar el camino y ver claro, reconocer esos zumbidos que como mínimos heraldos anunciaron la irrupción de la novedad, una mañana cualquiera, en nuestras vidas.

Cuando tal cosa sucede, ay, uno ya está en condiciones (¡demasiado tarde!) de recomponer la curva completa que va de lo mínimo a lo máximo, la línea roja que conduce, en progresión ascendente, de la mancha de café con leche en la camisa durante el desayuno al divorcio de la cena, por poner un solo ejemplo.

La ficción -o al menos la ficción clásica- trata del cambio. Es uno de sus grandes pilares, el eje común que justifica a sus heroínas y héroes, ya se llamen Ulises, Alonso Quijano, Hamlet, Robinson Crusoe, Emma Bovary, Anna Karenina, Hans Castorp, Holden Caulfield o -con perdón- los Pokémon. Trata de las pruebas, procesos de metamorfosis y maduración, capacidad de

abnegación personal o colectiva, obstáculos, sacrificios, renunciaciones, purgas espirituales y anímicas a la que se ven sometidos unos seres intermedios, ni vivos ni muertos, a quienes para simplificar damos el nombre de personajes.

Un personaje que no evoluciona es, la mayor parte de las veces, un personaje plano (*flat character*), si hacemos caso de la división, ya canónica, establecida por el novelista británico E. M. Forster entre los personajes planos (previsibles, monolíticos, que no mutan) y los personajes redondos o *round characters*, quienes «traen consigo la imprevisibilidad de la vida»<sup>38</sup>.

No está de más recordar esto a la hora de sumergirse y disfrutar a conciencia de la caudalosa novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* del escritor japonés Haruki Murakami, cuyo tema esencial es la transfiguración interior (e incluso física: al personaje central le sale una mancha en la mejilla igual que a Gregor Samsa le salían membranas de escarabajo) y las señales que la preceden.

Su protagonista es Tooru Okada, treintañero en paro, casado con Kumiko desde hace seis años, a quien un buen día esos heraldos del cambio que mencionábamos al principio de este comentario comienzan a hacerle guiños y a enviarle sus avisos premonitorios, que él, por descontado, desoye.

Durante las primeras páginas de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* no ocurre nada trascendental, la situación es más bien estática dentro de la pintura de su pequeño y burgués mundo apacible. Nada cruje, nada se mueve, fuera de una equivocación telefónica (la voz de una mujer desconocida le susurra un mensaje caliente de gran carga erótica) y de que ha perdido a su gato, el gato tan querido por su esposa, y al gato hay que encontrarlo como sea. Cueste lo que cueste.

Este es el punto de arranque. Una voz equivocada, un gato lejos. Como se ve, nada demasiado excepcional. Pero a partir de ahí comienza a deslizarse suavemente pendiente abajo una comedia risueña, irónica, hasta cierto punto inocente, inscrita bajo la constelación de la sorpresa y la sonrisa continuas.

Tiene gracia que el protagonista desempleado esté allí, de brazos cruzados, sin hacer nada, y que gente desconocida (una vidente con un sombrero de plástico rojo obsesionada por el agua, su hermana, muchacha con tendencias suicidas, un viejo excombatiente, etcétera) llame a su puerta, se instalen en su sofá, se beban su té y pasen a relatarle con toda prolijidad y sin

ningún pudor su pasado.

Okada escucha con paciencia y compasión esos retazos de biografías ajenas, mientras su propia existencia cobra sesgos inesperados, y durante buena parte de la novela se limita a cumplir una función meramente pasiva, ornamental, de escucha: se convierte en lector de textos vivos o en psicoanalista involuntario.

Los lectores, junto a él, somos oyentes. Pero esos fogonazos de intimidad cazada al vuelo, extraordinarios todos, muy trabajados desde el punto de vista literario, actúan de manera cervantina como novelas dentro de la novela, interrumpiendo, enriqueciendo y adensando el flujo discursivo del personaje central y su peripecia individual en busca de un sentido para lo que le sucede.

La superficie de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* va construyéndose así de una manera fluvial, orgánica, involuntaria casi, por acumulación y desvío de materiales dispersos, cartas, confesiones a deshora y monólogos, lo cual no impide que por debajo la sostenga un incansable rigor narrativo trazado con tiralíneas.

La estructura de la novela responde al esquema clásico del héroe que debe superar una serie de pruebas, pasadas las cuales accederá a un nuevo estado del ser. Por ese lado, aporta pocas novedades. Lo que asombra de Murakami es su ambición desmedida, su profesionalidad, el empeño que pone en superar el realismo ramplón dinamitándolo desde dentro, atacándolo con sus propias armas, distribuyendo cargas de profundidad en un bello edificio de apariencia racionalista que, cuando se desploma, deja ver sus cimientos medio podridos y sus sótanos llenos de ratas.

De ahí la continua apelación al lado oscuro de los sueños, la telepatía, el ocultismo, las casas encantadas, lo sobrenatural, y en general a todo ese reverso parasitario y onírico que empapa poco a poco la novela, tiñéndola de colores nocturnos.

Su trazado laberíntico remite a la búsqueda del centro, Grial o Minotauro, y es cierto que el héroe (o antihéroe) de este libro comparece como un san Jorge más bien pacífico y renuente, con pocas ganas de liquidar al dragón; o como un Teseo de ojos rasgados al que los hilos de unas cuantas Ariadnas, más que ayudarle a encontrar la salida, contribuyen a enredarle más aún.

Ya sabemos desde Kafka que el peligro de las sirenas no estriba tanto en su canto, como en su silencio. Aquí entra en juego el humor de Murakami, un

humor tan contenido y sutil que corre el riesgo de pasar inadvertido o perderse en la traducción. Por fortuna eso no ocurre, y el lector atento disfrutará, si lo descubre, de esa veta de humor impávido, digno de Buster Keaton, un cosquilleo liviano que parece provocado, para no salirnos del tema, por ciertas plumas de ave.

*Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* es una novela torrencial, quizá en exceso, lo que a veces lleva a Murakami a perderse en divagaciones y meandros, no siempre justificados; a incorporar episodios marginales que no aportan gran cosa a la historia central y solo sirven para rellenar páginas y más páginas de tipografía apretada.

Como ya quedó acreditado en su anterior libro traducido a nuestro idioma, *La caza del carnero salvaje*, Murakami tiende al gigantismo, a la prolijidad enciclopédica, al más difícil todavía, lo cual puede ser tanto un demérito como una virtud, según se mire. Pues si por un lado amontona a borbotones peripecias casi de culebrón, por otro lado es fiel escudero y renovador de un género, la novela, que desde sus mismos orígenes se ha decantado, más que por la sobriedad, por la impureza bastarda, la mutación incontrolada y la incontinencia bulímica.

En las casi setecientas páginas de este mamotreto abundantísimo y generoso hay de todo, pasajes espléndidos, dignos de antología, mezclados con desmayos esporádicos que no merman la brillante ejecución de un trabajo poderoso, de largo aliento, fruto de un talento desbordante del que cabe esperar mucho, todo, al cual solo es capaz de perjudicar su propio exceso de dotes.

## PIRUETA SUICIDA

«Ninguno de nosotros reparó al principio en el cadáver»: con esta frase chispeante descorcha el estadounidense Robert Coover su novela *La fiesta de Gerald*.

De Robert Coover se publicó anteriormente la celebrada novela breve *Azotando a la doncella* y su primer libro de relatos, *El hurgón mágico*, cuya aparición coincidió en el tiempo con una constelación fulgurante de autores jóvenes entre los que se encontraban Thomas Pynchon (*La subasta del lote 49*), John Barth (*Perdido en la casa encantada*), Kurt Vonnegut (*Matadero Cinco*) o Don DeLillo (*Americana*), sin demasiada relación entre ellos, pero que en su momento contribuyeron a redefinir y alentar ese movimiento cultural que se dio en llamar Posmodernismo.

A todos ellos los unía parecida ambición rupturista y afán experimentador, que los hacía entroncar con las vanguardias europeas de principios del siglo xx; son los bisnietos de Duchamp, Picabia y Tristan Tzara. En el caso de Robert Coover, su paso por la Marina estadounidense fue provechoso, si se tiene en cuenta que se encerró en la biblioteca de la base naval en la que se alistó y devoró todos los libros a su alcance, hasta tropezar con Samuel Beckett, tras el cual su vocación futura quedó prefigurada: sería novelista.

En *El hurgón mágico* aparece una dedicatoria a Miguel de Cervantes, nada menos, con quien Coover asegura compartir un concepto parecido de la literatura, «como un arma contra las zonas marginales de nuestra conciencia y como un reforzamiento mítico de nuestro tenue asimiento de la realidad».

Fiel a sí mismo, en *La fiesta de Gerald* Robert Coover oficia de maestro de ceremonias; se entrega sin miramientos al destrozo más enloquecido y es muy posible que se trate de uno de los jolgorios más lunáticos y contundentes

surgidos en la historia de las imágenes.

El novelista se pone el listón muy alto; desde el primer párrafo ya lo sabemos todo: una farra vertiginosa en medio de la cual una de las invitadas - una actriz llamada Ros- pierde la vida apuñalada por un profundo corte entre los pechos.

El festejo no se interrumpe, sino que se sigue bebiendo y bailando alrededor del cadáver de Ros, entre la policía y sus círculos de tiza e interrogatorios propios del *whodunit* (*¿Quién lo hizo?*) o del juego de sospechosos del Cluedo, típicos de Agatha Christie; pero en esta ocasión rociados de salsa de aguacate y sangre.

La primera pregunta que se hace el lector es: ¿resistirá Coover cuatrocientas páginas así, con semejante despliegue de energía nerviosa, sin debilitarse? Pues resiste con solvencia, y radiografía a la perfección la confusión ética y borrosa de la reunión, que parece filmada a través de un vaso astillado de *bloody mary*.

Son momentos cinematográficos los que acuden a la memoria mientras leemos a Coover: guateques desenfrenados de Blake Edwards o Marco Ferreri en *La gran comilona*; la casa de Gerald tan rebosante como el camarote de los hermanos Marx y a la vez tan hermética como la habitación de *El ángel exterminador* de Luis Buñuel.

A la ruptura con el tiempo profano que supone toda fiesta, Coover superpone una segunda transgresión -el asesinato de Ros- que amplifica la orgía, la desorbita, la tritura hasta su aniquilamiento exponencial o la dota de equilibrio.

Por debajo de toda esa *selva selvaggia* (con permiso de Dante Alighieri) de pañuelos arrugados, vasos con rebordes de carmín, cristales rotos, ráfagas repentinas y poéticas de infancia, zapatos mohínos y lujuria, Robert Coover mantiene una inteligencia siempre alerta y una potencia verbal que no decae. Es una pirueta suicida, un *tour de force* genial que el novelista de Iowa prolonga y donde introduce toda la alegría y desesperación de los vuelos sin red.

«Ninguno de nosotros reparó al principio en el cadáver»: para Coover todo es cuerpo, fisiología, metabolismo, carne. Pero a fuerza de insistir e insistir en las miserias y necesidades físicas, termina por sobrepasar su

materialismo y abrazar una especie de metafísica salvaje, una teología abstracta del cuerpo y la animalidad que soporta todas las interpretaciones posibles: desde ser una metáfora (cruel) de las implosiones del ego en el capitalismo avanzado, hasta la soledad del amor y el absurdo social de los cuerpos, o un manifiesto punk decantándose a favor de la entropía y el caos.

*La fiesta de Gerald* es pavorosa y divertida, sucia y brillante, y una vez asimilada la resaca que su lectura produce, solo cabe desear que ninguna productora caiga en la tentación de convertirla en inevitable y manoseada versión cinematográfica.

Frente al escalofrío místico que le produjo a Blaise Pascal abismarse ante «el silencio eterno de los espacios infinitos» del universo estrellado, con la inmensidad inabarcable de sus constelaciones y enigmas, y su pavor ontológico sin respuestas, ¿qué hacer?

Ante nuestra propia insignificancia de hormiga, cada cual reacciona a su manera. Hay quienes optan por el recogimiento de la fe y la plegaria, dan la espalda al siglo y se recluyen en la celda de un monasterio. Unos cuantos entran en pánico y sopesan la idea del suicidio. No pocos recurren al aturdimiento provocado por las drogas sintéticas, el alcohol y demás paraísos artificiales. Algunos se alistan en el ejército. Los hay quienes se arrojan al frenesí de los deportes, el activismo político, la literatura, el arte o la promiscuidad sexual. Y otros, como Gerald, organizan fiestas en casa.

# RUMOROLOGÍA

El novelista Truman Capote, que además de portentoso estilista era también un cotilla nada desdeñable, usaba una fórmula infalible para hacerse con los secretos de los demás: anticiparse a contar él primero una confidencia, algún desliz, algún chanchullo privado... y luego sentarse a esperar.

Aquello nunca fallaba; a partir del momento en que uno confiesa algún trapo sucio, la otra persona, movida por un curioso resorte psicológico de compensación y trueque, se siente obligada a exhibir también su arsenal de complejos, humillaciones o traumas.

Siguiendo este método ancestral y sibilino, Truman Capote reunió una asombrosa colección de chismes que luego recicló para esmaltar entrevistas antológicas, como la realizada en Japón a Marlon Brando («El Duque en sus dominios»), en la que el actor confesó a regañadientes y bajo juramento su secreto mejor guardado -el alcoholismo de su madre- que a Capote le faltó tiempo para vocear en una revista y que provocó la enemistad de por vida del actor.

Durante años Capote (igual que su reflejo francés, Marcel Proust) se alimentó de los chismorreos tanto de la aristocracia cuyos salones frecuentaba como de los reos de la prisión de Lansing que esperaban su última cena en el corredor de la muerte. Es evidente que Capote poseía el don de la confraternización. Si con los presos cocinó ese clásico inmediato del periodismo literario bautizado *A sangre fría*, con sus amigos acaudalados de sauna y Park Avenue montó, a base de indiscreciones de alcoba, ese otro WikiLeaks de andar por casa que es *Plegarias atendidas*, publicado en tres entregas en la revista *Esquire* entre 1975 («La côte Basque») y 1976 («Monstruos bien criados» y «Kate McCloud»).

El resultado: una sátira lujosa de páginas tecleadas con acidez de

estómago, que le valió la expulsión del paraíso terrenal y le transformó en un apestado social, un *outsider* de las fiestas y un paria de las subastas en Sotheby's.

Capote nunca se recuperó de este golpe a su autoestima. Él creía ingenuamente que a un escritor se le perdona todo, todo, todo, cuando es justo al revés: a los ojos del mundo, un escritor es culpable hasta que no se demuestre lo contrario.

Sin amigos ni mecenas que lo amparasen, cortados los vínculos que lo ataban al resplandor helado de una clase social que él, como buen advenedizo, idolatraba, y con la que mantenía una relación edípica de amor y odio, Capote quedó aislado y a la deriva, estancado en una soledad histórica de martinis y farmacopea, lo cual estropeó tanto sus nervios que precipitó su muerte.

«De todas las cosas, esta era la más triste: la vida continuaba. Cuando uno deja a un amante, la vida debería detenerse; cuando uno se aleja del mundo, el mundo debería acabarse, pero eso nunca sucede. La mayoría de la gente se levanta por la mañana, no porque importe lo que haga, sino porque no importaría que no lo hiciera»<sup>39</sup>.

En cualquier caso, Truman Capote fue alguien que comprendió la importancia política de la confidencia, que elevó la confidencia a género literario y la convirtió en figura retórica con la que supo licuar el zumo de toda la energía social que desprenden los secretos, los bulos de peluquería, los chismorreos nocturnos, las confesiones de almohada, toda esa narrativa menor de la rumorología que pulula desbocada a la espera de encontrar el oído de un poeta atento que le ofrezca forma y ternura.

Cuando alguien nos hace una confidencia, está abriendo una puerta para que nosotros, a nuestra vez, le hagamos otra. ¿Se trata de una invitación o de una imposición sutil? ¿Contamos para que nos cuenten, o toleramos que nos cuenten para poder nosotros contar? Es como las cerezas, imposible comer solo una. Lo que está claro es que las confidencias generan más confidencias, el cotilleo crece y se agiganta, rebotando contra sí mismo, y las almas modernas ya no son más que el eco cada vez más débil de un incesante retuiteo. Por algo Lezama Lima tituló su libro de poemas *Enemigo rumor*.

Cuidado, pues, con las cerezas y las confidencias, con el enemigo rumor y

las plegarias atendidas, porque todos tienen huesos y espinas que pueden atragantarnos. Esto es lo que comprendió con amargura, ya demasiado tarde, Truman Capote, cuando se fue de la lengua. Su vida dejó de ser un veraneo idílico en la tumbona de un velero por la Côte d'Azur francesa y pasó a convertirse en la antesala del dentista, en que uno aguarda su turno con dolor de muelas.

Los teléfonos cesaron de sonar, las campanas de alegrar los tímpanos y el servicio de mensajería de entregar invitaciones y flores. De repente Capote dejó de ser el centro de todas las celebraciones, con su pequeña estatura de elfo y su voz chillona de helio, y su existencia se contrajo a un reducto de domingos silenciosos sin nada que hacer y de buzones vacíos. Nada. Nunca fueron tan indigestos los desayunos en Tiffany's.

# **VIII**

**MENTIR EN NUESTRO IDIOMA**

# CRÁTERES DE MARTE

Existe esa clase de autor, capaz de hacer temblar los cristales de las ventanas, con la fuerza de su grito, y luego está ese otro tipo de escritor discreto que prefiere trabajar a partir de una música leve, la insinuación de penumbra y el susurro. Ambas categorías de autores, tarde o temprano, se verán obligados a hacer una pausa y levantarse del escritorio para enfrentarse a la temida pregunta: ¿por qué?

Ya proceda del interior de uno mismo o del exterior, en un momento dado es inevitable plantearse el sentido de nuestra tarea. Si uno -como es mi caso- tiende por temperamento a practicar las formas breves antes que las extensas, entonces alguien le pedirá explicaciones y que defina qué es un relato corto, qué elementos lo componen y cuál es el propósito o propósitos que te empujan a seguir construyéndolos.

Se necesita respirar hondo antes de seguir adelante.

De modo que cada cierto tiempo somos sondeados para explicarnos y teorizar en nombre de algo -en representación de algo- que no sabemos con certeza si existe o no. Como si los escritores fuésemos representantes o embajadores de un país legendario llamado Relato, acerca del cual se nos requiere -no se nos exige, pues no se nos exige nada al preguntarnos, pero sí se nos solicita con cierta apremiante amabilidad- que cartografiemos un mapa lo más exacto posible de ese territorio, con todos sus pormenores orográficos y relieves, de ese lugar mítico, de ese remoto país, o incluso si se prefiere de ese remoto planeta -el planeta llamado Relato-, un poco a la manera de esos robots con sensores y pinzas parecidos a Wall·E que, en las imágenes emitidas por televisión y que todos pudimos ver no hace tanto, envió la nasa a Marte para que exploraran la superficie del denominado Planeta Rojo.

Con todo, lo más sorprendente de esas imágenes televisadas no estribaba

tanto en las imágenes mismas -con ser ya de por sí bastante extrañas-, sino en el hecho de que alguien en la Tierra, un comité científico, según tengo entendido, en cuanto esas imágenes eran transmitidas a través de los monitores, se apresuraba a darles un nombre.

¿Para qué? Cualquier promontorio o cráter o minúsculo desnivel o roca de Marte recibía de inmediato un nombre, a veces alusivo a su aspecto físico - Monte Olimpo, Valles Marineris, Syrtis Major Planum-, imagino que en un intento de colonizar un territorio vertiginoso e introducir la palabra humana en ese abismo de tiempo inmóvil, en el espacio completamente desacralizado de la ausencia de sonidos y de la mudez más completa.

Casi todos los cráteres de Marte han terminado siendo bautizados con los nombres de científicos destacados y novelistas de ciencia ficción, no sin cierto sentido del humor. Bautizar es dar nombre a realidades tan inciertas que aún nos resultan chocantes; colocar, en ese espacio analfabeto de la nada silenciosa y la polvareda del desierto, la cicatriz de un signo o el escándalo de una sílaba. Tan solo eso.

Introducir el orden de la palabra humana y por tanto las marcas del lenguaje y los mecanismos de la poesía en el desorden sin límites de la orfandad es lo propio del científico y del creador -del escritor de ficciones-, cuya tarea consiste precisamente en abrirse paso con terquedad y llevar el diccionario hasta el núcleo rojo de ese decorado de *sci-fi*, de ese pesado aire muerto y de esas playas de pesadilla que según pudimos ver componen el paisaje agreste de Marte.

Sigamos respirando hondo.

La mayoría de las veces, los escritores -los narradores, los poetas- nos comportamos también de esa misma manera que mostraban las imágenes de la nasa, como radares a la búsqueda de cualquier indicio de identidad, para de inmediato proyectarnos en él y darle un nombre (o cambiar el que ya tiene por otro), empleando para ello esos mismos dos gestos de exploración y bautismo; no nos conformamos con menos.

Y yo diría que no solo los escritores, sino también los lectores sensibles, los estudiosos del tema, los profesores de escritura creativa, los críticos y periodistas culturales en medios de comunicación, los blogueros, e incluso los editores, cuando son editores inquietos dignos de recibir ese calificativo,

hacen algo parecido a esta labor de rastreo.

La literatura es una suerte de caos controlado. Uno se arma de pinzas y de sensores y se lanza a una aventura incierta en el espacio solitario de la ingravidez con la intención de nombrar -y *desnombrar*- un nuevo planeta teórico y de este modo detectar las posibles huellas del futuro en nuestro presente.

Todos nosotros somos como esos radares lanzados a la caza de objetos fascinantes y desconocidos, alrededor de los cuales nos reunimos, leemos y comentamos. El intento por nombrar aquello que no sabemos si existe es como tratar de escribir en la superficie roja del planeta Marte.

Se nos pide, pues, que entre todos cartografiemos el dibujo de ese mapa. Y resulta difícil ser precisos en este tema, ya que cada relato que escribimos y que leemos no deja de ser, en mayor o menor medida, un objeto marciano arrancado de un planeta inhóspito -una piedra, un aerolito, un bólido de ceniza y fuego-, una sustancia que no parece estar puesta allí con ningún propósito determinado, ni para enseñarnos nada, ni para aclararnos nada, sino más bien con la intención un tanto incómoda de interrogarnos sobre nosotros mismos y complicarnos la vida, ya de por sí complicada. La literatura que de verdad importa no simplifica el mundo, sino que lo vuelve aún más complejo, más desconcertante.

El caso es que no podemos vivir sin dar nombre a lo que nos pasa, aunque solo sea a un pedrusco alienígena del que no sabemos nada, ni cuántos años tiene ni para qué sirve, ni por qué está colocado así, como de canto.

Lo único que sabemos es que al tocarlo quema, y que es un desafío para nuestro sistema nervioso, y que en su interior guarda la intensidad de un secreto tal vez cruel, tal vez emocionante. Igual que ocurre con los buenos relatos, pues el relato, al menos tal como yo lo concibo, no trata tanto de la revelación de un misterio, sino de la custodia de ese mismo misterio.

La literatura no está terminada de hacer. Un libro es algo incompleto, poco hecho, como la carne. Se acaba en la mente del lector, que es quien completa el círculo.

Escribir es una mezcla de rigor técnico y compasión humana.

Hemos vuelto de Marte. Quién lo diría. Lo hemos narrado. El cuento de este viaje no está ahí para satisfacer una demanda de entretenimiento, ni para

descifrar un enigma, sino para encubrir y prolongar las razones de su misterio. Usamos las palabras del mundo para referirnos a algo que no es exactamente del mundo. Por eso el cuento es un género que nos fascina y nos perturba y nos sigue atrayendo de manera irresistible. Como las sirenas a Ulises. Como los cráteres de Marte.

# NOVELA ASPAVIENTO

Primer escollo del *Quijote* de Miguel de Cervantes: su universalidad. Al igual que la *Divina Comedia*, *Fausto* o *El rey Lear*, el *Quijote* ha entrado en una constelación de libros obligatorios (y por lo tanto, antipáticos), que todo el mundo tiene por fuerza que conocer, lo cual, paradójicamente, parece eximir de su lectura.

La sacralidad de la cultura perjudica a la cultura, como bien sabía el librero parisién de Stendhal, cuando respondió con diplomacia a la impaciencia de este desde Italia sobre el número de ejemplares vendidos de su primera obra: «Se diría que su libro es sagrado; nadie se atreve a tocarlo».

Libro sagrado, es decir, intocable, la novela de Cervantes presenta una segunda dificultad, derivada de la anterior: su escolaridad. Nos guste o no, el *Quijote* es un *texto* que pertenece a los planes de estudio del Ministerio de Educación, y esto lo emparenta con el aula y empapela su vertiginosa ligereza con un manto de fastidio, bostezos, cartilla de calificaciones y patadas en la espinilla a la hora del recreo. Para su desgracia, el libro queda asociado a la decadencia de interminables mañanas de pupitre y encerado, a los planes para el fomento de la lectura, sin que se sepa muy bien qué necesidad tiene nadie de fomentar a un hidalgo.

Tercer escollo: su invisibilidad. Por estar en todas partes a la vez, al final da la impresión de que el Caballero de la Triste Figura no está en ninguna. Más que papel impreso, la materia que lo conforma parece estar hecha de aire, de oxígeno, de alguna clase de gas no inflamable. Nadie puede leer el *Quijote* por vez primera, igual que nadie puede asomarse al *Guernica* de Picasso o a *Las Meninas* de Velázquez por vez primera. Eso es algo que nos hemos perdido y ya nunca recuperaremos. Son iconos culturales que *siempre han estado ahí*, filtrándose en todo, uno diría que desde la cuna, en forma de

envoltorios de chocolatinas o pósters en la pared del pasillo o dibujos animados (mi primer *Quijote*: una versión resumida para niños, clásico regalo de primera comunión durante los años setenta), de modo que, salvo excepciones, cuando uno lee el *Quijote* lo que hace es releerlo, recordar su estribillo turístico depositado en esa vaga entelequia llamada conciencia colectiva, y poco más.

Estos son los verdaderos gigantes contra los que se enfrenta el caballero andante, no tanto molinos de viento que agitan sus aspas en la desolación de la estepa, como bibliotecas de viento, eruditos de viento o esas ediciones críticas tan abrumadas de notas que recuerdan al propio Alonso Quijano aplastado bajo el peso de su armadura mohosa. Hace muchos años -demasiados- que el *Quijote* fue acaparado por los cervantistas y demás representantes de otras ciencias paranormales, sacándolo de la libre circulación de la calle y del aire de las plazas, para recluirlo en el panteón de cera de la academia y la nota a pie de página. Y ahí sigue.

¿Cómo volver al *Quijote*? ¿Acaso es posible recuperar la inocencia? Porque de eso, entre otras cosas, es de lo que trata este libro. Para leer el *Quijote* habría que emprender un viaje en el tiempo a la inversa, marcha atrás, tan enloquecido o más que el del propio hidalgo, abrirse paso a través de todo ese pegajoso laberinto de citas, resúmenes, erudiciones, interpretaciones, exégesis, láminas, películas de filmoteca, representaciones teatrales y óperas, escaparse de la cultura oficial y los homenajes, salirse de la rutina, fugarse del canon, olvidar el *Quijote* para recuperar algo del verdadero sabor del *Quijote*, si es que se puede, ese milagro trémulo de respiración y música.

Hay tal vez demasiados *Quijotes* para un solo libro. Durante décadas, el *Quijote* fue un libro cómico que daba mucha risa, más tarde fue un libro melancólico que daba mucha pena. ¿En qué quedamos? Fue un exponente de la cultura erasmista, o un libro romántico, o trágico, o la Biblia española (según Unamuno). Leído en clave, contiene remedios minuciosos acerca de casi cualquier asunto, ya sea importante o baladí.

Don Quijote ha presidido consejos de administración y ha corrido delante de los gases lacrimógenos de los antidisturbios. Ha atracado bancos y ha levantado barricadas. Ha sobrevivido a sucesivas catástrofes, mutilaciones, interpretaciones «definitivas», deconstrucciones marxistas o psicoanalíticas,

modernizaciones oportunistas, adaptaciones como musical pop de Broadway con Dulcinea haciendo aeróbic enfundada en una malla e incluso, hoy mismo, es música de hip hop entre cuyos pareados el hidalgo agita, en lugar de lanza, un spray de pintura roja que arroja sobre las tapias del barrio para dibujar grafitis con consignas okupas.

Don Quijote viaja en metro y Dulcinea es una yonqui que muere de sobredosis. De acuerdo, todo vale. Cada generación ha omitido los anteriores *Quijotes*, borrándolos de sus ficheros, y ha tenido entre sus manos un *Quijote* distinto y contradictorio, el *Quijoteque* ha querido, el que llevaba dentro del corazón (quizá el que merecía), y ya no sabemos cuál es el bueno ni el malo y empezamos a sospechar que no hay ninguno bueno ni malo o que todos, llegado el caso, lo son.

Porque el *Quijote*, reconozcámoslo, es un libro muy raro. Para empezar, es la primera novela moderna -la que tritura la grandeza de la Épica y la Historia y las sustituye por un granizado de diminutas épicas y microhistorias particulares y epopeyas irrisorias o puede que falsas-, y sucede que es la novela que cancela por anticipado todas las demás novelas, y las incluye en su órbita, superándolas, y se destruye a sí misma en su impaciencia por declarar sin énfasis la imposibilidad de escribir cualquier clase de novela.

Primer asombro: más que una novela, Cervantes improvisa precozmente y como sin pestañear la primera antinovela. No es que se adelante al tiempo; es que lo pulveriza. Tal es su descaro, que Cervantes hace caso omiso de casi todas las leyes razonables sobre la composición de novelas, se ríe de ellas, rompe las reglas del juego al tiempo que las inventa, idea una máquina imposible y lírica, una novela aspaviento que, sin embargo, aún no sabemos cómo, lleva cuatro siglos funcionando sin estropearse y transportando lectores de una orilla a la otra.

Lo que nadie sospecharía, en un caballero tan viejo, con tantos achaques, es que haya sido capaz de dar semejante salto prodigioso y cruzar un océano de cuatrocientos años para situarse, en sus juegos de máscaras metaliterarios - como si el libro contuviese su propio *making of*, el relato de cómo se escribió, y hasta un puñado de tomas falsas-, al lado de Pirandello, Kafka, Beckett o Joyce, justo al lado de las sensibilidades más inquietas. Porque casi toda la novela realista decimonónica, salvo excepciones (el ruso Gógol, en

*Las almas muertas*), bien construida y aseadita, hubo de escribirse por fuerza en contra de la generosa y alucinada apuesta de Cervantes a favor del libro heterodoxo, ambulante y como hecho añicos.

El *Quijote* es el libro total y la totalidad de los libros. La novela es un lugar en el que cabe todo, como en esas antiguas maletas-mundo, del tamaño de un armario, llenas de compartimentos, perchas y cajoncitos, capaces de albergar el guardarropa entero de una familia.

Al mostrar con impudor su andamiaje interno, la osamenta que lo sostiene, las costuras de su traje, el *Quijote* sugiere que, más que un libro, es la averiguación de un libro, el vagabundeo verbal en pos de un libro, el que sea, la hipótesis nunca esclarecida del todo de qué cosa puede ser un libro, una novela, una sucesión de páginas interrogativas compuestas por distintas voces mediante la técnica del *patchwork* a base de ensamblar unas tras otras, un tanto al azar, una sarta de traducciones, rumores, ecos y posibilidades cíclicas acerca de algunos hechos del pasado mítico que, no es descartable, puede que alguna vez sucedieran. La modernidad de Cervantes, en este punto, es total y conmovedora. Se adelanta tanto a la misteriosa parábola de *Rosebud* como al Aleph borgiano. La aventura del texto, en Cervantes, es el texto como aventura.

El arte de narrar, parece decirnos Cervantes, es también -o sobre todo- el arte de saber interrumpirse a tiempo. Un buen narrador es alguien que sabe dónde interrumpir su relato. Un mal narrador, en cambio, es alguien que ignora esto. *Las mil y una noches* es una constante interrupción de relatos. Se desarrolla una historia, se llega hasta cierto punto, y se interrumpe. Comienza otro relato. Y vuelta a empezar de nuevo. *Las mil y una noches* es, pues, una antología de interrupciones, de cortes, y esto me hace sospechar que narrar es en gran medida interrumpirse y callar, hacer voto de silencio.

El otro ejemplo insigne, claro, es el *Quijote*. Cervantes, en cierto momento de la fábula, interrumpe el argumento, corta el flujo narrativo, echa el freno a la novela, lo deja todo en suspenso, y se pone a introducir no sé qué relato traído por los pelos de un celoso impertinente. Uno puede, si se desea, saltarse esos monstruosos paréntesis. Si lo hace, sin embargo, perderá una parte importante del sabor de la novela, y puede que la novela misma.

En *Las palmeras salvajes*, William Faulkner ensambla los capítulos de

dos novelas independientes, que no tienen nada que ver la una con la otra, pero que misteriosamente, por razones de contigüidad y por la magia de la interrupción hecha con fines artísticos, dan la impresión de necesitarse una a la otra y hasta de desearse de lejos. Así pues, algunos grandes relatos establecen una especie de *coitus interruptus* con el lector, frenazo que, paradójicamente, redobla el placer de este.

«Si Sherezade lo hubiera contado todo de una vez -escribe el crítico cinematográfico André Bazin-, el rey, tan cruel como el público, la hubiera hecho ejecutar al amanecer. Tanto el uno como el otro tienen necesidad de sentir el poder del encantamiento gracias a su interrupción, de saborear la deliciosa espera del cuento; así la vida cotidiana no es más que la solución de continuidad del ensueño»<sup>40</sup>.

Tenemos, pues, un libro obligatorio y escolar que nadie ha leído por vez primera, secuestrado por planes de estudio y eruditos griposos, y que para colmo de males contiene una advertencia muy seria -eso sí: dicha entre carcajadas- sobre los peligros que acarrea el exceso de lectura. Alonso Quijano se vuelve loco de tanto leer, y a lo largo de la novela se condenan libros, se juzgan libros con severidad y semblante crítico, se arrojan libros a la hoguera, se queman libros a lo *Fahrenheit 451*, que es, según cuentan, la temperatura a la que el papel arde.

¿Habla en serio, Cervantes? No lo sabemos. Ahí entraría en juego la formidable sonrisa del autor, tan elusiva. Un solo ejemplo: cuando, después de su primera -y desastrosa- escapada, la biblioteca de su casa es tapiada a sus espaldas por el ama y la sobrina para evitar que lea más libros, don Quijote la busca, palpa las paredes con las yemas de sus dedos, interroga al ama y la sobrina, quienes echan la culpa de su desaparición al maleficio de «un encantador que vino sobre una nube una noche... salió volando por el tejado, y dejó la casa llena de humo».

En este punto se produce uno de esos cortocircuitos basados en el intercambio de papeles que tanto fascinaron al autor: el lunático razona con sensatez diurna, mientras que los supuestos cuerdos, para justificar su delito, se apropian de sus argumentos y deliran con la media voz nocturna de la demencia, el disparate y la mentira.

Hay muchos otros ejemplos que demostrarían que Cervantes se cuida

mucho, a lo largo de su novela, de trazar una frontera nítida entre verdad y mentira, realidad y ficción, razón y locura, vigilia y sueño. Al contrario: no hay límites, no hay divisiones categóricas ni compartimentos estancos, todo fluye, se influye, las personas y las cosas se contagian unas a otras, cambian ante nuestros ojos, van y vienen en la polvareda musical de los capítulos.

Curioso que dos de las mejores ficciones jamás creadas, el *Quijote* y *Madame Bovary*, sean sendas advertencias sobre los riesgos que entraña leer ficciones. Si uno hiciese caso a Cervantes, no habría que leer el *Quijote*. Uno lee el libro de un autor, desobedeciendo las instrucciones dadas por el autor. El escritor es el primer enemigo de su propio libro.

Al pacífico Alonso Quijano, el consumo inmoderado de novelas de caballería le trastorna el juicio y en el caso de Emma Bovary es la novela rosa la que le nubla el entendimiento. Sus autores nos advierten: cuidado con la ficción, que es una cosa tóxica y puede traer complicaciones fatales. Que cada cual se atenga a las consecuencias. No se sale impunemente de un libro, una vez dentro de él, cuando nos toca el espíritu.

Hay razones para pensar que tanto Cervantes como Flaubert creían tanto en la literatura, tenían tanta fe en la potencia de sus artefactos narrativos, que ambos admitían la posibilidad de que alguien, en algún lugar del mundo, enloqueciese por una historia. Ambos autores relatan ese delicado instante de metamorfosis de sus criaturas con palabras sobrias, sin recrearse mucho en el cambio, pese a que en tales transformaciones de orugas a mariposas -o viceversa- se hallan los epicentros neurálgicos de sus historias.

Tanto Emma Bovary como Alonso Quijano son dos drogadictos, toxicómanos de la letra impresa, que sueñan despiertos desde el fondo remoto de sus provincias, con que la realidad se haga «artística». Son lectores exagerados, fuera de toda medida. Que entregarse a soñar despierto es una actividad peligrosa lo certifican, mejor que nadie, ellos mismos. Su transformación se realiza un poco a la manera en que Gregor Samsa se despierta escarabajo. De la noche a la mañana y sin advertencia previa.

Estos personajes límite son, para la realidad ordinaria, monstruos, mientras que desde su punto de vista es la realidad la que se vuelve monstruosa. Nunca sabremos si es Samsa quien se vuelve escarabajo o es su familia y su mundo de clase media quienes se «escarabajizan» bajo su influjo.

Nunca sabremos, y ya es imposible saberlo, si los molinos de viento son gigantes o molinos. La mirada de don Quijote, enloquecida, hace que el mundo entero enloquezca y por unos pocos segundos, en el temblor del deseo, conviven, superpuestas, dos realidades: la realidad-gigante de don Quijote y la realidad-molino de Sancho. Que la realidad no es una y sólida, sino múltiple e insegura.

Toda realidad duda entre ser gigante o ser molino.

Exaltación de la lectura como locura de amor, al tiempo que acta de acusación contra ella, Alonso Quijano, Emma Bovary o el Werther de Goethe son criaturas aéreas precipitadas contra un sino trágico. Curiosamente (o no tanto), todos ellos son soñadores inadaptados, lectores compulsivos, tocados por la gracia del verbo y la poesía, que comparten la misma actitud insurgente contra una realidad familiar insoportable -escapándose de ella a través de las grietas abiertas por la ficción, de los sueños encarnados y de la leyenda llevada a la práctica- y contra los cuales la realidad vulgar tomará cumplida venganza bajándoles los humos en forma de suicidio romántico o muerte tras alcanzar la cordura.

La locura del hidalgo no se desarrolla de manera lineal, es serpenteante, zigzaguea. Tiene momentos de enorme brillantez al lado de otros de ceguera y necesidad. Como los villanos cinematográficos de *Matrix* de los hermanos Wachowski, o la pareja de informáticos de *Primer* de Shane Carruth, que descubren por accidente cómo viajar en el tiempo -penúltima ficción inscrita en la estela cervantina, por cierto-, el hidalgo manchego muere y se multiplica a una velocidad asombrosa. No hay forma de acabar con él, ni siquiera mediante la saturación de homenajes, pues, como escribe Jean Canavaggio en su biografía sobre Cervantes,

«don Quijote mantiene contra viento y marea el proyecto de un hombre libre cuyo drama se debate entre el mundo prosaico donde arraiga y el mundo ideal hacia el que se proyecta incansablemente»<sup>41</sup>.

Uno y diverso, único y mutante, el Caballero de la Triste Figura resucita siempre de sus cenizas acompañado de su escudero y con su enigmática y escueta contraseña en los labios: «Yo sé quién soy».

Pero saber quién se es, ¿no conducirá a la locura? Don Quijote se vuelve loco por las palabras. Es el lenguaje el que en primer lugar se burla de él y lo maltrata, reabriendo una herida antigua y constante entre la escritura y la vida. La locura de don Quijote es hermenéutica. Todas las desgracias de don Quijote provienen de que descifra mal los signos que se le presentan a lo largo del camino. Donde hay ventas, él ve castillos. Donde hay ovejas, ve ejércitos. Ve princesas donde solo se aburren pastoras analfabetas.

Don Quijote es el lector extremo, romántico y alocado, que no se conforma y reescribe los textos recibidos, corrige sus trazos, y ha de pagar por ello. Don Quijote representa una crítica hacia el lenguaje. Una cosa es pretender contar lo que se vive, y otra muy distinta pretender vivir lo que se cuenta. Cuando las historias cobran vida se convierten en pesadillas. Los personajes de ficción, sacados de las páginas del libro, se transforman en una pandilla de seres grotescos, ruines y peligrosos.

No deja de ser esta una lección amarga que encierra una cruel paradoja para todo aquel que ame la literatura y los mitos. He aquí que la narrativa moderna se funda sobre las cenizas del amor, la aventura y la propia sangre del héroe. No es don Quijote quien traiciona las historias, sino las historias mismas las que traicionan y dan la espalda -de la manera más dolorosa- al hidalgo, abandonándolo en pleno campo de batalla, desamparado y vencido, Caballero de la Triste Figura.

Como escribe Fernando Savater en su ensayo *La infancia recuperada*: «La novela moderna nace para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias, por la memoria misma»<sup>42</sup>.

El *Quijote* es la historia de una traición, de traiciones sucesivas.

Leer el *Quijote* no nos hace ser mejores ni peores ciudadanos, ni personas más o menos responsables, simplemente nos quijotiza un poco (si es que lo permitimos). En la mayoría de los casos, leer y escribir libros no mejora ni empeora, te deja por el estilo.

Lo que sí resulta sorprendente es que entre nosotros, en medio de un páramo católico de intransigencia y censura, alzase el vuelo hace cuatro siglos semejante prodigio de gracia, hermosura, altruismo y delicadeza. Merece la pena dejar constancia de ello.

Para escribir el *Quijote* -como para leerlo- no se necesita mucho conocimiento, ni don de lenguas, ni una formación académica exhaustiva, ni colgar un diploma en la pared. Lo único que se requiere es tener grandeza de alma; pero eso, ay, es un bien escasísimo.

Si la novela perdura y mantiene intacta su capacidad de turbación, de congoja y alegría, es porque nos espolea a apretar los dientes y seguir adelante en solitario, seguir soñando por encima de todo, contra todos, pese al dolor de los golpes recibidos y la adversidad y las sucesivas traiciones del amor y la muerte. La sed de justicia y la aspiración al ideal puede que sean, hoy igual que ayer, quimeras ridículas, sí, pero eso mismo las convierte en necesarias. Hoy, más que nunca, es necesario el ridículo.

Hay quien declara, con Nabokov, que se trata de un libro cruel. Lejos de ello, la novela entera está iluminada, roída hasta los huesos por la compasión hacia todo lo existente, mientras vive, pues el destino de todos y de todo es la ceniza.

Nunca está de más que nos recuerden lo evidente: que somos cadáveres de permiso. Cervantes sacó de la nada su elegante pesadilla de ventas y galeotes, y su criatura se le fue de las manos, le desbordó, para bien y para mal de todos nosotros. Cuatrocientos años más tarde, la pesadilla persiste, como un ardiente fantasma aparecido a plena luz del mediodía. Por alguna razón desconocida, los aerolitos siempre aterrizan en medio del desierto.

# SALVAMENTO MARÍTIMO

Al releer la novela juvenil *Luiso («María», matrícula de Bilbao)* de José María Sánchez-Silva y Luis de Diego, me llama la atención algo de lo que no fui consciente durante mi primera lectura, allá por la adolescencia o antes: su carga política. Ha sido una sorpresa. Son cosas que de niño se te escapan y no ves, subyugado por la gozosa y colorista vivacidad de los episodios y por las bellas ilustraciones del gran Lorenzo Goñi que la completan.

Narra la historia de Luiso, un muchacho vasco de trece años como tantos, obsesionado por el fútbol, el ciclismo y los tebeos, a quien se le da muy bien el dibujo, cuyo padre es capitán de un navío mercante, el *María*, propiedad del abuelo, ahora excapitán, apodado el *Viejo*, quien pese a sus achaques continúa dirigiendo el negocio con mano firme desde la distancia. Impacientes y preocupados por dar continuidad al legado familiar en el único vástago de la familia (Luiso tiene dos hermanas, pero apenas cuentan en el relato y son figuras de bulto, al igual que la madre, desenfocada tras sus labores domésticas), los mayores le organizan a Luiso dos viajes en el *María*, como grumete, uno a Nápoles y el otro a Boston.

El mar es una especie de campo sin cultivar. Un trigal imprevisible. En esos viajes de iniciación les suceden todo tipo de aventuras y peligros, la mayoría provocados por las trastadas del propio Luiso (como perder el barco en una escala en Cartagena, por entretenerse jugando al fútbol con unos chavales de la calle) y el muchacho recibe a base de reprimendas y correctivos una ducha fría de realismo sobre el sentido del deber, la obediencia a la cadena de mando, el orgullo de raza, la disciplina... Luiso viaja con un simpático chimpancé llamado Richard, que es su mascota, quien pone la nota de comedia bufa y con quien le unen tiernos lazos afectivos. Ambos, mono y muchacho, comparten la litera del camarote. En el episodio

más traumático (la primera vez que lo leí de niño me impresionó mucho), un marino cae al agua desde una lancha de salvamento y lo rodean dos tiburones con las fauces abiertas. Los segundos vuelan. Luiso, sin dudarle un instante, arroja a Richard por la borda, sacrificando a su mascota, para que los tiburones se lo coman y dé tiempo a que el marinero pueda ser rescatado.

Durante su navegación en el *María*, Luiso escucha rumores sobre un antiguo motín a bordo del barco de su abuelo, poco a poco va cazando trocitos dispersos de información hasta que acaba recomponiendo la verdad. En 1936 (justo ese año), parte de la tripulación se amotinó contra el *Viejo*, los ánimos se incendiaron, hubo peleas, intercambio de tiros e incluso varios muertos. Ahora, tiempo después, algunos de estos rebeldes de sangre caliente han sido perdonados, readmitidos en la plantilla y todos han pasado página, sellado un pacto de silencio, la concordia reina en el barco, unidos por el sacrosanto deber del olvido en aras de una misión colectiva y por tanto superior. «Un error no puede tener toda la vida de vigencia», sostiene uno de los oficiales leales. «Si esto, este barco, va a algún sitio, tiene que ser dejando atrás lo que haya que dejar atrás».

El paralelismo con la cainita historia de España y su guerra fratricida no puede ser más transparente y diáfano. España es ese viejo barco (modernizado, eso sí, al igual que el *María*: el año anterior a la publicación de la novela entró en vigor el llamado Plan de Estabilización Económica que sacó al país del abismo de la autarquía y la hambruna de posguerra), que pese a todo resiste las turbulencias y zarandeos de los elementos, tantas veces a punto de zozobrar e irse a pique pero sobreviviendo, aunque sea escorado, gracias a la voluntad de reconciliación de sus pueblos, su espíritu de sacrificio, su sumisión a las jerarquías, su fe en Dios, su coraje a toda prueba, etcétera. Valores, todos ellos, que desprenden una clara moralina castrense que el niño que yo era, fascinado por la láminas, no fue capaz de identificar en una primera -ni en una segunda- lectura.

Ahora sí lo veo claro. Cuando uno se entera de que el autor, José María Sánchez-Silva, fue un conocido falangista -pero también, atención, el único escritor español distinguido con el premio internacional Hans Christian Andersen, o el «Nobel de la literatura infantil», en 1968-, creador también de obras como *Marcelino pan y vino* y coautor del guion de la película hagiográfica *Franco, ese hombre*, las piezas van encajando en su molde.

También *Luiso* mereció una adaptación cinematográfica, a cargo de Ladislao Vajda, titulada *María, matrícula de Bilbao*, con Alberto Closas en el papel de padre de Luiso. Si encima descubres que *Luiso* era lectura obligatoria en las vetustas clases del fen (Formación del Espíritu Nacional), asignatura franquista impartida entre 1944 y 1970, ya no puede haber la menor duda sobre la intención adoctrinadora de esta no obstante amena, bien dialogada, hábilmente urdida y por momentos emocionante novelita juvenil, que no estaría mal que algún editor osado se atreviese a desempolvar -con la conveniente contextualización- del olvido en que se halla.

La historia avanza empujada por un castellano de limpia sonoridad, como corresponde a este trasfondo «viril» y recio -un mundo de hombres solos, sin mujeres-. Su estilo es sobrio, naturalista y eficaz, depurado de modernismos, muy ceñido a la anécdota, sin digresiones, puro hueso y pura fibra, excepto algunos, contados, pespuntos poéticos: «Tenía Urrutia una manera directa y clara de mirar que metía un poco de él mismo en los otros».

El caso es que Luiso, en principio, se muestra reacio a ser marino y heredar el imperio empresarial de su padre y de su abuelo. No se siente llamado a proseguir sus pasos. Se resiste a integrarse en esa trama genealógica, anudada con tanto esfuerzo. Lejos de ello, su relato es bien distinto: «Os equivocáis todos. Yo voy a ser extremo izquierdo de la selección española de fútbol y arquitecto». Nadie le lleva la contraria. Todos se hacen los sordos y siguen a lo suyo. El yugo va cerrándose poco a poco alrededor de él sin que se percate de ello.

De lo que se trata en el fondo, pues, es de torcer la voluntad de un chiquillo despeinado, forzarla, minar su determinación, espantar sus quimeras y presionarle hasta que él mismo decida regresar de manera voluntaria al redil de la sensatez y el orden capitalista, por el bien de todos. Si la familia de Luiso hubiese regentado una farmacia, su futuro habría estado igual de claro: Luiso despacharía analgésicos y tubitos de pomada detrás de un mostrador hasta el fin de sus días, ataviado con el guardapolvo propio de un mancebo de botica. «Las profesiones son profesadas por los hombres -declara el narrador con énfasis-, y los hombres, cuando lo son, resultan, en verdad, muy importantes».

Tan importantes son los hombres que es necesario encauzarlos bien para aplacar su sed de desorden y mitigar sus pasiones. Bajo la piel de una fábula

de aventuras salgarianas, divertida, teñida de tempestades marinas («Se hinchaba otra ola enorme, como un monte de agua») y acción física, la carga ideológica es obvia. ¿No sucede siempre así? ¿No hacen lo mismo en la actualidad los estudios Disney-Pixar, o DreamWorks, en sus filmes de animación permeados de conservadurismo y odas a la familia tradicional?

El niño se convierte en hombre a costa de dejar atrás sus egoísmos pueriles, arrancarse sus sentimientos «femeninos» difusos, abjurar de sus paraísos privados, renegar de su sensibilidad artística y su inocencia, su fantasía narcisista, sus ingenuidades y sueños, y abrazar sin rechistar el destino planificado por otros hombres mayores que tú, tanto si te gusta como si no. Hay que asesinar al niño, esconderle sus juguetes, para que los adultos puedan vivir su vida, continúen construyendo sus puentes, gozando sus adulterios y perfeccionando sus guerras.

El barco del abuelo es tanto un lugar de confinamiento -casi un «retiro espiritual» jesuítico- como una escuela de nobleza y altura de miras. Hay gestos de altruismo, como auxiliar a un buque soviético a la deriva que les envía un sos. «Estará lleno de rojos», dice Luiso con aprensión a su padre. A lo que este le responde: «La mar es la mar... Son tan marineros como nosotros. Hay dos heridos. ¿Qué nos importa lo que piensen?».

El barco de bandera comunista, para colmo, no tiene al timón a un capitán sino a una capitana («Parece un hombre»), que le regala a Luiso un par de botas de agua como agradecimiento por su ayuda. Los hombres de esta novela -medio soldados, medio monjes- no son ángeles pero sí representan modelos de rectitud moral, implacables en su compromiso con la carga impuesta, un poco rudos y rocosos, puede que sí, pero nunca injustos ni arbitrarios. Sus castigos son siempre proporcionados y ecuánimes. Saben cuándo apretar el puño y cuándo aflojarlo.

El tiempo del recreo se ha acabado. Es hora de volver a clase. Luiso, por supuesto, aprenderá la lección de vida. La dulzura de fundirse en la masa tribal será más fuerte que su amago de individualismo. Entre seguir sus deseos o hacer lo correcto, se inclinará por esto último. Lo hará, para justificarse ante sí mismo, en nombre de los ausentes, de los marinos muertos, del chimpancé Richard, de tantos ahogados que se mecen en el fondo del océano, plantados como sauces.

Con ello Luiso se gana el respeto y la admiración de todos, empezando por

el propio narrador de la novela, que se quita el sombrero y se deshace en reverencias ante semejante renuncia de Luiso. Ni el menor atisbo de pesadumbre. ¿Solo a mí, lector primerizo, me daba pena aquello? ¿Solo a mí me angustiaba que Luiso renegase del arte? Tras una titubeante noche de insomnio y rezos, al amanecer Luiso no puede más y cede ante la presión: reanudará la misma estela de su padre y de su abuelo, contento de dar su brazo a torcer y convertirse, también él, en marino.

# EL BOLÍGRAFO QUE PIENSA

A raíz de la mención que hice, en un cuento de *Parpadeos*, de una revista artesanal llamada *El Interlocutor Exprés*, varios lectores se han dirigido a mí para preguntarme si dicha publicación era cierta o me la había inventado.

Aclaro que tal revista existió. Duró dos años, entre 1992 y 1994, y cerca de cuatrocientas páginas, partiendo de una idea atribuida a un club de magos del pasado, que según parece mantenían una correspondencia secreta entre ellos para contarse sus trucos y desvelar sus técnicas.

*El Interlocutor Exprés* fue una creación colectiva, realizada entre unos quince participantes, más parecida a un fanzine que a una revista tradicional, en la que todos aportábamos algo -un poema, un dibujo, una traducción, un relato- que uno de nosotros, por turnos, se encargaba de compaginar, fotocopiar y enviar por correo a los restantes miembros del grupo. Uno recibía en su buzón, cada mes, uno de los quince ejemplares únicos cuya llegada constituía un pequeño regocijo tejido con amistad y desparpajo.

Algunos de sus participantes fuimos: Manuel Longares, Belén Gopegui, Agustín y Manuel Cerezales, Ramón Mayrata, Francisco Solano, Gregorio Morales, Pedro Provencio, Emilio Williams...

Desde el primer momento, Carmen Martín Gaité, escritora ya por entonces consagrada, leída y jaleada, se integró en la iniciativa, y lo hizo con su generosidad habitual, como una más, sin escatimar tiempo ni esfuerzo para aportar una serie de textos manuscritos -con su grafía inconfundible: marítima y ondulante, con sinuosidades de ola-, acompañada de alguna ilustración creada para la circunstancia.

Entusiasmo comprensible, en alguien como ella, que hizo de la búsqueda de interlocutores uno de sus nortes tanto vitales como artísticos, si es que pueden separarse. Carmen tituló uno de sus libros de ensayos precisamente

así, *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, en cuya tesis central defendía que «toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor».

En un ciclo de conferencias dedicadas a Juan Benet, gran amigo y confidente, ella misma insistió en la misma idea al evocar la cocina de su domicilio de Doctor Esquerdo 43, 7.º B, como lugar de encuentro abierto al ejercicio del debate y la amistad, «donde siempre hubo barra libre para la conversación».

Por ello, la existencia de una revista desigual y semiclandestina, azarosamente confeccionada entre amigos (entran ganas de escribir: tricotada), a base de fotocopias y engrudo sin más afán que divertirse y mover un poco las neuronas, que llevaba en su cabecera la palabra mágica que tanto la conmovía, tenía, casi por fuerza, que atraerla. Es posible que en esa revista, tan menesterosa y precaria, pero al mismo tiempo tan viva, ella encontrase a un círculo de oyentes predispuestos a servir de puentes, de interlocución, de intercambio.

Una publicación de este tipo es un oído colectivo: sintoniza las interferencias sonoras, capta los repliegues, los ritmos, los ecos de la calle y la biblioteca y si hay suerte los estiliza convertidos en palabras e imágenes.

En total, Carmen Martín Gaité aportó una docena de textos, todos ellos manuscritos. Releyéndolos ahora, tantos años después, cuando Carmen por desgracia ya no está entre nosotros, me doy cuenta de que representan un buen resumen de la biografía de *El Interlocutor Exprés* y su evolución desde el entusiasmo inicial hasta un cierto agotamiento colectivo, vinculado a discrepancias ideológicas de fondo que motivaron su fin.

Para los que no conocen la revista (que son todos, excepto quince personas y algunos de sus allegados), creo que merece la pena comentar, aunque sea con brevedad, los textos que incorporó Martín Gaité.

En su primer envío («Acuse de recibo», 8 de junio de 1992) escribió: «Qué gusto escribir así de corrido, sin corregir nada, estimulada por este invento de *El Interlocutor Exprés*, tan barato y tan caro, un lujazo. [...] Y estoy alegre».

En su segundo texto, titulado «En casa» (septiembre de 1992) confiesa que

«con vosotros me siento como en casa. Pero menos sola».

El tercero, fechado el 18 de octubre del mismo año, constituye una reflexión divagatoria sobre la escritora Elena Fortún y la idea de que «la Historia con mayúsculas está compuesta por pequeñas historias».

En el cuarto (marzo de 1993) tuvo la deferencia de dedicar algunas palabras elogiosas a mi libro de relatos *Velocidad de los jardines*, publicado el año anterior, en una brillante composición titulada «E. T. wants to go home».

En el siguiente número, de abril de 1993, reflexionó sobre la propia existencia de la revista, y el mes siguiente rescató un fragmento narrativo, bellamente onírico, titulado «Apuntes sobre una vieja pesadilla», procedente de uno de sus muchos *Cuadernos de todo*, fechado en 1975.

En junio de 1993 envió una respuesta a Gregorio Morales, que reclamaba un debate más serio y cargado de contenido ideológico, algo con lo que ella no estaba de acuerdo, pese a que «tenía ganas de escribirte desde que el verano pasado dedicaste un piropo a mis manos».

En julio del mismo año envió una carta desde su retiro veraniego de El Boalo, en la Sierra de Guadarrama («Ir de librerías»), en la que disertaba sobre el placer de recorrer librerías en compañía de algún amigo, o más bien de la dificultad creciente de hacerlo, dada la cantidad de impedimentos de todo tipo: falta de tiempo, ruidos, atascos, radios encendidas en todas partes. Se despedía deseándonos a todo un feliz verano mientras «yo aquí quedo, leyendo el *Persiles*».

Su siguiente colaboración, titulada «Ruptura de lo telegráfico» (fecha asimismo en El Boalo, el 5 de agosto de 1993), alerta sobre «el vicio que, más que ninguno, debemos desterrar de nuestras páginas: el desdén por la palabra bien dicha. En eso reside todo».

En el número de octubre (compaginado por ella) incluye una breve nota titulada «Un polizón reconfortante» acerca de un texto anónimo que afirma haber recibido en su buzón.

En el número 14 (enero de 1994), titulado «Agujeros negros», lamenta las divergencias en torno al carácter que debía tener la publicación, decantándose por el aspecto más lúdico en detrimento del político. El 9 de febrero escribe una «Petición de tregua», en la que reconoce que «hay algo agotado o viciado en el experimento» y señala que «el *Interlocutor* está pidiendo a gritos unas

vacaciones. Es mi propuesta. [...] Yo, desde luego, rompo filas. ¿Vosotros?».

Y, en efecto, el número siguiente, de marzo, se tituló «Nos vamos de vacaciones» y supuso el «cierre oficial» de la revista, en parte por cansancio de los colaboradores y en parte por las divergencias surgidas en torno a su orientación.

Y eso fue todo. Dos años de diversión y trabajo.

Conviene subrayar que todas estas aportaciones que Carmen Martín Gaité hizo a *El Interlocutor Exprés* se acercan a esa otra faceta suya que poco a poco ha ido saliendo a la luz: la de su obra gráfica, menos estudiada hasta ahora, algo eclipsada por la estatura de su labor literaria, pero al menos tan valiosa y digna de atención como sus novelas, cuentos y ensayos.

Como muchos saben, Carmen llenó toda su vida una serie de cuadernos (sus famosos *Clairefontaine*), en los que además de escribir pegaba todo tipo de imágenes que le salían al paso y ella encontraba seductoras: fotos de prensa, etiquetas, titulares, envoltorios de chocolatinas, componiendo con todo ello sugerentes puzles visuales.

Esta obra gráfica de Carmen Martín Gaité no nace como una isla, claro está, sino que entronca con una línea de trabajo muy fértil que comienza con los experimentos dadaístas de principios del siglo xx, entre los que sobresalen dos nombres capitales: el del alemán Kurt Schwitters, autor de delicados *collages* en los que transfigura las sobras que encontraba por la acera (billetes de tranvía, botones, hilos) y el del francés Max Ernst, que manipulaba grabados victorianos con la intención de socavar su autoridad mediante la composición de viñetas incongruentes (un digno parlamentario con cabeza de grulla) en los que incluía a personajes moviéndose en interiores de pesadilla. Según Ernst, el *collage*

«es la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado [...] y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de estas realidades»<sup>43</sup>.

El *collage*, pues, parte de varios principios que fundamentan su estética: la

apropiación de imágenes ajenas (hurto) y la tergiversación deliberada de esas imágenes con el propósito de fundar una realidad propia. Mediante la yuxtaposición caprichosa del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección (Lautréamont), la práctica del *collage* desafía la estabilidad del cosmos e introduce en el discurso el azar, la parodia, el sentido del humor y lo aleatorio. Es la reivindicación -poética, irónica o política- del resto, del deshecho, de la baratija industrial, de lo que el sentido común rechaza, por inservible o sobrante, y su reintroducción improductiva en la corriente de los bienes materiales de consumo, a la que es devuelto convertido ya *en otra cosa*.

Ante las convulsiones de un siglo zarandeado por el estruendo bélico de los cañonazos y el gas mostaza, los surrealistas se dieron la vuelta a los bolsillos y vaciaron su contenido sobre el folio, llenándolo de pelusas, cabellos de la novia ida, acaso pétalos. Todo ello crea un espacio simbólico de indeterminación y belleza convulsa, siguiendo aquella conocida máxima de Arthur Rimbaud en las *Cartas del vidente*, según la cual: «Si el cobre se despierta clarín, no es culpa suya».

En este juego perpetuo de las metamorfosis y la recomposición errabunda del rompecabezas del mundo, los *collages* de Carmen Martín Gaité -recogidos en *Visión de Nueva York* y, en menor cantidad, en *Cuadernos de todo*- dan la impresión de ser la prolongación natural de sus textos literarios, en la misma medida en que sus textos son, algunos de ellos, bastantes, anticipos o derivados de *collages* y nacen ya impregnados de una intensa visualidad.

Hay, pues, en Martín Gaité, una continuidad natural entre contar y cortar, entre componer y superponer, una misma respiración recoge los dos gestos -el de la tijera que recorta y el bolígrafo que piensa- cuyo resultado final es una amalgama de álbum de cromos, reportaje a pie de obra, diario íntimo, guía de viajes, almanaque sonámbulo, blog o perfil en redes sociales anterior a internet (que ella, tan receptiva a lo nuevo, tan joven de alma, tal vez no hubiese desestimado como herramienta creativa), amasado y unificado todo ello por el temblor caligráfico de su letra en trance de escribir la carta eterna a la hija ausente.

Escribe Joan Didion que:

«La gente que toma notas en cuadernos íntimos es una especie distinta, gente solitaria y reticente que siempre está cambiando la disposición de las cosas, insatisfechos ansiosos, niños que al parecer sufrieron al nacer cierto presentimiento de pérdida»<sup>44</sup>.

Durante su estancia en Nueva York -entre septiembre de 1980 y comienzos de 1981-, para dar clases como profesora invitada en la universidad de Columbia, Carmen Martín Gaité llevó un registro visual de su aventura estadounidense desde su apartamento de la calle 119, aprovechando todo el material gráfico puesto a su disposición en periódicos, catálogos, envoltorios y revistas. Carmen (o Calila, como gustaba de llamarse a sí misma en sus diarios: «Calila se ha hecho amiga de un ciervo») no tuvo más que estirar la mano y arrancar la fruta del árbol.

Puestos bajo la advocación de dos artistas mayores que la fascinaban, Joseph Cornell y Edward Hopper -del cual el Whitney Museum celebró una retrospectiva en el otoño de 1980, que la escritora visitó<sup>45</sup> -, en sus cuadernos lo público y lo privado se entremezclan y rivalizan. La compra de unos pantalones («Inauguro el año estrenando unos vaqueros») se confunde con las elecciones a la presidencia a la Casa Blanca, en que hubo que elegir entre Ronald Reagan y Jimmy Carter; el asesinato a tiros de John Lennon en 1980 a las puertas del edificio Dakota a manos de Mark David Chapman («The dream is over») compite con rostros de divas de Hollywood (Greta Garbo, Katharine Hepburn); el revoltijo de la casa («The apartment was a mess») con notas que reflejan la epopeya íntima de una mujer sola o de todas las mujeres solas:

«... y me doy cuenta de que cuando lo conocido se muestra placentero y hermoso es lo mejor del mundo, porque si algo insistentemente vivo y vivido tiene el poder de fascinarnos es porque su fuerza escapa a la huella del tiempo como un prodigio inexplicable».

Si el cobre se despierta clarín, no es culpa suya. Al llegar a este punto, me interesa la escritora que, en paralelo a la creación de sus grandes novelas que le dieron notoriedad y fortuna, va tejiendo a deshoras, casi clandestinamente, en el cuarto de atrás o en la mesa de la cocina, entre visillos, esa otra novela confesional como dibujada a vuelapluma en servilletas, en apariencia *menor*

(pero solo en apariencia), en la que vuelca con entera libertad no pocas de sus inquietudes y asociaciones de ideas mediante el flujo de fotografías y frases.

Importa insistir en la idea de que los *collages* de Carmen no son imágenes que ilustran algún texto, ni comentarios escritos que acompañan a una imagen determinada, sino que ambos, textos e imágenes, se complementan y son indisolubles, nacen en pie de igualdad para componer una criatura fantástica, un híbrido, una especie de monstruo de dos cabezas, y resultan impensables los unos sin los otros.

La voracidad narrativa de Carmen, a la hora de enhebrar *El cuento de nunca acabar* -el discurso de su vida y de su obra-, constituye un fenómeno de sensibilidad infrecuente en la vida literaria. Me gusta pensar que *El Interlocutor Exprés*, en su modesta escala, sirvió de acicate para estimular esta faceta suya y encontrar oídos receptivos a la medida de su propuesta. Aquí las imágenes hablan y cuentan historias, la prosa danza, las fotos estornudan, hasta dejar el laberinto del mundo convertido en línea, en rizoma, en catálogo de fiebres.

Depósito de días y de noches, el cuaderno habla solo, se escribe solo, es el monólogo musical del lenguaje consigo mismo a través de una escritura incesante que busca -y encuentra- una mano amiga que la estimule, que la reconforte, que la salve y le permita jugar a ser de nuevo la niña salmantina asomada al balcón que traza letras a solas con el dedo en los vidrios empañados de todas las ventanas.

## CORREDORES SECRETOS

Se ha dicho con frecuencia: Augusto Monterroso o la brevedad. Monterroso o la lucidez. Monterroso como paradójico dique de contención -irónico, involuntario-, que sirve de freno al tremendismo verbal de algunos autores latinoamericanos lanzados hacia la incontinencia barroca y el muralismo telúrico.

Nada amazónico, sino más bien europeo, sobrio, aforístico, con esa fatigada elegancia de humorista de pajarita y café, inventor de fábulas bonsái sobre animales y humanos, Augusto Monterroso es un caso raro en la prosa en castellano del siglo xx. No solo por ser responsable de un puñado de relatos exactos y jibarizados («La brevedad», «El concierto», «De lo circunstancial o lo efímero», «Movimiento perpetuo»), alguno de los cuales no sobrepasa una frase, como su famosa greguería jurásica -que no pienso repetir aquí-, o este otro, titulado «Fecundidad»:

«Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea».

Además de ello, Monterroso sobresale por ser un agudo observador y teórico de la literatura en títulos como *La letra E*, la recopilación de entrevistas *Viaje al centro de la fábula* o esa jugosa colección de relatos, *Antología del cuento triste*, seleccionada junto a su tercera esposa, la también escritora mexicana Bárbara Jacobs (*Las hojas muertas*), en la que uno de los dos, o ambos, sostienen su poética:

«Si es verdad que en un buen cuento se concentra toda la vida, y la vida es triste, un buen cuento será siempre un cuento triste».

Él mismo explicaba con su discreto sentido del humor que, cuando llegó a

México como refugiado político en 1944, «tropezaba mucho con un anuncio que decía: *No escriba: telegrafía*». Y que él lo había somatizado, interpretado al pie de la letra y que tal vez se había tomado demasiado en serio aquel mandato.

Monterroso no escribe: telegrafía. Debido a la escasez de su obra, despachada en dosis homeopáticas, esta transmite una cierta impresión de necesidad, de suceso excepcional realizado forzosamente y sin más remedio. En alguna entrevista el autor se ha declarado enemigo de la figura del escritor profesional, y él mismo ha evitado en lo posible caer en eso que Rafael Sánchez Ferlosio denominaba «el grotesco papelón del literato».

De formación autodidacta, el niño Monterroso ni siquiera llegó a terminar los estudios de primaria. Entre los dieciséis y los veintidós años se empleó como administrativo en una carnicería de Guatemala, en la que trabajaba todos los días del año a excepción de uno, el Jueves Santo, porque el Viernes Santo no se vendía carne por motivos religiosos. «Durante años mi trabajo comenzó a las cuatro de la mañana, excepto ese jueves increíble», confiesa a Jorge Ruffinelli en *Viaje al centro de la fábula*.

Pese a ello, sus numerosas referencias librescas, que combinan de un modo extraño ligereza y densidad, su maniática poda de toda excrecencia retórica, lo alejan del diletante. En el *boom* latinoamericano no todo fue exuberancia. Monterroso prolonga las estelas liliputienses del mexicano Julio Torri (*De fusilamientos*), del argentino José Bianco (*Las ratas, Sombras suele vestir*) o de los peruanos Martín Adán (*La casa de cartón*) y Luis Loayza (*Otras tardes*), autores de orbes tan exigentes como exiguos.

La brevedad como ideología. Hay poco de improvisado en sus textos, y mucho de reflexivo y rebañado, e incluso de problemático. En las páginas de Monterroso, casi siempre menos es más, y su extrema vigilancia y autocontrol podrían haberle llevado a convertirse en un escritor cerebral, de frialdad cartesiana, de no ser por una feliz inclinación al absurdo y la paradoja rocambolesca.

En un ejercicio de enmascaramiento muy propio de él, Monterroso inventó una especie de alter ego inverso, un «intelectual de provincias» llamado Eduardo Torres, quien vivía junto a su mujer en la imaginaria localidad de San Blas, a quien adjudicó parte de sus pensamientos, y que le sirvió para seguir manteniéndose en equilibrio sobre el fino alambre que separa (o relaciona) la

seriedad de la burla. Así, Torres redactó un decálogo con consejos para escritores, cuyo punto cuarto estipula:

«Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras»<sup>46</sup>.

Sorprende un poco, por ello, que *Los buscadores de oro* sea un texto autobiográfico, en un autor en el que predominan la timidez y los juegos de máscaras sobre la tendencia confesional y la visceralidad. Pero no debemos extrañarnos. *Los buscadores de oro* es cien por cien Monterroso con la misma economía de recursos que en sus relatos mejores y la misma prosa escueta, casi en ayunas, del resto de sus libros.

Consiste en un vistazo a su infancia, menos atento a la cronología que a impulsos de la emoción: primeras letras, escuela, amores contrariados y cambios de domicilio, siendo los mejores momentos aquellos en que se describen escenarios de aprendizaje como el olor de la vieja imprenta paterna, las clases de solfeo o los cubos de colores con las vocales pintadas.

No obstante, el narrador no se abandona, hay siempre una barrera interpuesta -humor, cultura- entre el presente y los recuerdos, y se nota que Monterroso antepone hablar de los demás antes que de sí mismo, lo que en parte por pudor le incomoda. Así, no es sorprendente que el retrato más acabado sea el del padre, Vicente Monterroso, guatemalteco, editor de periódicos y revistas con tentaciones bohemias (en un tiempo en que la bohemia era sífilis y Rubén Darío), soñador secretamente frustrado y ante el cual las demás figuras resultan menos completas, incluyendo la del propio Monterroso o la de su madre hondureña, Amelia Bonilla.

Cabe suponer que esto es una estratagema más de un autor huidizo, que está y no está en el llamado mundo de las letras, que pertenece a las redes de la cultura pero que se escabulle de ellas con astucia, libando en la penumbra una obra reducida y semiocultas.

En *Los buscadores de oro*, la familia vive en una casa que está adosada a un cine -del que el padre es gerente- y Monterroso niño va y viene del espectáculo al domicilio, oscilando entre la ficción y la realidad, a través de un corredor interno por el que ambos locales se comunican. Aquí culmina la

búsqueda del tesoro. Es sin duda una imagen sugerente, inyectada de misterioso brillo, mediante la cual Monterroso y su lector se reparten los lingotes.

# YO, EL PERSONAJE

Desde Pirandello hasta hoy, resulta poco menos que obligatorio referirse a la abrumadora autoridad del personaje en detrimento de su autor. Don Quijote está más vivo que Cervantes. Hamlet, en su castillo de naipes, nos atormenta mejor que ese hipotético Shakespeare, hijo del sombrerero de Stratford. Flaubert murió, mientras que su creación aún corretea a su antojo por las calles solitarias de una ciudad de provincias.

Sorprendidos a traición, asistimos fascinados a la insumisión del personaje, esa especie de androide, moderno monstruo de Frankenstein liberado de ataduras que, en un descuido del carcelero, apuñala a su creador en el suelo de la cocina, clavándole un bolígrafo por la espalda, para a continuación salir huyendo por la ventana, sembrar el pánico en la ciudad y entrar a formar parte de la leyenda y de infinidad de tesis doctorales.

El asesino anda suelto. El personaje anda suelto. Mi duda es si serán engendros independientes unos de otros, los personajes, o si a lo largo de la historia de la literatura ha existido un solo personaje, el Personaje, modulado en mil matices, y es Ulises quien vuelve a desembarcar en Ítaca disfrazado de turista tras un viaje de unos treinta siglos, después de haber dado caza a la ballena blanca en los alrededores de la isla del tesoro bajo el nombre de John Silver y haber pilotado entre bancos de sirenas el submarino *Nautilus* lanzado a la búsqueda desesperada de un tal Kurtz, el horror, el horror, asociado ya para siempre a la calvicie del actor Marlon Brando, con la ayuda inestimable de un loro, una pata de palo y un esclavo llamado a veces Viernes y a veces Verne.

Pudo haber sido peor. Pudo haber vivido en Argel, denominarse Mersault, asesinar a otro hombre de un disparo por culpa del sol demasiado fuerte en la

playa -lo cual me lleva a pensar que, de haber tenido a mano unos anteojos ahumados, tal vez la suerte del existencialismo habría sido distinta.

O pudo, nuestro Personaje enmascarado, transgrediendo las leyes del espacio y el tiempo, aterrizar por arte de magia un buen día en el astillero Petrus, decrepito a más no poder, y seducir a la hija del dueño; o bien colocarse de escribiente en una polvorienta oficina de Manhattan y no salir nunca de ella, alimentarse de pasteles de jengibre y pasarse el día entero sin dar golpe entre los muebles respondiendo a las órdenes del jefe con el lema: «Preferiría no hacerlo».

Quién sabe. En realidad, la capacidad alucinatoria del Personaje es tan grande que diríamos que son los propios lectores quienes resultan contagiados de su irrealidad y se vuelven, también ellos, un poco más espectrales, carne del mito. Ya está. Han bastado unos cuantos siglos dedicados al ejercicio poco sensato de leer novelas y cuentos para que literatura y vida se mezclen, se superpongan, y ya no seamos capaces de distinguir dónde termina una y dónde comienza la otra. Vemos lo que los personajes ven, oímos lo que oyen, olemos a través de su olfato, tocamos con sus dedos, sentimos lo que sienten, soñamos lo que sueñan, sufrimos lo que sufren, nos suicidamos con ellos y morimos de sus mismas enfermedades románticas.

No estoy exagerando. Aquí cabe recordar que el suicidio en la ficción del protagonista Werther, en 1774, a los veintipocos años, conmocionó a toda Europa con una oleada de muertes voluntarias de muchachos, igual que ocurre hoy con los ídolos del rock, que abandonaban esta existencia a imitación de su héroe ataviados con el «uniforme de morir» que lucía Werther en el momento culminante de la novela de Goethe: frac azul, chaleco amarillo, equipaje de amargura... y pistoletazo en la sien. Como tantos otros rebeldes sin causa de ahora mismo, el joven Werther se viste para morir.

Que esa pandilla de locos, ebrios de vida y literatura, pululen solos por las calles, resulta espeluznante. Se llaman como nosotros, visten con nuestras mismas ropas o casi, viven en casas parecidas a las nuestras, pero más planas, nos copian cuanto pueden con un cinismo y una desenvoltura que los demás nunca tendremos y que, la verdad, nos afecta y, para colmo, nos han robado los traumas.

¿Qué más quieren?

Imposible sustraerse al laberinto de personajes que, como un espejo vacío, nos interroga. Me temo que de Calixto a Bart Simpson y de Melibea a Morticia Addams, no nos queda otro remedio que soportar sus desplantes, pues compartimos con ellos su mismo barro vertiginoso y su polvo enamorado.

Con estos hilos, Isabel Cañelles ha tejido en *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*, un libro lleno de sensatez y de verdad literaria. De toda la historia de la literatura, Isabel ha espigado un puñado significativo de ejemplos prácticos referidos a personajes bien y mal contruidos, de buenas y malas palabras. No da fórmulas mágicas, porque eso en literatura no existe, pero su manual sí ayuda a aguzar los sentidos y a combatir esos vicios que acechan a todo aquel que se acerque a la escritura.

Con su libro, Isabel Cañelles enseña cómo hacer que un personaje que está clínicamente muerto resucite, haciéndole el boca a boca, mediante una transfusión de palabras, y ofrece, quizá sin proponérselo, ayuda y consuelo a todos aquellos aprendices de escritores que en este preciso instante venderían su alma al diablo por crear a un personaje inmortal de carne y hueso y que en cambio se encuentran en las manos con un huevo pintado de madera.

*La construcción del personaje literario* se lee como un relato (de misterio, pues trata nada menos que del misterio más pavoroso que concierne al ser humano: el de nuestra propia identidad), y nos enseña que un lector, un buen lector, es poco más que un contenedor de personajes, un recipiente humano creado para albergar almas ajenas.

La operación de leer consiste sobre todo en un trasvase de líquidos, de humores, de ensoñaciones, y de ese intercambio de ida y vuelta entre el cerebro y la página nace ese algo, algo artístico, permanente, que Isabel Cañelles tan bien rastrea en su estudio.

Ignoramos si existe vida en Marte, pero de lo que no cabe duda es de que existe vida ahí, en nuestra biblioteca, al alcance de la mano. La atracción que sobre nosotros ejerce el personaje es la atracción del abismo. En los jardines de la ficción deberían clavar un letrero bien visible que advirtiese: «Cuidado con el personaje», ya que nada hay tan peligroso como una metáfora suelta.

Los mordiscos de la poesía son peores que los otros. Comparado con esto, la clonación de la oveja Dolly en un laboratorio es casi un chiste aburrido. Por lo que se ve, uno ha estado media vida distraído y la otra media soñando, y ahora resulta que los mejores años del siglo xx nos los hemos pasado sin movernos de la silla, esperando a Godot.

Pero el misterio persiste. Ya nada será lo mismo. Gracias a libros como *La construcción del personaje literario* de Isabel Cañelles, los lectores de ficción entenderemos mejor cómo opera el milagro de que unos cuantos signos tipográficos, arbitrariamente dispuestos sobre la página en blanco, ordenados en racimos de palotes, tengan la fabulosa capacidad de crear constelaciones de sentido tras las cuales late una vida más hermosa, la tinta se convierte en sangre y Odette de Crécy nos ama.

## OBEDIENTE Y ESCURRIDIZO

La publicación en 1993 de *Los aéreos*, primer libro de cuentos de Luis Magrinyà, demostró que era posible -ayer igual que hoy- hacer literatura de calidad saliéndose de las sendas trilladas. Ser osado no significa por obligación tribus urbanas, motos de gran cilindrada y anfetamidas, ni confundir el presente con la sociología. Puede significar, como en el caso de Luis Magrinyà, servirse de un cierto clasicismo (ya veremos de cuál) para elaborar un discurso propio y alejado de las modas, que a fuerza de personal roza la extravagancia.

Para mí supuso un alivio encontrarme en su día con un autor novel de mi edad que no les debía nada a Raymond Carver ni a Sam Shepard, y para el cual la lata de sopa Campbell no tenía una relevancia especial. No es que Magrinyà con sus disparos estuviese más cerca de acertar en el blanco, sino que el autor, sencillamente, parecía apuntar a otras dianas.

Y eso era -y continúa siendo- reconfortante y esperanzador.

En *Los aéreos*, Luis Magrinyà se desmarca del exabrupto juvenil, la jerga realista de barrio y la pose de *rockstar*, y opta por una escritura en forma de caracola, diáfana pero ambigua, en cuyo interior, en lugar del océano, resuena Henry James.

Es decir: la superficie tersa debajo de la cual respira una extraña zoología de seres sin clasificar; las formas sociales impecables agujereadas de golpe por impulsos irracionales, la ironía, el azar, los sueños.

*Los aéreos* es un libro compuesto por cinco relatos largos que están más cerca de la novela corta que del cuento, entendiendo el cuento al modo cortazariano como repentina fulguración y éxtasis, e incluso, llevado al límite,

como un suicidio momentáneo.

Las historias de Magrinyà son demasiado morosas, demasiado elusivas, también, para acoplarse a moldes rígidos. Sin perder la compostura, el escritor sugiere mundos de una rara turbiedad y lo que pierde en concentración lo gana en capacidad de misterio. El tono desenvuelto, mundano casi, de alguno de los relatos («El trabajo», «Siervos y señores»), enfatiza una secreta dolencia, una especie de carcinoma que roe a los personajes aquejados de no se sabe qué *spleen* o íntima insatisfacción vital. Así comienza «El trabajo»:

«Esta narración empieza en un momento ingrato en que las cosas no tienen aún forma o presagio para la imaginación, ni condición siquiera para los hechos: allí donde el interés se diluye, todavía, en lo ocasional, en lo fortuito, que es tanto como decir -para el tipo de vida de que entonces solíamos disfrutar- lo ordinario, lo aburrido incluso».

La naturaleza volátil de sus protagonistas, que Magrinyà se encarga de enmarcar en el sorprendente prólogo que abre el volumen (y que además anticipa en una pirueta el desenlace de uno de los cuentos... antes de que lo hayamos leído), reside en su situación, «suspendidos a ras de suelo, o tal vez un poco más allá, a una altura, en todo caso, poco categórica».

Esta fauna tornadiza, mal asentada en la tierra, a una altura poco categórica, constituye el observatorio ideal a partir del cual levantar un conjunto de ¿fábulas? de indudable voluntad unitaria, que vuelven a ser, en parte, según aquella fórmula magistral acuñada por Álvaro Pombo, «relatos sobre la falta de sustancia».

La reivindicación sin complejos de Henry James supone la de un cierto manierismo, el gusto por la elipsis y la trama serpenteante, el hallazgo feliz, la inteligencia, mientras que en el reverso de estas virtudes acecha el riesgo - felizmente superado en esta ocasión- del apelmazamiento. El propio hermano del ilustre novelista, el filósofo William James, en su copiosa correspondencia de primogénito sensato, le aconsejaba no dejarse arrastrar «por una vaguedad que termina disolviéndolo todo», y ante la que el lector medio sentía tanta impaciencia que le entraban ganas de suplicar: «Lo que tenga que decir dígallo de veras, por amor de Dios, y terminemos de una vez»<sup>47</sup>.

Aquí es todo lo contrario. Parte del placer de la lectura que *Los aéreos* depara a un lector sin anteojeras, radica en los circunloquios, el vagabundeo verbal, las digresiones y elipsis que, sin embargo, no pierden nunca de vista el objeto de que trata.

Luis Magrinyà escribe de un personaje: «Tan obediente en las formas y tan escurridiza en el fondo», y tal vez sea esta la mejor definición de su escritura.

Obediente y escurridiza, la prosa de Magrinyà acata los preceptos clásicos, pero es un acatamiento burlón, nada sumiso, ya que el desarrollo de sus argumentos resulta ser impredecible. De un modo relajado, sin estridencias, fluyen con suavidad estas cinco historias a cual menos convencional.

En la primera de ellas, «El segundo mandamiento», se trata de un hombre en la treintena, al que una repentina epifanía persuade de que su destino consiste en la redacción de un tratado sobre los números, para lo cual debe encerrarse a solas en un convento... de monjas.

En otros casos («El trabajo», «Conformidad»), el centro de la escena es ocupado por una pareja de personajes que sirven como testigos de las evoluciones, casi coreográficas, de una figura femenina en sus primeros pasos dados en sociedad. Este personaje-testigo, que es al mismo tiempo público y actor, sirve como registro distanciado, irónico, y en sus conversaciones se sigue el destino de los otros, de modo que la acción principal nunca es mostrada de forma directa, sino sugerida mediante juegos de espejos.

Pero es en el último relato de *Los aéreos*, «Naturaleza inhibida», donde Magrinyà arriesga y se acerca más a la desmesura. En él adopta unas cuantas decisiones comprometidas, como renunciar a la verosimilitud en beneficio de los golpes de efecto, de una teatralidad asumida con desparpajo provocativo, y gracias a la cual el cuento se libra de caer en el hieratismo mediante la osadía, por la gracia del exceso. Una trama de irreprochable claridad: dos hermanos gemelos, pianistas ambos, que intercambian el objeto del amor de uno de ellos -una muchacha conocida por el sobrenombre de Ojos Azules, «hija del rey de Luisiana»-. En la piel de uno de los hermanos es grabado como prueba de deseo un tatuaje que de pronto los aísla, los vuelve diferenciados por vez primera en su vida. Sobre esta línea argumental, Luis Magrinyà da lo mejor de sí mismo al construir un sistema de referencias y simetrías, llevando hasta sus últimas consecuencias las posibilidades

rocambolescas de la historia y permitiendo entrever su apuesta por una poética de extrema artificiosidad, tanto más valiosa por aparecer en una época como la nuestra, avara, reticente con la literatura.

## PALABRAS PINTADAS

Con una unanimidad infrecuente en este tipo de certámenes, el primer premio de relatos Ribera del Duero recayó en el libro *Mirar al agua* de Javier Sáez de Ibarra. El jurado -compuesto por los escritores Ana María Shua, José María Merino y quien firma estas líneas- valoró por encima de los demás originales presentados la ambición estética de su proyecto, la originalidad de sus planteamientos y su honda capacidad de fabulación.

No puede decirse que Javier Sáez de Ibarra sea un autor desconocido, pues con anterioridad había publicado los volúmenes de cuentos *El lector de Spinoza* y *Propuesta imposible*. Si bien estos dos títulos le habían granjeado una reputación de autor riguroso y exigente, muy apreciado por la crítica más atenta y un sector activo de lectores entusiastas, su obra no había logrado hasta ahora perforar la barrera de los círculos minoritarios para llegar hasta un público más amplio, como su calidad merece.

Lo mejor de todo es que, si tal cosa sucede a partir de la concesión de este importante premio (y ojalá suceda), el autor lo habrá conseguido por méritos propios, sin rebajar en nada sus aspiraciones ni, en muchos momentos, la radicalidad de sus planteamientos a la hora de afrontar su trabajo desde la integridad, la honradez y el compromiso solitario con la palabra escrita, todo lo cual va camino de convertirle en uno de los nombres de referencia del nuevo cuento escrito en nuestro idioma, si es que no lo es ya.

Sáez de Ibarra no es un escritor de paso, sino alguien que está aquí para quedarse.

Se entiende -y se agradece- que para ello el autor no haya cedido a la tentación de ablandarse y escribir «cuentos de premio». Nada más lejos de ello. Hay una tipología de los cuentos de premio, que suelen ser piezas mañosas, hábilmente facturadas desde el punto de vista de la orfebrería

literaria, con clara tendencia al efectismo y sin que falte la sorpresa final, con la pretensión de noquear al lector.

Contra ese modelo de cuento vistoso, en el fondo académico y sobre todo inofensivo, ya caduco, se rebela Javier Sáez de Ibarra, al negarse a la facilidad y en cambio experimentar con materiales más arriesgados, mucho menos complacientes.

En cierto sentido, *Mirar al agua* es una visita guiada a un museo imaginario, como si se tratase de una amplia retrospectiva, puesto que el libro explora las complejas relaciones entre la literatura y las artes plásticas. El autor se propone algo novedoso, que es establecer un diálogo franco con las artes visuales de nuestro tiempo, lo que resulta insólito en la literatura en español, donde, salvo contadas excepciones, el arte contemporáneo es visto bajo sospecha y solo comparece como motivo de escarnio y para «denunciar» la supuesta «falsedad» en que consiste el arte de vanguardia, su fraude o su comercialización abusiva.

Sáez de Ibarra escribe desde otros parámetros mentales bien distintos. No desde el menosprecio, pero tampoco desde la pleitesía, sino desde la voluntad de entender qué lugar ocupa el arte en nuestra cultura colectiva y cómo se pueden tender puentes con él desde la práctica literaria. Dentro de esta unidad conceptual, *Mirar al agua* presenta una gran variedad de registros y de voces, en ocasiones en una misma pieza, cuyo carácter fragmentado enlaza precisamente con esa vocación de contemporaneidad a la que me refería antes.

En este caso, el desafío técnico -considerable- consiste en resolver el problema de trasladar al espacio literario ciertos procedimientos empleados con abundancia por las artes plásticas, sin menoscabo de su carácter narrativo. En otras palabras: del taller a la página.

Así, en *Mirar al agua* encontramos diversas texturas, relieves y porosidades que corresponden a otros tantos recursos pictóricos. Una prosa trabajada, enérgica, como salpicaduras de *action painting*. Los claroscuros de «Un hombre pone un cuadro» frente al *collage* de tijera y pegamento de «Amores», en que una historia de amor ingenuo, casi naíf, entre dos adolescentes, convive con los recortes textuales de la sección de contactos de los periódicos y su escatología brutal. El autorretrato, en el cuento homónimo, donde uno de los géneros pictóricos más frecuentados y difíciles halla su

paralelismo en una historia en que el autor abandona su natural pudor para arriesgarse a rozar un cierto exhibicionismo, del que sale bien librado.

Sin desmerecer algunas piezas magníficas, como pueden ser «Un hombre pone un cuadro», «El disfrute de la palabra» o «La belleza» -que de modo muy acertado cierra con contundencia el volumen-, Javier Sáez de Ibarra firma el que para mí es el cuento más emocionante de todos, el que lleva por título «Una ventana en Via Speranzella». En él se nos cuenta la historia de una mujer de vida apaleada, que vive en un barrio deprimido de Nápoles y que un buen día, sin que haya una explicación clara, decide salir a su balcón y desnudar un pecho durante unos minutos, un solo día del año, a lo largo de toda su vida, año tras año, hasta la vejez, frente a un reducido número de seguidores, lo cual establece toda una metáfora sobre la naturaleza del arte y su capacidad de resistencia frente a la adversidad que no puede dejar de conmovernos.

La mujer de este cuento construye el sentido de su vida -su destino- a través de un relato, de la repetición de un gesto único (¿artístico?, ¿demente?) que da significado a su existencia y la eleva por encima de la miseria que la circunda. De modo que lo que Sáez de Ibarra escribe es el relato de un relato, un relato al cuadrado, y de ahí surge su intensidad y emoción.

Podemos decir que todos los cuentos de Sáez de Ibarra son ventanas abiertas sobre Via Speranzella: cuentos con vistas a la fragilidad, al dolor y a la música de vivir. Él sabe que escribir sobre arte implica escribir sobre procesos expansivos, sobre alquimias inconclusas, sobre búsquedas espirituales que aún no han terminado. El resultado de esta tentativa es un libro hermoso, valiente, de gran vigor expresivo, que a mi entender constituye un dignísimo ganador de este premio de relatos, cuya iniciativa es digna de elogio y que no puede haber empezado con mayor fortuna.

Todo escritor valioso es una anomalía. Su obra suele constituir una desviación de la norma, una infracción de la ley o cuando menos una corrección y revisión del canon. La historia de la literatura está hecha antes de excepciones que de reglas. *Mirar al aguapertenece* a esa estela de libros que producen inquietud y asombro antes que asentimiento acrítico y conformismo. Según sostiene el crítico estadounidense Harold Bloom en una entrevista:

«Solo importan tres cualidades en una obra literaria: poder cognitivo (que incluye la originalidad, por supuesto); belleza

(esplendor estético); y sabiduría. Estas son las tres cualidades. Solamente estas tres cualidades sirven para juzgar la literatura»<sup>48</sup>.

Si lo que afirma Harold Bloom es cierto, entonces estamos en condiciones de asegurar que *Mirar al agua* de Javier Sáez de Ibarra concentra ese poder cognitivo, esa belleza y esa sabiduría que según Bloom distinguen a la obra de arte auténtica.

# PIDE TRES DESEOS

## UNO

En 2013 se cumplieron cien años de aquel día de 1913 en que Marcel Duchamp, en su estudio de la *rue Saint-Hippolyte*, sintió ganas de instalar una rueda de bicicleta encima de un taburete.

Lo hizo, según confesó más tarde a alguno de sus biógrafos, sin un propósito definido, guiado solo por el placer caníbal de escuchar ese siseo inconfundible y como gastronómico de una rueda de bicicleta que da vueltas en el espacio, cada vez más lenta.

Ni siquiera pretendía Duchamp crear una instalación moderna para *épater les bourgeois* ni nada por el estilo, ni la menor aspiración poética o delictiva. Así nació por azar el primer *ready-made* de la historia del arte, llamado a convulsionarla, que luego ha provocado cataratas de deconstrucciones históricas, tesis y contratesis doctorales, cientos de imitaciones y cotización millonaria, pero cuyo origen fue el gesto más bien doméstico de un soltero en su cocina, a quien de pronto le apeteció añadir un poco de brisa a una tarde aburrida.

La rueda de Duchamp tiene un eco de ruleta de casino, de rueda para hilar o de ventilador *made in Japan*. El paladín de las vanguardias artísticas resultó ser un ciclista atascado, que corría para no moverse del sitio. El único capaz de crear una escultura (o antiescultura, mejor), no para ser vista, sino para ser oída. Aquí los ojos tienen poco que hacer, porque todo lo que se ve es el rastro de un zumbido.

Acaso de chiripa, Duchamp acertó a inventar la estatua ecuestre sin héroe y sin caballo, dejando solo el rumor. Desmontó del pedestal toda la chatarra triunfalista de los monumentos épicos que ensucian tantas plazas públicas y reformuló su ridículo en forma de epigrama visual: un taburete que sostiene el cero de una rueda de bici.

Quizá el misterio del arte reside ahí: en aprender a estarse quieto, pero a toda velocidad.

## DOS

En nuestra infancia, el logotipo de los cuadernos escolares *Centauro* era, previsiblemente, un centauro. Varios siglos atrás, el pictograma del impresor renacentista Aldo Manuzio era un ancla y un delfín entrelazados, con la divisa *Festina Lente* (algo así como «Apresúrate despacio»). El editor y músico David Villanueva, desde su planeta mojado, ha escogido para su aventura editorial -y no puede ser casualidad- la imagen de un velocípedo antiguo que constituye todo un discurso gráfico y que nos habla de su voluntad de pilotar su catálogo con una sabiduría de furia lenta, de tango duchampiano.

Una bicicleta es un instrumento musical que, por casualidad, también sirve para desplazarse. Gracias a la impaciencia artesanal de Aldo Manuzio se inventó el libro moderno y gracias a la urgencia sedentaria de Duchamp el arte se convirtió en otra cosa, en un vidrio apedreado, una ampolla que contiene oxígeno de París (pura nada embotellada), la gamberrada de colarse de noche en el Louvre y pintarle bigotes de humo a La Gioconda o un maletín capaz de contener, él solo, todo un museo portátil.

La rueda irónica de Duchamp lleva cien años girando sin girar, con su mareo inmóvil, y esta efeméride coincide con que la editorial Demipage ha cumplido ya su primera década de vida. No es lo mismo, pero casi. Vista la aceleración histórica, no es tan distinto. Ahora atravesamos una especie de edad de perro, tan saturada de escándalos, titulares y pantallas simultáneas, que cada año vivido equivale a siete años normales, de modo que la diferencia no es tanta entre la rueda y el libro.

Para celebrar semejante proeza, David Villanueva -para quien sospecho

que editar quizá sea seguir haciendo música por otros medios- ha congregado a una treintena de compinches («sonámbulos», los llama él) y los ha invitado a emprender una vuelta ciclista completa alrededor de su cuarto o alrededor de un timbrazo.

El resultado de *Diez bicicletas para treinta sonámbulos* es un volumen ecléctico que resulta ser un libro reconvertido en velódromo, en el que se suceden una compleja variedad de historias acerca de

bicicletas robadas (¿y cómo contárselo a las tías?),

bicicletas atropelladas,

bicicletas filosóficas,

bicicletas africanas,

bicicletas que viajan en el tiempo,

bicicletas suicidas,

bicicletas enamoradas (o todo lo contrario),

bicicletas urbanas y bicicletas rurales,

bicicletas pugilísticas,

bicicletas con ruedines y sin ruedines...

Y muchas otras más. En total, diez años de narraciones, y así hasta la próxima rueda.

## TRES

Uno se morirá sin haber resuelto el enigma de dónde reside el secreto de la bicicleta; si es en los radios, el manillar, la cadena, el sillín, o dónde. A uno le tienta pensar que quizá su alma está en los huecos, en la nada, en ese aire que circula entre las piezas, abanicándolas, y en cómo esa suma de palancas, gomas y tubos precariamente ensamblados se las arregla bastante bien para encajarse y desencajarse carretera adelante y producir, pese a todo, una cinta, un discurso, una máquina de coser y descoser historias.

Como conoce todo aquel que haya aprendido a montar en bicicleta, la clave no está en arrancar, sino en el juego entre inestabilidad y equilibrio, y sobre todo en descubrir cómo funcionan los frenos. Las bicicletas de

Ámsterdam, por ejemplo, se frenan con los pies haciendo girar los pedales hacia atrás. Conviene enterarse a tiempo; más de uno ha acabado chapuzándose en un canal por no dominar este arte de la contramarcha. Seguir circulando, casi siempre, es más fácil que pararse.

La bicicleta es un vehículo movido por el deseo, cuyo motor son los sueños. Lo que impulsa la bicicleta son las ganas de montar en bicicleta, y nada más. En eso se parece a la escritura, que debe autogenerar su propia necesidad narrativa e inventar su propio encargo, o morir; y cuando la necesidad no aprieta, cuando el deseo flaquea, cuando el amor desfallece - momento peligroso-, al autor no le queda otro remedio que obedecerse a sí mismo, cada mañana, cada folio, durante años, encontrando alicientes donde no los hay para continuar pedaleando sin aliento, a la contra, con el corazón en las piernas, los pulmones llameantes, en completa soledad, como esos personajes de los dibujos animados que cruzan valerosamente el abismo sin caerse, solo porque han aprendido a ignorar la magnitud de su vértigo.

Escribir libros, como editarlos, como leerlos, es declararse en rebeldía contra de la ley de la gravedad y algunos otros inconvenientes menores. De eso sabe mucho David Villanueva, editor y músico amigo. Literatura son ganas.

## CONFESIONES OBLICUAS

Aconsejaba Walter Benjamin a sus discípulos: «No dejes pasar de incógnito ningún pensamiento, y lleva tu cuaderno de notas con el mismo rigor con que las autoridades llevan el registro de extranjeros»<sup>49</sup>.

Es cierto que, así expresada, la frase del pensador alemán peca de cierta intransigencia aduanera que la hace antipática. Pero a la vez, por otro lado, aboga por una disciplina del autocontrol exigente que por fuerza tiene que resultar provechosa para uno mismo.

Entre estos dos extremos -la diseminación, la cuadrícula- se mueve *Perros en la playa* del poeta Jordi Doce, una de las voces centrales de la literatura española actual, con obras mayores como *Lección de permanencia* o *Gran angular*, quien además de poeta ejerce de traductor, ensayista, profesor, bloguero y autor de obras misceláneas difíciles de catalogar, como la titulada *Hormigas blancas*, de la que *Perros en la playa* podría considerarse una prolongación.

Ya el título mismo, con esa alusión a las huellas desperdigadas y caprichosas que dejan los perros cuando juegan sobre la arena, nos da pistas sobre su contenido. *Perros en la playa* consiste en una recopilación de aforismos, poemas (magníficos todos), divagaciones narrativas, sueños, pequeños relatos de atmósfera misteriosa, esbozos de ensayos, descripciones meteorológicas, fragmentos de diario, todo ello bien acompañado (o arropado) por los dibujos eléctricos del artista plástico Javier Pagola.

Jordi Doce se identifica con esa figura solitaria, que la modernidad convirtió en mítica tras las sombras de Baudelaire o el propio Benjamin: el *flâneur*, el navegante de aceras, el paseante desocupado cuya tarea es fatigar las calles y mirar y mirar y mirar, un poco a la manera de Peter Handke en

*Historia del lápiz* o, más cercano a nosotros, Rafael Sánchez Ferlosio en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*.

La arrogancia de estas libretas de apuntes, desgastadas por el uso de tanto rodar por los bolsillos de la americana, aunque suene contradictorio, reside en su modestia: son modestamente arrogantes, de una fragilidad orgullosa. Se presentan garabateadas en servilletas de papel o en el reverso de octavillas, como si fuesen herbarios o cuadernos de campo sin pretensiones, solo para engañarnos mejor; cuando lo cierto es que están recorridas por una ambición estética secreta que desmiente la timidez de su planteamiento inicial, ya que su propósito oculto es convertir la improvisación en ciencia y la escritura, por paradójico que parezca, en una intemperie que nos protege.

Los textos que componen *Perros en la playa* son fragmentos que Jordi Doce define como «ruinas de un edificio que nunca ha existido». Lejos de la pretensión mundana de erigir un monolito en el medio de la plaza pública, estas polaroids aparecen más bien como una aventura deambulatoria, sin centro fijo, hecha de discontinuidades, rastreos, suspensiones, en donde no importa tanto el agotamiento de un tema como su interrupción. Un arte de la resquebrajadura y el vuelo nómada, dispuesto a facilitar la conversación con uno mismo y con el mundo, que así se torna habitable. De esta forma *Perros en la playa*, según declara Doce, es «el lugar de las confesiones oblicuas, el marco del retrato intermitente y sucesivo de uno mismo».

De lo que se trata en estas páginas de confesiones oblicuas, más que de crear espacio, es de crear tiempo; de facilitar las condiciones existenciales necesarias para ensanchar la vista y respirar con holgura. Ampliar el arco de intereses para dar cabida a lo grande y a lo pequeño, a la exterioridad y a lo íntimo, entre el apunte discursivo y la taquigrafía feliz: «La luz siempre da en el blanco». O: «El latido del corazón es una forma primitiva del aplauso».

El ojo entonces queda liberado para saltar de un tema a otro, encadenándolos mediante asociaciones libres de ideas, para fijarse en las diferencias sutiles entre las ardillas londinenses y las madrileñas. O para comentar la soberbia contenida en unas declaraciones de la cantante Chavela Vargas. O para especular -con gran finura- acerca de las posibles razones del silencio poético de Jaime Gil de Biedma. O para divagar sobre la suciedad de los solos de guitarra de Neil Young.

Jordi Doce escribe como quien enciende un mechero en la oscuridad. Un breve resplandor, una pausa, otro breve resplandor, otra pausa. Es una prosa serena, que no se come las uñas, pero a la vez musculada y alerta, muy volcada hacia los detalles. Una escritura sensual, cargada y centelleante, sensible al fluir de la luz y a la circularidad de las estaciones: «Nubes de polen a la luz oblicua de la tarde».

Estos apuntes no son el resultado sudoroso de arrimar el hombro, sino más bien de separar el hombro de la pared, de suspender la fuerza, de eliminar la presión y permitir que circule el aire, asciendan las cometas y se reordene el cielo.

No debemos confundirnos, puesto que por encima de su aparente dispersión despeinada de hojas al viento, estas páginas hermosas no dejan de ser el barómetro de una vida moral, el laboratorio romántico donde saborear las contracciones de un alma en su deriva diaria. Una musicalidad autobiográfica, elegante. Una magia tranquila. Una lección de mirada.

## VOLUNTAD SIN NOMBRE

Ambición. Quizá sea esta la palabra que mejor define la trayectoria impecable de Ricardo Menéndez Salmón hasta la fecha, compuesta por una decena de novelas de corte filosófico y especulativo. Un empeño de rigor y fe, siempre a contracorriente de las banalidades del mercado, puesto al servicio de las grandes cuestiones ontológicas que zarandean al ser humano.

Desde *La ofensa*, que le colocó en primer plano literario y le granjeó el reconocimiento unánime de crítica y lectores, algo poco frecuente, Menéndez Salmón ha demostrado título tras título que no persigue la facilidad ni la complacencia, sino que aspira a situarse -y a situar al lector- en un territorio incómodo, hecho de incertidumbres e interrogantes, donde todavía sea posible soñar con una concepción total de la novela, cetácea, la novela como artefacto vírico capaz de desafiar sus límites.

Esta autoexigencia le ha valido, por suerte para todos, una visibilidad creciente entre la comunidad de lectores, traductores y jurados de becas y premios, lo cual le ha llevado a ganar, con *El Sistema*, el premio Biblioteca Breve.

Solidez es otra palabra que también acude a la mente. Menéndez Salmón es un escritor sólido, que no defrauda las expectativas, y *El Sistema* es tal vez su novela más ambiciosa y compleja. Dicho con simplicidad, lo que Menéndez Salmón nos ofrece aquí es la historia de una piedra en el zapato. Los tentáculos de un Sistema de control político en apariencia perfecto («El mundo transcurre blanco y sosegado en estos departamentos de la eficacia... La oveja es su animal totémico»), en el que uno de sus vigilantes, autodenominado el Narrador, con mayúscula, comienza a tener dudas, a anotarlas en secreto (puesto que «las cosas se están volviendo clandestinas») y a pensar más de lo conveniente.

El Paraíso se agrieta ante sus ojos. Esto le hace merecedor de un correctivo, o una reeducación, según se mire, que la novela se encarga de recorrer punto por punto en cada una de sus etapas, que es tanto un viacrucis espiritual como una epopeya de largo aliento.

En términos estructurales, *El Sistema* se divide en cuatro bloques, que coinciden con cuatro posibles avatares del Narrador, cada uno de los cuales está referido desde una perspectiva distinta. En la primera parte, titulada «En la estación meteorológica», el Narrador es todavía un centinela al servicio del Sistema; está relatada en una falsa tercera persona, distante y objetiva. La segunda parte, «En la Academia del Sueño», como paciente del doctor Klein (las cosas ya han empezado a torcerse; la descomposición del Narrador corre en paralelo a la descomposición del Sistema, invadido desde fuera por los Ajenos), está narrada desde el yo de una primera persona autobiográfica, a la manera de un diario íntimo. La tercera reencarnación ocurre a bordo del *Aurora*, nombre del barco en que el protagonista es retenido contra su voluntad, ya desplomado el Sistema, junto a Klein y otros, que han pasado de ser guardianes del orden a rehenes; Menéndez Salmón elige la segunda persona del singular para mejor escenificar este desdoblamiento: «Tu nombre no es solo Narrador, sino también Sísifo». La cuarta y última parte, «En la Cosa», cierra la novela con una vuelta simétrica a la tercera persona del singular, si bien menos distante y más pegada al personaje principal, que ya es consciente de su fractura.

Todos ellos, como vemos, son diferentes enunciados para un mismo confinamiento, cada vez más reducido y angosto: casi un catálogo de secuestros. Tantos desplazamientos, suplantaciones y simulacros, son distintas encarnaciones o máscaras de un mismo y único sujeto, enfrentado al enigma pavoroso de la identidad personal y colectiva.

La figura del Narrador es de una ambigüedad extrema; nunca llegamos a saber de qué lado del bien o del mal verdaderamente se sitúa. Se presenta a sí mismo como un Robinson tecnológico: al principio, vive igual que un ermitaño en su islote de soledad, asediado -o bendecido, nunca está claro- por la presencia de otros. Y también tiene su propio Viernes, en la contrafigura de un asistente -o quizá espía, que tampoco queda claro- llamado Buena Muerte. El Narrador «finge serenidad cuando dentro de él arde un fuego». Lo mismo cabe

decir de esta novela y de la escritura toda de Salmón: por debajo de su apariencia aséptica, burbujea la lava.

El autor se apoya en su amado Don DeLillo para construir una distopía que remite tanto a la fabulación intelectual de Stanisław Lem o J. G. Ballard, maestros de lo reflexivo, como a la serie B y a los cómics de Flash Gordon. Aunque, ya puestos a bucear parentescos, quizá el tono predominante sea el del timbre moral y discursivo del existencialismo de Albert Camus: «Nunca como hoy el hombre ha estado tan solo entre la materia atómica y la estelar. Porque desvelando los misterios de ambas, parece haberse olvidado de sí mismo».

A *El Sistema* no le habría venido mal una pizca de humor, como antídoto que contrarreste su principal riesgo: el de tomarse a sí misma demasiado en serio. El gesto grave, el ceño fruncido, la mirada solemne por un exceso de conceptualismo, lastrado por el sarampión de mayúsculas intimidantes -el Sistema, el Panóptico, el Dado, la Poshistoria-, o el recurso a tópicos de probada eficacia literaria, como el inevitable y ya algo cansino *Döppelgänger* o las drogas de laboratorio (T29), capaces de inhibir los sueños. Estos son escollos a los que la escritura de Salmón acepta enfrentarse pese a todo, sabedor de que «contar ha sido siempre privilegio de los débiles».

Porque *El Sistema* es también, digámoslo, una apabullante urdimbre de alusiones y referencias culturales: la búsqueda final del Dado es además la búsqueda de una deidad que dé sentido al Juego, una entelequia simbólica que remite tanto al monolito de Stanley Kubrick en *2001: Una odisea del espacio*, como a los merodeos del *Stalker* de Andréi Tarkovski en pos de la Zona, lugar sagrado donde se cumplen -al tiempo que se cancelan- los deseos humanos.

Tal vez la más elaborada de todas ellas sea la bella metáfora repetida acerca del lienzo *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt, que hilvana la novela y que viene a subrayar lo que el lector ya intuía desde el comienzo: que *El sistema* es una autopsia.

Lo es. Y sin embargo, lo más noble de las criaturas de Menéndez Salmón se encuentra escondido en su sentido del deber, que hasta cierto punto los emparenta con los héroes de Jules Verne, expresamente citado. El Narrador es tan kamikaze y yonqui del cumplimiento como el correo del zar o el capitán Nemo, dispuestos a sacrificar su vida por una causa que ni comprenden del

todo y que, a lo mejor, ni siquiera lo merece. Eso no importa. Lo que importa es saber que «estaban exhaustos, al límite de sus fuerzas, pero una voluntad sin nombre los mantuvo en pie ante el resto del paisaje».

Esa voluntad sin nombre, al final, es lo que de verdad queda en pie y emociona.

# LA SEDUCCIÓN DEL INSTANTE

De entre los escritores en español actuales, no conozco ningún ejemplo de versatilidad comparable con la de Andrés Neuman. Todavía joven, recién estrenado en la cuarentena, el autor hispanoargentino ya ha sido capaz de levantar un universo sólido y memorable, donde ha demostrado que sabe moverse con idéntico talento en registros tan diversos como el de lo ultrabreve (microcuento, aforismos), el cuento (*El que espera, El último minuto, Alumbramiento, Hacerse el muerto*), la poesía (*Década, Poesía 1997-2007*), la novela, tanto de dimensión media (*Bariloche, Una vez Argentina, Hablar solos*) como de largo aliento (*El viajero del siglo*), e incluso nos ha regalado dos artefactos tan inclasificables como la perfecta antiguía de *Cómo viajar sin ver* y el antidiccionario de *Barbarismos*.

Lo que en otro autor con menos brillo podría haber significado arbitrariedad o dispersión, Andrés Neuman ha conseguido unificarlo bajo una voluntad de estilo implacable. En sus páginas, en cualquiera de ellas, derrocha olfato artístico, sabiduría técnica, pasión, musicalidad, ingenio, amor genuino por la belleza, sentido del humor, movilidad sentimental, pulsión ética, guiños metaliterarios, entre otras cualidades, lo que, unido a su avidez por la pulcritud verbal y el detalle preciso, da como resultado un archipiélago literario exuberante y gozoso, al alcance de muy pocos.

*Fractura* es una novela que se lee en un estado de disfrute continuo. Creo que es un libro que sorprenderá (para bien) a los incondicionales de Neuman. Consigue algo difícilísimo: seguir siendo él mismo, sin repetirse. La novela es de una ambición global que apabulla. Transcurre en varios países y en varios idiomas, en diferentes épocas, con cambios de voces en forma de cuatro monólogos femeninos distintos y un narrador omnisciente cuya identidad tal

vez se oculte detrás de uno de los propios personajes de la novela, no diremos de cuál, para preservar el misterio.

Es imposible dar cuenta, en el espacio de un breve comentario, de toda la complejidad estructural, moral, geopolítica y metafórica planteada por *Fractura*. Su riqueza humana es tanta, que casi desborda al lector. Digamos que la novela recorre diversos tramos de la biografía del japonés Yoshie Watanabe, coleccionista de banjos, muy amado por mujeres, cuya vida está enmarcada por dos sucesos trágicos: de niño, la explosión de la bomba atómica en Nagasaki (9 de agosto de 1945); en su vejez, la fuga radioactiva del reactor nuclear de Fukushima (11 de marzo de 2011).

Se requiere mucho valor para abrir un libro con un seísmo en el metro de Tokio, que provocó un posterior tsunami y la catástrofe nuclear. Y no menos valor para volver a narrar, y que suene fresco, la mañana invidente en que un avión estadounidense cegó el cielo de Japón con sus bombas, según la experiencia de un niño nipón. A priori es un reto imposible, y sin embargo Neuman se enfrenta a ello y lo consume sin efectismos, de manera sobria, con una fe en la literatura y en la capacidad catártica de la palabra para restañar lo invisible que asombra y conmueve.

Por momentos cercano y por momentos ausente, tan tibio como comprometido, se diría que Watanabe es un donjuán involuntario, casi a regañadientes, que ha sustituido la épica cinegética del mito egoísta por una sensualidad tranquila en la que tienen cabida y espacio la mirada del otro, la piel del otro y su tacto.

Aquí hay algo hermoso: cuatro mujeres muy distintas, en cuatro ciudades alejadas unas de otras -la francesa Violet en París; la periodista Lorrie en Nueva York; la traductora argentina Mariela en Buenos Aires y la fisioterapeuta Carmen en Madrid-, leen en la intimidad a Yoshie, mientras nosotros las leemos a ellas. Cuatro idiomas, cuatro puntos de vista, cuatro inteligencias y cuatro cuerpos. La novela entera se erige como un juego de espejos y de miradas.

En esto me recuerda a la ambición global de Guillermo Arriaga cuando escribió el guion de *Babel*. Ese tipo de locura caníbal. Y también me recuerda, un poco, a la manera de componer las novelas despiezadas de Milan Kundera: hay una metáfora central (el peso y la ligereza, por ejemplo), alrededor de la cual orbitan historias más o menos independientes, pero que se mantienen

engarzadas por la fuerza centrípeta de la metáfora central, presente siempre. Y también es kunderiana la relación entre nuestras vidas cotidianas y el zarandeo feroz de la historia. Cómo los sucesos políticos modelan nuestra biografía y en buena medida la determinan.

En el caso de *Fractura*, es la energía atómica, desde Hiroshima y Nagasaki hasta Fukushima. Que yo sepa, es la primera vez que la narrativa en nuestro idioma se ocupa con semejante rigor de la energía atómica. Ni siquiera los denominados narradores sociales han mostrado interés por este problema, pese a su capacidad para aniquilarnos a todos en cualquier momento. Ese fuego de los dioses es acuciante. Detrás de *Fractura* se adivina, y las entrevistas con Andrés Neuman así lo confirman, un trabajo de documentación exhaustivo. Siete años de escritura. Incontables versiones. Muchas frases subrayadas. Una de mis favoritas: «El miedo es una especie de amor torcido».

Apelando a la técnica oriental del *kintsugi*, consistente en integrar (en lugar de disimular) las grietas y desperfectos de un objeto como parte de la biografía de ese mismo objeto, asoma el tema de fondo de *Fractura*, que es, si no me equivoco, la manera en que se rompen las cosas y la manera en que se recomponen.

El resultado es una novela total, de espíritu globalizador, poderosa, que sin embargo no pesa en los hombros. Posee esa *leggerezza* preconizada por Italo Calvino en sus lecciones de Harvard. Creo, de hecho, que Calvino podría sentirse satisfecho de *Fractura*. Pese a su fondo traumático, abunda en ella el sentido del humor. Frases y situaciones graciosas. Finura de observación y delicados matices. Me he reído y me he emocionado.

«La tarde parece serena, pero el tiempo está en guardia»: así arranca esta novela. Sereno y en guardia a la vez, Andrés Neuman tiene motivos para sentirse orgulloso de su creación. *Fractura* quedará como un libro mayor en la bibliografía de Neuman (en la que no hay libros menores) y como un título insoslayable en la literatura reciente en español. Por su importancia, hay que leer *Fractura*. Una novela colosal. Una novela vibrante. Una novela atómica.

# METAMORFOSIS DEL CUENTO

## CUENTOS PLUSCUAMPERFECTOS

Sobre los cuentos pesan muchos tópicos, de los que conviene desembarazarse cuanto antes; a saber: que un cuento tiene que ser perfecto (esférico, claman otros); que en un cuento no puede «sobrar ni faltar nada»; que una línea de más o de menos puede herir de muerte a un cuento.

Tonterías. Todo esto son falsedades que solo sirven para constreñirnos, descafeinar el género y robarnos libertad de movimientos, a la hora de escribir y de leer. A alguien se le ocurrió decirlo un día, y luego muchos otros lo repiten como la cacatúa de nuestra tía Jacinta, encaramada en su percha.

Estoy cansado de oírlo. Dudo mucho de que exista un solo cuento perfecto, al que no le sobre ni le falte nada. Aparte de no entender por qué, en el terreno del arte, tiene que ser preferible la esfera a -pongamos por caso- el cilindro o el dodecaedro, que también tienen su encanto.

Si analizamos con lupa «El Aleph» de Borges, considerado -con razón- una de las cimas canónicas del género, es muy posible que nos sorprendamos al descubrir que hay en él palabras, frases o incluso párrafos enteros de más o de menos. ¿Y qué? Hagamos un experimento casero; probemos a cambiar cosas de «El Aleph»: no pasa absolutamente nada. No por eso su música es menos memorable, capaz de sobrevivir inclusive al amor de sus admiradores, que al parecer es la forma de amor más tóxica de todas, porque desemboca en el refrito y el plagio (perdón: intertextualidad y apropiacionismo).

Y lo mismo puede decirse de los más grandes escritores de cuento,

llámense Maupassant, Gógol, Mansfield, James, Cheever o Lispector, hasta llegar al padre espiritual de todos ellos, Antón Chéjov.

¿De verdad alguien con un mínimo rigor intelectual en su genoma puede sostener que no sobra nada -repito: *nada*- en libros de cuentos como *Proyectos de pasado* de Ana Blandiana, *La niña del pelo raro* de David Foster Wallace, *Pájaros de América* de Lorrie Moore, *Peking by Night* de Svetislav Basara o *Habitación doble* de Luis Magrinyà?

Me cuesta creerlo. Yo diría que son libros de cuentos excesivos, imperfectos, híbridos, por momentos hasta malogrados en su desinhibición literaria, y que no importa nada. Todos ellos son únicos; cada uno en su especie, pluscuamperfectos.

Frente a esa concepción panteónica, intimidatoria y deprimente del cuento «esférico» y cincelado hasta el manierismo de una bola de rodamiento, se alza otro modelo bien distinto. Al cuento, en contra de lo que se dice, le sienta bien la imperfección y lo roto. No es una reina de la belleza, sin tacha, que tenga que encajar en un molde preestablecido por un comité de estilistas. Es, más bien, aquello que deforma el molde o al menos lo socava, lo descentra o lo impugna.

Son intentos de cuentos. Es posible que ya no tenga sentido sentarse a «escribir un cuento», como hace cincuenta años, y ni siquiera esté a nuestro alcance, ya no, sino todo lo más tentativas de cuentos, merodeos de cuentos, adivinaciones, hipótesis, arrepentimientos, tachaduras, sospechas de algo que puede parecerse remotamente -o no- a un cuento.

Por algo Harold Brodkey bautizó con lucidez su libro *Relatos a la manera casi clásica*. ¿Acaso puede haber otra? Todos los cuentos que hoy me merecen respeto lo son. Son casi cuentos. En ese *casi* pendiente de un hilo tal vez palpita hoy en día toda la posibilidad, el hormigueo y la apertura de un cuento, puesto que escribir ficción implica dar un paso -uno solo, pero irreversible- hacia lo desconocido.

Una manzana con gusano puede ser más atractiva que una manzana sin gusano. Así ocurre, al menos, en narrativa. La literatura no es el reino de la corrección y lo medido, sino de la exageración y el revuelo. Un escritor mañoso tendrá siempre la cautela de no traspasar ciertas líneas ni ir «más allá de lo razonable». Es lo que distingue a un escritor mecanógrafo de un escritor

kamikaze, dado que justo eso -ir «más allá de lo razonable»- suele ser el signo de la gran literatura.

Un cuento solo puede ser perfecto a condición de conformarse con poco; de quedarse corto. A menos ambición, más perfección. Cuanto más ambicioso, arriesgado y emocionante sea un relato, más posibilidades existen de obtener un resultado descompensado o aberrante para la norma social y el gusto establecido, como son gozosamente, hermosamente imperfectas las películas de Godard o Cassavetes. A cambio de eso, ofrecen una satisfacción más bien modesta: estar vivas.

Sin embargo, mucho me temo que, pese a todas las evidencias en contra, aún seguiremos oyendo pontificar durante bastante tiempo en los medios de comunicación, las aulas, las salas de conferencias, las tertulias literarias, las redes sociales, los nuevos decálogos, las presentaciones de libros y los blogs, la misma lluviosa cantinela acerca del mito del cuento «perfecto», «esférico», en el que «nada sobra ni falta» y sin una palabra -ni una sola, oiga- de más o de menos que pueda menoscabar su perfección de alabastro. Esa perfección que nadie, hasta ahora, ha contemplado ni en sueños. Ni siquiera la cacatúa de nuestra tía Jacinta, encaramada en su percha.

## **POSTCUENTO**

Igual que ha ocurrido con la poesía o la música avanzada, ahora vivimos en el tiempo del postcuento. Las categorías estables que antes, durante las pasadas décadas, nos sirvieron como marco de referencia para orientarnos a la hora de escribir y leer relatos breves, ya no nos sirven.

Las recetas clásicas del género: planteamiento-nudo-desenlace, conflicto fuerte, trazo sólido de personajes atendiendo a su coherencia psicológica, concatenación causa-efecto, finales sorprendentes, etcétera, han saltado por los aires y nos resultan claramente insatisfactorias, cuando no inoperantes y obsoletas, para narrar y narrarnos desde el momento presente.

Al cuento literario le han estallado las costuras. Necesitamos nuevos paradigmas de escritura artística, acordes con la relatividad de este mundo fluctuante de certidumbres líquidas y Colisionador de Hadrones.

En los últimos años, el relato breve, dentro y fuera de nuestro idioma, ha experimentado un colosal proceso de crecimiento, recapitulación y autocrítica, ante el cual muchos aún no son del todo conscientes o prefieren cerrar los ojos y mantenerse ignorantes, anclados en la inercia. Allá ellos.

Todavía nos faltan armas críticas y un discurso teórico de altura con el que cartografiar, debatir y sopesar este nuevo fenómeno que se anuncia irreversible. Ya no tiene sentido la vieja aspiración de producir cuentos perfectos, manicurados y esféricos, en los que «nada sobra y nada falta». Al contrario; ya no hay cuentos «normales». Los cuentos que aún merecen la pena tienden a ser excesivos, desabrochados y con algo de febrícula. Desafían las normas clásicas, las incumplen o subvierten a sabiendas. Ya no hay cuentos, sino desviaciones de cuentos.

El postcuento ha irrumpido con la fuerza de una anomalía o un contagio. El panteón sagrado del cuento ha comenzado a agrietarse y por sus rendijas asoma otra luz, otro aire. Por fin. Ya era hora.

## **RUIDO Y MILAGROS**

Sostiene Marthe Robert que el cuento solo se interesa por los personajes inacabados.

No es raro que así suceda, dado que el cuento mismo es un ser inacabado, una criatura mitológica incompleta; el cuento ha hecho del descabezamiento, la precariedad y el asomo su razón de ser y su fortaleza.

Es en este sentido en el que cabría hablar de la energía explosiva (centrífuga) de la novela frente a la energía implosiva (centrípeta) del cuento. Todo cuento conserva en su interior la huella de una ausencia, de una carestía, de un no. Además de la historia evidente que narra en su superficie, todo cuento refiere una segunda historia subcutánea: la memoria de una *privación*.

El cuento, entonces, no deja de ser un experimento temerario con la temporalidad y lo no dicho. En el cuento no hay, o apenas, esos ángulos ciegos que estropean la mirada en los espejos retrovisores; o bien todo el cuento es, de principio a fin, un ángulo ciego. Sin medias tintas.

Andrés Neuman lo expresa con agudeza en una entrevista que casi constituye una declaración de principios:

«Está claro que lo que tiene un buen cuento es una cierta radicalidad. El cuento para funcionar, sea del tipo que sea, parece necesitar una estética arriesgada. Es decir, un punto de vista muy extremado o un recurso lingüístico muy original o un argumento tremendamente acotado. Son decisiones drásticas que hacen que ese texto sea una pieza a punto de quebrarse»<sup>50</sup>.

Poco a poco, el cuento actual ha ido abandonando los territorios familiares de la ficción -la casa del padre-, para derivar hacia zonas cada vez más boscosas, alejadas y desconcertantes. El cuento huye del centro y se aproxima a los límites. Golpea las formas. Subvierte.

Piezas, en efecto, a punto de quebrarse o ya quebradas.

El resultado es un texto que se aparta del modelo canónico y ya agotado de cuento perfecto, para decantarse más bien por los poliedros abiertos, los contornos errabundos y la indeterminación del sentido, en sintonía con lo que José María Merino diagnosticó en un artículo como la tendencia a la «deslocalización» (o «internacionalización», si se prefiere) en la narrativa breve reciente en español, mediante la cual se reduce al mínimo o se erradica el color local, sustituido por decorados más genéricos y abstractos, que podrían estar situados casi en cualquier lugar del mundo.

Un cuento menos redondo que el de nuestros antecesores, más digresivo, desprecintado y bastardo; un cuento-esponja proclive a la hibridación de géneros o a crear vasos comunicantes con otros discursos (ensayísticos, científicos o poéticos), pero liberado de corsés, reacio a dejarse domar, orgullosamente limpio de tópicos.

Ya podemos decirlo: un cuento roto, variable, fracturado, con orificios de entrada y de salida, porque si algo he aprendido de la literatura en estos años, como he afirmado en alguna ocasión, es que ningún cuento está completo si no le falta algo.

Pregunta: ¿Qué es lo que hace que un faro sea un faro? ¿La luz que emite o el intervalo de oscuridad que la interrumpe?

Cuentos como lámparas, de esos que nos encienden o nos apagan por dentro, capaces de iluminarnos la conciencia, de esos, para qué engañarnos, no hay muchos en nuestra vida. No puede haberlos. Su propia naturaleza es la escasez. Brotan de vez en cuando en mitad de la nada, con su resplandor de fósforo o de animal repentino, no sujetos a normas ni a determinismos, a espaldas de la lógica impuesta por el museo o el mercado.

Los cuentos van por libre, ya se sabe, se ríen de recetas y formulaciones, desbordan los cánones y al menor descuido se saltan los semáforos. Hay algo salvaje en el corazón de la literatura que la inmuniza contra el control externo. Es imposible predecir qué dirección tomará. Nadie es dueño de la literatura.

Género fronterizo, herida urgente, el cuento literario se aviene mal con la medianía y los grises y tiende hacia los colores fuertes, la fiebre y lo adictivo.

Como piezas a punto de quebrarse, sí: de esta forma me gustaría enfocar la cuestión. Algo se mueve en la escena del cuento en español y lo hace a un ritmo centrifugado, aunque solo una pequeña parte de la crítica haya sido capaz de reaccionar a tiempo y dar cuenta de ello.

Resumiendo mucho: precisión y libertad: polución y madrigales: ruido y milagros.

## **METAMORFOSIS**

Durante la gestación de la película *Banda aparte*, el director de cine Jean-Luc Godard y su equipo tenían la siguiente divisa: «Si no se hace, hagámoslo».

Era su estímulo para quebrantar las normas y ensayar enfoques nuevos. Algo semejante está ocurriendo en el terreno del cuento, donde, al igual que en las demás artes, soplan vientos de renovación y dinamismo.

Durante los últimos años, cualquier lector atento de relato breve, si tiene la mente un poco alerta, ha podido sentir ante ciertos títulos el cosquilleo de hallarse frente a una serie de propuestas que implican una revisión conceptual de los códigos santificados por la tradición, desde que Poe cortara la cinta inaugural.

La literatura, por supuesto, no es algo monolítico. Evoluciona. Se

transforma. Se expande. Nacen nuevas maneras de contar, nuevas miradas, y desaparecen otras. En ese flujo dialéctico, la narrativa breve actual está experimentando una creatividad constante, durante la cual algunos de sus elementos constitutivos, que muchos consideraban sacrosantos hasta hace poco, han sido sometidos a prueba o directamente suprimidos del corazón del relato.

A la larga, el Santo Grial de la perfección del cuento ha resultado ser una losa para el género, al enclaustrarlo en moldes demasiado restrictivos. Lo que está en tela de juicio es el cuento literario como un objeto de orfebrería perfecta, de apacible realismo académico, con su unidad de sentido.

Una realidad nueva requiere un nombre nuevo. No cualquier nombre. Precisa de un término rotundo. Cuando pretendes intervenir en el debate público, no vale actuar con timidez; no queda más remedio que arriesgarte y ser audaz, pese a las críticas y descalificaciones. «Si no se hace, hagámoslo».

De eso se trata, básicamente: de ampliar los límites del género, forzar su plasticidad y ver hasta dónde podemos llegar. Puesto que ya circulan etiquetas como Postpoesía, Postrock, Posthumor, Afterpop, etcétera, de reconocida fertilidad discursiva para alumbrar nuevos fenómenos culturales, me parece interesante probar qué efectos produce si lo trasladamos al terreno concreto del cuento literario.

Y sí, yo creo que el término postcuento es útil para cartografiar este fenómeno reciente, que por lo que puedo constatar a mi alrededor, está en plena fase de ebullición y va a más. Estoy convencido de que nos dirigimos hacia un modelo de cuento mucho más desabrochado y libre de prejuicios, que no tiene vuelta atrás. Ya veremos qué ocurre. El tiempo dirá sí o no.

Puedo equivocarme, lo admito; no pretendo llevar la razón, sino animar al debate. Con eso me conformo. Y, vistas algunas reacciones de nerviosismo, también sirve para comprobar cómo el mapa del cuento literario en español es, salvo excepciones, bastante más chapado a la antigua, conservador y por momentos retrógrado de lo que nos gustaría pensar de nosotros mismos.

Y, sin embargo, se mueve. Pese a que algunos no quieran reconocerlo, las formas artísticas evolucionan y mutan. Incorporan nuevos matices. La fiesta sigue. Y no se puede hacer nada -nada- para impedirlo. Ni yo ni nadie vamos a retroceder al pasado, eso es seguro.

Por descontado que seguirán escribiéndose cuentos virtuosos con unidad

de sentido, conflicto nítido, anagnórisis final del personaje y resolución sorpresiva -y muchos serán grandes cuentos y saborearemos su pulpa, qué duda cabe-. Pero eso no invalida que un número cada vez más nutrido de escritores esté tomando el relevo de los grandes precursores, Bruno Schulz, Clarice Lispector, Felisberto Hernández, Ana Blandiana... e intenten otra cosa: el salto sin red.

Aunque dar nombres propios implica una temeridad por mi parte, sí creo firmemente que la coincidencia en la mesa de novedades de las librerías en estos últimos años de una serie de creadores díscolos no puede ser casual y apunta hacia un nuevo paradigma en la escritura de cuentos, que convendría estudiar a fondo por alguien más idóneo que yo.

Sin ánimo de resultar exhaustivo, y resignándome a que haya lagunas por limitaciones de espacio, me permito llamar la atención (cito sin orden) sobre la escritura bellamente digresiva de *Solitario empeño* de Cristian Crusat; la voz interior relampagueante de fiebre y neurosis de los *Hombres felices* de Felipe R. Navarro; la música sonámbula y conmovedora de *La acústica de los iglús* de Almudena Sánchez; el escalofrío de morgue entreverado de lírica de *La condición animal* de Valeria Correa Fiz; la sobriedad contundente de Jon Bilbao en *Estrómboli*; los chispeantes monólogos jadeantes de poesía y humor del *Manual de jardinería (para gente sin jardín)* de Daniel Monedero; la exploración de la culpa de *Mala letra* de Sara Mesa; el nomadismo crepuscular de *Agua dura* de Sergi Bellver; el realismo poliédrico y escurridizo de *Bulevar* de Javier Sáez de Ibarra; la estructura ósea de centauro, mitad cuento y mitad novela, de *La muerte juega a los dados* de Clara Obligado; la estética de la interrupción de los *Ocho cuentos y medio* de Javier Morales; la relectura fragmentada de las vanguardias en *Guardar las formas* de Alberto Olmos; el mundo de parejas rotas y perros lastimados en *Me pillas en mal momentode* Kike Parra; el cóctel de dinamita fantástica y social de *El estado natural de las cosas* de Alejandro Morellón; la revisión irónica de los mitos borgianos de *Los que duermen* de Juan Gómez Bárcena; la radiografía sutil del presente en *Nuestra historia* de Pedro Ugarte; la revitalización del irracionalismo onírico de *La máquina enfurecida* de Eduardo Cano; la mirada de extrañeza sobre el mundo contemporáneo en *Normas de inseguridad* de Almu Ballester; el repertorio de pérdidas de *La lengua de los ahogados* de Fernando Clemot; la puesta al día de la libido y el

vacío existencial de Occidente en *Nuevas teorías sobre el orgasmo femenino* de Diego Sánchez Aguilar; los universos suavemente inquietantes en *La vida sumergida* de Pilar Adón; la frondosidad vegetal de *Lo llamaré frontera* de María José Beltrán; el puente entre humor y drama de *Escamas en la piel* de Emma Prieto; las perplejidades sobre la maternidad de *Las madres secretas* de Mónica Crespo; las ficciones terroríficamente divertidas de José Ovejero en *Mundo extraño*; la feliz recuperación, en fin, del sabio desenfreno en *La vuelta al día* de un cuentista de cabecera como el cronopio Hipólito G. Navarro.

Me dejo nombres fuera, lo sé. Pero estos que menciono son libros raros, ambiciosos, quizá hasta inhóspitos, que anuncian que algo amanece y que otra sensibilidad está eclosionando. Otro cuento. Otro canon. Más desinhibido y menos encorsetado, aunque sin perder su rigor. Un postcuento exigente que nos invita a leer de otro modo y a poner en entredicho la inercia de un sector de la crítica y la enseñanza, reacias a revisar su esquema-de-toda-la-vida.

Por supuesto, todos los autores que acabo de mencionar son distintos e incomparables, cada uno siente su propia respiración y oxigena a su manera, pero sí creo que en todos es posible atisbar la huella semántica de una emoción, un latido o impaciencia ante los dogmas demasiado restrictivos del relato ortodoxo, así como una apuesta por la hibridación de géneros (fábula, poesía, ensayo), dispuestos a desobedecer (e incluso a torpedear, a veces) el principio de autoridad, con el propósito de asumir riesgos y encontrar nueva savia para el cuento. Bienvenidos sean.

Si no se hace, hagámoslo.

## LIBROS EN EL AIRE

Sucede más o menos así: los seres humanos escriben y publican sus libros a plena luz del sol y en seguida se apresuran a enviarlos bajo tierra. El fuego o el enterramiento parecen ser los dos destinos fatales de buena parte de la letra impresa, pese a la afirmación en sentido contrario que hace Mijaíl Bulgákov en *El maestro y Margarita*, según la cual «los manuscritos no arden».

¿Seguro que no?

Una vez abajo, los volúmenes circulan de unas manos a otras, son leídos entre dos eclipses, desaparecen. El viajero del metro de Madrid que se dirige al aeropuerto, para tomar un vuelo y huir de la metrópoli lo antes posible, con el fin de ganar tiempo y leer en los aviones, sabe que cada trayecto consiste en un diminuto Apocalipsis.

Está por hacer un inventario completo de lecturas subterráneas, cartas, autobiografías, manuales de autoayuda, temarios de oposiciones, guías de viaje, infames crucigramas, o esos relatos abstrusos de los que no se entiende nada, y continuamos leyendo y no entendemos, hasta que poco a poco va emergiendo ante nosotros el dibujo fascinante de la prosa.

Hay libros hechos para ser leídos a oscuras y con los ojos cerrados, pero no sabría decir cuáles.

Ezra Pound vio a los pasajeros del metro de París en forma de «pétalos bajo la lluvia, oscuros ramajes». No lo sé. Yo veo a la mujer con tres barbillas, una encima de la otra, al que tiene un hermano gemelo en algún lugar del mundo y no se ha enterado aún, escucho la risotada angustiada como salpicadura de hojas del hombre al que se le han quedado enganchados los

cordones de los zapatos en la escalera mecánica -*Boetticher & Navarro* grabado en cada peldaño- y perecerá, o no, ahogado por los pies.

Somos pasajeros. Ocupamos un estuche cerrado repleto de cuerpos vivos, lanzado a velocidad de bólido por debajo del nivel de las cloacas, en una sauna imposible que hace pensar en *Fahrenheit 451*, que es la temperatura a la que se supone que arde el papel (232,8 °C), según se encargaron de ilustrarnos la ciencia y Ray Bradbury.

Fluyen ondas de deseo de vagón a vagón. Las paredes sudan. Leer aquí abajo se hace duro, evitar que la prosa descarrile, cumplir con los transbordos, que de los márgenes del relato no salten los suicidas.

En la Línea 5, los códigos de circulación se deshacen entre las manos como tortugas de estopa. A la altura del mercado de Puerta de Toledo se renuncia a la lectura, dejando un dedo dentro del volumen como señalador, mientras desciende un olor a lonja podrida, a subasta de marisco entre los muertos, un perfume atormentador que nos impregna de catástrofe para el resto de la jornada o para el resto de nuestra existencia.

Una muchacha va leyendo *La vida es sueño* de don Pedro Calderón de la Barca al tiempo que se pinta las uñas. Una gota de esmalte rosa cae sobre la acotación: (*Segismundo, que entra como asombrado*).

En este mismo instante las puertas del vagón se abren en un gran efecto escenográfico, para dar paso a un príncipe de pupilas dilatadas que nos mira a todos entre burlón y afectuoso y se deja caer en el suelo de linóleo.

Como asombrado.

Pero existe otra palabra, otras literaturas: los muros caligrafiados de grafitis y proclamas a favor o en contra de algo y obscenidades, vivas y muertas, convierten las paredes del metro en un texto balbuceante.

Poesía de matanzas, las frases idiotas o pueriles recubren las distancias por aquella necesidad que tenemos los homínidos de hacer muescas, de marcar nuestro territorio con banderas o excrementos.

Pictogramas, burdos ofrecimientos, fanfarronadas sexuales. ¿Una sombra

indecisa atraviesa las compuertas? Yo mismo, a los catorce años, recorriendo un pasadizo chorreante de cruces gamadas.

De vez en cuando se produce un resplandor a quemarropa: el tren, saliendo a la superficie, discurre a través del extrarradio en una desolación de vertederos, cementerios de automóviles y fábricas de fibrocemento, y esta momentánea salida a las afueras nos transforma a todos en un poco provincianos. Una gracia vetusta se instala en los vagones, mientras los pasajeros del fondo sonrían bobamente o intercambian sus paraguas.

Hago un experimento: mediante un violento esfuerzo de concentración, consigo que desaparezcan los cuerpos de los viajeros de mi campo visual y dejo tan solo visibles sus lecturas.

El resultado: libros y revistas flotando a solas aquí y allá, bajo la luz trémula, son transportados, igual que nenúfares arrastrados por la corriente, en un vagón desierto.

Esta visión no dura mucho. Pronto vuelven los eternos ocupantes; las tristes mecanógrafas; esos comerciales que viajan con un maletín, muy sonrientes y seguros de sí mismos, sin sospechar que el tubo de pasta dentífrica acaba de estallarles en la cartera; un joven africano con auriculares que sigue el ritmo de la música golpeando con unas baquetas sobre sus muslos; trozos de conversaciones ininteligibles escuchadas desde lejos («Me lo dijo a mí con lo de lo otro. Lentejas»); un asiento entero ocupado por una familia de ciegos que gesticulan desesperados en busca de su perro-guía que ahora huye, y un día de mucha niebla un soldado cayó en trance.

De forma curiosa, en los últimos años han ido floreciendo pequeños complejos de tiendas en los pasillos de acceso a los andenes. Bazares diminutos de ropa o bisutería, con una luz medio rara, o cafeterías de un peluche dudoso.

No hay, por lo demás, ninguna librería en el metro.

¿Es más necesario para viajar un quimono que un libro? ¿Mejor peinetas que poemas?

En una de esas tiendas, un día, de repente vi cobrar vida a un maniquí.

No, no era eso: metida en el escaparate, descalza, la dependienta colocaba

las ofertas de verano entre grandes abanicos y toallas estridentes.

¿Y qué comeremos aquí abajo? Pollo con calambre, cadáver de legumbre, ragú plastificado.

Al menos en dos ocasiones he creído ver, detrás del pozo negro del cristal, a la criatura más enigmática del subterráneo. Ni hombre ni mujer. Alta de pómulos, muy serio, una línea quebrada de huesos, circundada por un hálito de jardines exhaustos y flores muertas, o con esa ampliación de la belleza producida por la conciencia de lo efímero.

Nunca sabremos qué vientos traen o llevan.

Así los vemos pasar en el metro que corre en dirección opuesto al nuestro, súbitas, callados, semejantes a viñetas de una revista ilustrada que el viento hojeara febril en el expositor de un quiosco, y no volver más a verlas.

Uno es feliz así, sin motivo. Casi sin pretenderlo y sin esforzarse. Quizá incluso sin merecerlo. Uno debe de ser muy simple o conformarse con poco. La felicidad brota, crece. Porque sí.

Me basta una tajada de luz a media tarde, un trozo pequeño de jardín, sábados lentos para escribir y leer, ciertos párrafos subrayados, tampoco muchos, la palabra iluminada en la boca del amigo o el musgo tierno de ese abrazo amoroso que alumbraba la tiniebla y te protege de los demonios de Peter Kien, el protagonista de *Auto de fe*, de Elias Canetti, que amaba tanto los libros que se inmoló junto a ellos prendiendo fuego a su propia biblioteca.

Todo empieza y termina en las cerillas. Basta una sola cerilla. Algo de esto intuyó William Faulkner cuando equiparó la literatura con el gesto de encender un fósforo de noche en mitad del campo: no te sirve para alumbrar apenas nada, pero sí te permite calibrar cuánta oscuridad se extiende a tu alrededor.

Los libros.

En el último metro se lee menos. Abundan los ovillos humanos, borrachos socráticos, y en cierta ocasión un adolescente consumido por las drogas, muy pálido, tiritando todo el tiempo contra la palanca de alarma.

O la vieja suripanta de mejillas maceradas, blanca en medio de esa iluminación de talco, con el brutal espatulazo escarlata sobre los labios.

A esta hora desaparecen los libros y en su lugar reinciden manoseados suplementos del domingo anterior, cuando todo era reciente y el mundo entero olía a lavanda y a pan de tostadora, nadie lee, o hay alguien que lucha por ordenar el caos del periódico como buscando la postura en una cama revuelta.

De madrugada pasan trenes sin detenerse, y solo veo desfilan desde el andén mi reflejo multiplicado en cada ventanilla, la fotografía más efímera del mundo, también la más desesperada, y de repente un viajero que se despierta y me mira desde el interior con ojos desorbitados, el único ocupante de un vagón desierto en dirección a las cocheras, y comprende que ha salido de un mal sueño para ingresar en la pesadilla.

Y una noche, se me crea o no, el tren se quedó detenido en mitad del túnel, entre dos estaciones. Hubo un revuelo general entre los viajeros, protestas, alguno señalaba hacia el exterior con un índice apremiante: «¡Mira, mira!».

Abajo, recortada contra el rectángulo negro de la ventanilla, se vio pasar la silueta fantasmal de una mujer que deambulaba entre las vías arrastrando una lata de gasolina, el rostro parecido a una de esas imágenes de archivo de prisioneros de guerra al otro lado de las alambradas de espino, la cabeza rapada, sin expresión.

Cuando volví a mirar, ya se había esfumado.

El tren avanzó lentísimo hasta la siguiente estación, como con miedo de pisarla, y hubo quien aseguró haberla visto escabullirse por los pasillos del andén, minutos después, con su lata de gasolina, camuflada entre el anonimato de los demás pasajeros, entre anuncios arrancados y señoras que regresan de adquirir una cortina.

¿Es que existe, como plantea Cortázar en alguno de sus cuentos fantásticos, una humanidad paralela, otra etnia, sociedades enteras de pirómanos que viven bajo tierra, subcutáneas, sin emerger jamás a la superficie? La idea me fascina y me aterra. De ser así, nada impide pensar que posean su propia genealogía

cultural y, por supuesto, su propia biblioteca. Volúmenes extraviados, novelas de espías, restos de apuntes, catálogos rescatados de las papeleras, nada escaparía a la voracidad de esos enciclopedistas y su hemeroteca de horrores.

Nada impide pensar que la mujer del cráneo rapado no fuese directora de archivos o, ella misma, una autora consagrada. Divago: ¿cómo será la lista de libros más vendidos en las profundidades del ramal Ópera-Norte? ¿Por qué en Recoletos existe una entrada clausurada por un enorme cubo de cemento, bajo la cual se extiende una telaraña de pasillos vacíos y máquinas expendedoras de refrescos, que ya nadie recorre ni usa? ¿Tan contagiosa es la gangrena?

Sueño. Sueño con la llegada de un día en que todos los respiraderos de la ciudad comiencen a arrojar hacia arriba millones de papeles minúsculos en forma de confeti, páginas trituradas, una nevada invertida que será observada con indiferencia por los peatones mientras abajo nos entregamos con furor al júbilo de la crítica honrada y de las hogueras.

# AGRADEZCO

A los responsables de las publicaciones en las que he colaborado, por su confianza en mí a la hora de abordar sus encargos y su buena disposición al aceptar mis propuestas:

Encarna Castejón (*El Urogallo*); Manuel Longares (*El Mundo, El Sol*); Alberto Elordi (*El Sol*); María Luisa Blanco (*El País*); Álvaro Delgado-Gal y Amalia Iglesias (*Revista de Libros*); Ignacio Sánchez Cámara y Alfredo Taberna (*Revista de Occidente*); José Teruel (*Ínsula*); Emilio Gil (*Tau Diseño*); Sergi Bellver (*Chéjov comentado*); José Gutiérrez (*El Fingidor*); Jaime Priede (*El Cuaderno*); Vanessa Herrero (*in memoriam*) y Eduardo Vilas (*Ámbito Cultural/Hotel Kafka*); Ángeles Lorenzo (*Ítaca-Escuela de Escritura*); Fernando Clemot (*Quimera*); Guillermo Busutil (*Mercurio*); Raúl Maícas (*Turia*); Blanca Berasátegui y Nuria Azancot (*El Cultural*).

A los editores Jacobo Siruela (Atalanta); David Villanueva (Demipage); Benito García Noriega (KRK).

A Manuel Fernández Cuesta (Península), *in memoriam*.

A Juan Casamayor y Encarni Molina, por su adhesión constante, cómplice y tan cariñosa, que siempre me emociona.

A Cris Montes Ortego, por su paciencia y profesionalidad al transcribir la parte de estos textos anteriores al ordenador (un tercio aproximado), de los que yo solo conservaba copia en papel.

A Andrés Neuman, por sus inteligentes sugerencias durante una comida en la que compartimos un plato llamado «Cromatismo de verduras». Al amigo cuya mirada me mejora.

Y, por supuesto, a Almudena y a René: mi compañía aérea.

# ORIGEN DE LOS TEXTOS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## I. INTUICIONES TEMPRANAS

Cien años de compañía: Inédito, verano de 2014.

Maestro: Inédito, 2012.

Maquillada para escribir: Inédito, hacia 1989.

Djuna Barnes - *El bosque de la noche*.

Trad. Ana M.<sup>a</sup> de la Fuente. Barcelona, Seix Barral, 1987, 192 págs.

Andrew Field - *La formidable Djuna Barnes*.

Trad. Elsa Mateo. Barcelona, Seix Barral, 1988, 318 págs.

Explicación falsa de Felisberto: Prólogo a *La casa inundada* de Felisberto Hernández, Girona, Atalanta, 2012, pp. 9-24.

Felisberto Hernández - *La casa inundada*.

Selección de Jacobo Siruela. Girona, Atalanta, 2012, 350 págs.

Furor y deseo: *El Urogallo*, n.º 88-89, julio-agosto, 1994, pp. 86-87.

John Cheever - *Diarios*.

Trad. Daniel Zadunaisky y Claudio López. Barcelona, Emecé, 1994, 414 págs.

Sueños diurnos: *Revista de Libros*, n.º 73, enero, 2003, p. 52.  
Clarice Lispector - *Cuentos reunidos*.  
Trad. Cristina Peri Rossi, Juan García Gayó, Marcelo Cohen, Mario Morales. Madrid, Alfaguara, 2002, 530 págs.  
Beso carta fantasma: Inédito, 2012.  
Sed de Onetti: *El Sol*, 2 de febrero de 1991, p. 2.  
Ruleta rusa: *Revista de Libros*, n.º 57, septiembre, 2001, pp. 45-46.  
Vladimir Nabokov - *Cuentos completos*.  
Trad. María Lozano. Madrid, Alfaguara, 2001, 788 págs.  
—*Poemas desde el exilio*.  
Trad. Macarena Carvajal. Valencia, Pre-Textos, 2001, 196 págs.  
Contranovela: *El cuaderno*, n.º 47, julio-agosto de 2013, p. 13.  
Julio Cortázar - *Rayuela*.  
Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. España, Archivos, CSIC, 1991, 814 págs.

## II. BÁRBAROS SOFISTICADOS

La lectura como arte: Prólogo a *El arte de la ficción* de David Lodge.  
Barcelona, Península, 2011, pp. 9-17.  
David Lodge - *El arte de la ficción*.  
Trad. Laura Freixas. Barcelona, Península, 2011, 320 págs.  
El hijo del cirujano: *Revista de Libros*, n.º 90, junio, 2004, pp. 38-39.  
Geoffrey Wall - *Flaubert*.  
Trad. Marta Pino Moreno. Barcelona, Paidós, 2003, 472 págs.  
Elogio del centauro: Prólogo a *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob.  
Oviedo, KRK, 2009, pp. 9-21.  
Marcel Schwob - *Vidas imaginarias*.  
Trad. Olga Novo Presa. Prólogo de Eloy Tizón. Oviedo, KRK, 2009, 188 págs.  
Ocasos: *Revista de Libros*, n.º 161, mayo, 2010, p. 39.

Luis Gonzalo Díez - *Los convencionalismos del sentimiento. El vértigo de la historia en la novela europea contemporánea.*

Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2009, 198 págs.

Sombras de bohemia: *Revista de Libros*, n.º 142, octubre, 2008, p. 43.

Henry Murger - *Escenas de la vida bohemia.*

Trad. María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona, Alba, 2007, 532 págs.

Catálogo de arte moderno: *El Sol*, 1 de noviembre de 1991, p. 4.

Alice B. Toklas - *Recuerdos.*

Trad. Ángel Bofarull. Barcelona, Noguer, 1991, 172 págs.

Gertrude Stein - *Autobiografía de Alice B. Toklas.*

Trad. Carlos Ribalta. Barcelona, Bruguera, 1983, 314 págs.

Obuses y artistas: Inédito, 2008.

Wyndham Lewis - *Estallidos y bombardeos.*

Trad. Yolanda Morató. Introducción de Juan Bonilla. Madrid, Impedimenta, 2008, 458 págs.

Fango y mermelada: *Revista de Occidente*, n.º 259, diciembre, 2002, pp. 124-136.

Thomas Mann - *La montaña mágica.*

Trad. Mario Verdaguer. Barcelona, Plaza y Janés, 1985, 704 págs.

Dino Buzzati - *El desierto de los tártaros.*

Trad. Esther Benítez. Madrid, Alianza, 1982, 218 págs.

Samuel Beckett - *Esperando a Godot.*

Trad. Ana María Moix. Barcelona, Barral, 1970, 166 págs.

Diario de perdición: *Revista de Libros*, n.º 70, octubre, 2002, p. 48.

Stanisław I. Witkiewicz - *Las 622 caídas de Bungo o La mujer diabólica.*

Trad. Josep M. de Sagarra. Barcelona, Destino, 2002, 504 págs.

Máscaras de la modernidad: *El Sol*, 21 de febrero de 1992, p. 3.

Mário Cláudio - *Amadeo.*

Trad. Eduardo Naval. Barcelona, Mondadori, 1992, 92 págs.

Miradas de perro: *Revista de Libros*, n.º 50, febrero, 2001, pp. 36-37.

John Berger - *King. Una historia de la calle.*

Trad. Pilar Vázquez. Madrid, Alfaguara, 2000, 224 págs.

—*Fotocopias.*

Trad. Pilar Vázquez. Madrid, Alfaguara, 2000, 180 págs.  
Música en los dedos: Barcelona, Index Book, 2007, pp. 178-179.  
Emilio Gil - *Pioneros del diseño gráfico en España*.  
Barcelona, Index Book, 2007, 344 págs.  
Pintura sobre seda: *Revista de Libros*, n.º 114, junio, 2006, p. 42.  
Murasaki Shikibu - *La novela de Genji. Esplendor*.  
Traducción, comentarios y notas de Xavier Roca-Ferrer. Barcelona,  
Destino, 2005, 930 págs.  
—*La historia de Genji*.  
Trad. Jordi Fibla. Girona, Atalanta, 2005, 920 págs.  
Artes marciales: *Revista de Libros*, n.º 63, marzo, 2002, p. 44.  
Yukio Mishima - *Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis*.  
Trad. Martin Raskin Gutman. Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, 254  
págs.  
Autorretrato del artista sospechoso: *El Mundo*, 11 de febrero de 1990, p.  
4.  
Kazuo Ishiguro - *Un artista del mundo flotante*.  
Trad. Ángel Luis Hernández. Barcelona, Anagrama, 1989, 220 págs.  
Mirada transeúnte: *El Sol*, 6 de diciembre de 1991, p. 5.  
Alfred Döblin - *Los de Lobenstein viajan a Bohemia*.  
Trad. Javier Orduña. Barcelona, Destino, 1991, 316 págs.

### **III. NUDOS FAMILIARES**

Comerse el mundo: *Revista de Libros*, n.º 130, octubre, 2007, pp. 42-43.  
Judith Thurman - *Secretos de la carne. Vida de Colette*.  
Trad. Olivia de Miguel. Madrid, Siruela, 2006, 756 págs.  
El bello pasado: *Revista de Libros*, n.º 91-92, julio-agosto, 2004, pp. 49-  
50.  
Mark Twain - *Autobiografía*.  
Introducción y traducción: Federico Eguíluz. Madrid, Espasa Calpe, 2004,

472 págs.

Novelas concentradas: *El Sol*, 1 de marzo de 1991, p. 4 / 4 de octubre de 1991, p. 4.

Alice Munro - *El progreso del amor*.

Trad. Flora Casas. Madrid, Debate, 1990, 328 págs.

—*Amistad de juventud*.

Trad. Esperanza López Moreno. Barcelona, Versal, 1991, 278 págs.

Ciencia y ficción: *Revista de Libros*, n.º 55-56, julio-agosto, 2001, p. 46.

Harry Mulisch - *El procedimiento*.

Trad. Isabel-Clara Lorda Vidal. Barcelona, Tusquets, 2001, 254 págs.

Episodios de una mudanza: *El Mundo*, 20 de mayo de 1990, p. 4.

Lidia Jorge - *Noticia de la ciudad silvestre*.

Trad. Eduardo Naval. Madrid, Alfaguara, 458 págs.

Pasiones interrumpidas: *El Mundo*, 11 de marzo de 1990, p. 4. / 6 de mayo de 1990, p. 5.

Nélida Piñón - *La fuerza del destino*.

Trad. Mario Merlino. Barcelona, Versal, 1989, 142 págs.

—*La dulce canción de Cayetana*.

Trad. Mario Merlino. Madrid, Mondadori, 1990, 400 págs.

Bambina: *El Sol*, 27 de diciembre de 1991, p. 4.

Francesca Duranti - *La niña*.

Trad. Teresa Clavel. Barcelona, Noguer, 1991, 138 págs.

Lejos del nido: *El Sol*, 14 de junio de 1991, p. 4.

David Logde - *Fuera del cascarón*.

Trad. Carme Camps. Barcelona, Versal, 1991, 312 págs.

Una fábula limpia: *El Sol*, 1 de febrero de 1991, p. 6.

Umberto Saba - *Ernesto*.

Trad. Francisco Amella. Barcelona, Ultramar, 1990, 190 págs.

Natalia: *Revista de Libros*, n.º 74, febrero, 2003, p. 43.

Natalia Ginzburg - *Las pequeñas virtudes*.

Trad. Celia Filipetto. Barcelona, Acantilado, 2002, 164 págs.

—*Sagitario*.

Trad. Félix Romeo. Madrid, Espasa Calpe, 2002, 234 págs.

—*Las palabras de la noche.*

Trad. Andrés Trapiello. Valencia, Pre-Textos, 2002, 126 págs.

Espera un poco más: *El Sol*, 31 de enero de 1992, p. 5.

Birgit Vanderbeke - *Mejillones para cenar.*

Trad. Marisa Presas. Barcelona, Emecé, 1991, 112 págs.

Con la bomba al cuello: *El Sol*, 6 de marzo de 1992, p. 4.

Fritz Zorn - *Bajo el signo de Marte.*

Trad. Susana Spiegler. Barcelona, Anagrama, 1992, 282 págs.

Latigazos de luz rara: *El Sol*, 20 de diciembre de 1991, p. 5.

Anna Maria Ortese - *El puerto de Toledo. Recuerdos de la vida irreal.*

Trad. Esther Benítez. Madrid, Alfaguara, 1991, 502 págs.

## IV. LÁMPARAS RUSAS

Pinceladas o sílabas:

I. Anna: *El País*, Revista de verano, 5 de agosto de 2007, p. 43.

Antón Chéjov - «La dama del perrito».

*Cuentos imprescindibles.* Edición y prólogo de Richard Ford. Trad. Ricardo San Vicente. Barcelona, Lumen, 2001, págs. 432-450.

II. Misius: *Chéjov comentado.* Madrid, Nevsky, 2010, pp. 83-87.

—«Casa con mezzanina».

*Chéjov comentado.* Introducción y edición de Sergi Bellver.

Trad. James y Marian Womack. Madrid, Nevsky, 2010, págs. 83-87.

Turguéniev a plazos: *Revista de Libros*, n.º 19-20, julio-agosto, 1998, p. 69.

Moisés Mori - *Estampas rusas. Un álbum de Iván Turguéniev.*

Oviedo, KRK, 1997, 300 págs.

Evangelio en crisis: Inédito, 2006.

Lev Tolstói - *El Evangelio abreviado.*

Traducción y prólogo de Iván García Sala. Epílogo de Luis M. Valdés Villanueva. Oviedo, KRK, 2006, 346 págs.

Carnet de baile: *El Sol*, 25 de octubre de 1991, p. 4.  
William Gerhardie - *Futilidad*.  
Trad. Elsa Mateo. Barcelona, Versal, 1991, 220 págs.  
Un chiste en el velatorio: *Revista de Libros*, n.º 40, abril, 2000, p. 42.  
Ilf & Petrov - *Las doce sillas*.  
Trad. Helena-Diana Moradell. Barcelona, Acantilado, 1999, 534 págs.  
La vida se fue: *Revista de Libros*, n.º 154, octubre, 2009, pp. 44-45.  
Marina Tsvietáieva - *Confesiones. Vivir en el fuego*.  
Presentado por Tzvetan Todorov. Trad. Selma Ancira. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, 600 págs.  
—*Viva voz de vida*.  
Trad. Selma Ancira. Barcelona, Minúscula, 2008, 128 págs.  
Reivindicación del individuo: *El Sol*, 11 de enero de 1991, p. 7.  
Andréi Platónov - *La excavación*.  
Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Alfaguara, 1990, 222 págs.  
Asimetrías: *El Sol*, 24 de enero de 1992, p. 4.  
Tatiana Tolstói - *Sonámbulo en la niebla*.  
Trad. Lydia Kúper. Madrid, Grijalbo, 1992, 216 págs.  
Flores, llamas y perfume: *El Sol*, 13 de septiembre de 1991, p. 3.  
Andréi Bítov - *La casa Pushkin*.  
Trad. Josep M. Güell. Barcelona, Tusquets, 1991, 396 págs.

## **V. TIEMPO ESMERALDA**

En la Praga ocupada: *El Sol*, 20 de julio de 1990, p. 4.  
Arnošt Lustig - *Sueños impúdicos*.  
Trad. Elsa Mateo. Barcelona, Seix Barral, 1990, 186 págs.  
La novela de una calle: *El Sol*, 19 de abril de 1991, p. 6.  
Veza Canetti - *La calle amarilla*.  
Trad. Helga Pawlowsky. Barcelona, Mucknik, 1991, 166 págs.

Fábula de supervivientes: *El Sol*, 13 de marzo de 1992, p. 5.  
Cynthia Ozick - *El chal*.  
Trad. Daniela Stein. Barcelona, Montesinos, 1992, 92 págs.  
Pasado verde pálido: *El Sol*, 11 de octubre de 1991, p. 5.  
Patrick Modiano - *Viaje de novios*.  
Trad. Santiago Martín Bermúdez. Madrid, Alfaguara, 1991, 148 págs.  
Vida de cuartel: *El Sol*, 15 de marzo de 1991, p. 4.  
Stig Dagerman - *La serpiente*.  
Trad. Jesús Pardo. Madrid, Alfaguara, 1990, 308 págs.  
En sociedad: *El Sol*, 14 de septiembre de 1990, p. 6.  
Emmanuel Bove - *Corazones y rostros*.  
Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Versal, 1990, 144 págs.  
Elegía del verano: *El Sol*, 7 de septiembre de 1990, p. 7.  
Christa Wolf - *Pieza de verano*.  
Trad. Ana María de la Fuente. Barcelona, Seix Barral, 1990, 188 págs.  
Sobre la indignación: *El Sol*, 24 de mayo de 1991, p. 6.  
Nadine Gordimer - *La historia de mi hijo*.  
Trad. Víctor Pozanco. Barcelona, Ediciones B, 1990, 326 págs.  
Prestigio del tiempo ido: *El Mundo*, 4 de noviembre de 1989, p. 4. / *El Sol*, 7 de febrero de 1992, p. 5.  
Milorad Pavić - *Diccionario jázaro*.  
Trad. Dalibor Soldatic. Barcelona, Anagrama, 1989, 318 págs.  
—*Paisaje pintado con té*.  
Trad. Luisa Fernanda Garrido. Barcelona, Anagrama, 1991, 390 págs.  
El sueño del cartógrafo: *Revista de Libros*, n.º 46, octubre, 2000, p. 38.  
Andrew Crumey - *Pfitz*.  
Trad. José Luis López Muñoz. Madrid, Siruela, 2000, 192 págs.  
La ambición de ser desconocido: *El Mundo*, 17 de junio de 1990, p. 4.  
Richard Ford - *El periodista deportivo*.  
Trad. Isabel Núñez y José Aguirre. Barcelona, Anagrama, 1990, 396 págs.  
Barras y estrellas: *Turia*, n.º 62, noviembre, 2002, pp. 345-348.  
*Antología del cuento norteamericano*.  
Selección y prólogo: Richard Ford. Presentación de Carlos Fuentes. Trad.

vv. aa. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002, 1266 págs.  
Oh Vietnam: *El Sol*, 14 de diciembre de 1990, p. 4.  
Bobbie Ann Mason - *En el campo de batalla*.  
Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid, Alfaguara, 1990, 332 págs.  
Sonrisas de humo: *Revista de Libros*, n.º 53, mayo, 2001, p. 37.  
Saul Bellow - *Ravelstein*.  
Trad. Roser Berdagué. Madrid, Alfaguara, 2000, 332 págs.

## VI. TODAS DIRECCIONES

Fantasías animadas de ayer y de hoy: *El Sol*, 18 de enero de 1991, p. 6.  
John Hawkes - *El comercio de la piel en Alaska*.  
Trad. Miguel Martínez Lage. Madrid, Alfaguara, 1990, 538 págs.  
Ayuda en carretera: *Revista de Libros*, n.º 126, junio, 2007, p. 41.  
Laurence Sterne - *Viaje sentimental*.  
Traducción, notas y epílogo de Max Lacruz Bassols. Madrid, Funambulista, 2006, 298 págs.  
—*Viaje sentimental por Francia e Italia*.  
Traducción, prólogo e ilustraciones de Jesús del Campo. Oviedo, KRK Ediciones, 2006, 356 págs.  
Fábulas del vidente: *Revista de Libros*, n.º 143, noviembre, 2008, p. 45.  
Orlando Mejía Rivera - *El enfermo de Abisinia*.  
Barcelona, Bruguera, 2007, 120 págs.  
Philippe Besson - *Los días frágiles*.  
Trad. Manuel Talens. Madrid, Alianza, 2007, 222 págs.  
La importancia del matiz: *El Sol*, 19 de julio de 1991, p. 3.  
E. M. Forster - *Donde los ángeles no se aventuran*.  
Trad. M. Cirugeda Galés. Barcelona, Seix Barral, 1991, 190 págs.  
Épica del rumor: *El Sol*, 19 de octubre de 1990, p. 4.  
Alexander Lernet-Holenia - *El barón Bagge*.  
Trad. Alberto Luis Bixio. Madrid, Siruela, 1990, 116 págs.

Selva pintada: *El Sol*, 3 de enero de 1992, p. 4.

W. H. Hudson - *Mansiones verdes. Un romance en el trópico*.  
Trad. Marta Pessarrodona. Barcelona, Destino, 1991, 306 págs.

Sin pestañear: *Revista de Libros*, n.º 76, abril, 2003, pp. 37-38.

Isak Dinesen - *Ehrengard*.  
Traducción y prólogo Javier Marías. Barcelona, Reino de Redonda, 2001,  
168 págs.

Ole Wivel - *Karen Blixen. Una biografía*.  
Trad. Ana Sofía Pascual. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001, 228  
págs.

Alter ego: *Revista de Libros*, n.º 81, septiembre, 2003, p. 42.

Paul Theroux - *Mi otra vida*.  
Trad. Diego Frieria y María José Díez. Barcelona, Seix Barral, 2003, 572  
págs.

Arena en los ojos: *El Sol*, 22 de noviembre de 1991, p. 4.

Jean-Marie Gustave Le Clézio - *Desierto*.  
Trad. Alberto Conde. Madrid, Debate, 1991, 346 págs.

Donde nacen las historias: *El Urogallo*, n.º 86-87, julio-agosto de 1993,  
pp. 57-58.

Tahar Ben Jelloun - *Oración por el ausente*.  
Trad. de Malika Embarek. Barcelona, Península, 1993, 204 págs.

Viaje tiniebla: *El Mundo*, 11 de noviembre de 1989, p. 4.

Christoph Ransmayr - *El último mundo*.  
Trad. Pilar Giralt. Barcelona, Seix Barral, 1989, 238 págs.

De viva voz: *Revista de Libros*, n.º 59, noviembre, 2001, p. 42.

Adam Thorpe - *Ulverton*.  
Trad. Xohana Bastida. Madrid, Debate, 2001, 458 págs.

—*Trozos de luz*.  
Trad. Xohana Bastida. Madrid, Debate, 2000, 480 págs.

Mapas de la memoria: *Revista de Libros*, n.º 40, abril, 2000, p. 42.

W. G. Sebald - *Los emigrados*.  
Trad. Teresa Ruiz Rosas. Madrid, Debate, 2000, 286 págs.

—*Los anillos de Saturno*.

Trad. Carmen Gómez y Georg Pichler. Madrid, Debate, 2000, 302 págs.  
Juego de miradas: *El Sol*, 29 de noviembre de 1991, p. 4.  
Paola Capriolo - *El barquero de las ánimas*.  
Trad. Enrique de Rivas Ibáñez. Valencia, Pre-Textos, 1991, 156 págs.  
Espejos y relojes: *El Urogallo*, n.º 80-81, enero-febrero de 1993, pp. 65-66.  
Cees Nooteboom - *La historia siguiente*.  
Trad. Julio Grande. Madrid, Siruela, 1992, 118 págs.

## VII. EQUÍVOCOS FATALES

Escribir cuervos: Comentario a «El escarabajo de oro», en *Cuentos completos*, Edgar Allan Poe. Madrid, Páginas de Espuma, 2009, pp. 377-378.  
Edgar Allan Poe - «El escarabajo de oro». *Cuentos completos. Edición comentada*. Trad. Julio Cortázar. Edición de Fernando Iwasaki y Jorge Volpi. Madrid, Páginas de Espuma, 2009, 960 págs.  
Prohibido aburrirse: *Revista de Libros*, n.º 65, mayo, 2002, p. 37.  
Mark Twain - *Un misterio, una muerte y un matrimonio*.  
Trad. Carlos Milla. Barcelona, Lumen, 2001, 112 págs.  
Un precursor: *El Mundo*, 15 de abril de 1990, p. 4.  
Francis Iles - *Premeditación*.  
Trad. Mónica Rubio Fernández. Madrid, Debate, 1990, 278 págs.  
Ludopatías: *Revista de Libros*, n.º 88, abril, 2004, pp. 41-42.  
G. K. Chesterton - *Autobiografía*.  
Trad. Olivia de Miguel. Barcelona, Acantilado, 2003, 392 págs.  
—*Lepanto y otros poemas*.  
Trad. José Julio Cabanillas, Enrique García-Máiquez, Luis Alberto de Cuenca, Julio Martínez Mesanza, Regla Ortiz y Francisca Delgado. Sevilla, Renacimiento, 2003, 118 págs.  
Un día sin manos: *El Sol*, 30 de noviembre de 1990, p. 4.  
Leo Perutz - *Mientras dan las nueve*.

Trad. Amalia Bosch. Madrid, Debate, 1990, 224 págs.  
Maestría y sarcasmo: *El Mundo*, 18 de marzo de 1990, p. 5.  
Friedrich Dürrenmatt - *La muerte de la Pitia*.  
Trad. Juan José del Solar. Barcelona, Tusquets, 1990, 162 págs.  
Un parpadeo literario: *El Sol*, 2 de noviembre de 1990, p. 4.  
Leonardo Sciascia - *Una historia sencilla*.  
Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Tusquets, 1990, 78 págs.  
Declive de una actriz: *El Sol*, 17 de mayo de 1991, p. 4.  
Lygia Fagundes Telles - *Las horas desnudas*.  
Trad. Basilio Losada. Barcelona, Plaza & Janés, 1991, 284 págs.  
Entre el crimen y la opereta: *El Mundo*, 21 de enero de 1990, p. 3.  
Aldo Busi - *La delfina bizantina*.  
Trad. César Palma. Barcelona, Península, 1989, 376 págs.  
La huella de un siglo: *El Sol*, 15 de noviembre de 1991, p. 5.  
Giuseppe Pontiggia - *Larga noche*.  
Trad. Atilio Pentimali. Barcelona, Grijalbo, 1991, 234 págs.  
Suavidad corrosiva: *El Mundo*, 26 de noviembre de 1989, p. 3. / *El Sol*,  
25 de enero de 1991, p. 5.  
Elizabeth Jolley - *El pozo*.  
Trad. Beatriz García Ríos. Madrid, Alfaguara, 1989, 240 págs.  
—*Foxybaby*.  
Trad. José María Gómez Pérez. Madrid, Alfaguara, 1990, 260 págs.  
Aves migratorias: *Revista de Libros*, n.º 60, mayo, 2001, p. 42.  
Haruki Murakami - *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*.  
Trad. Lourdes Porta y Junichi Matsuura. Barcelona, Tusquets, 2001, 684  
págs.  
Pirqueta suicida: *El Mundo*, 10 de junio de 1990, p. 4.  
Robert Coover - *La fiesta de Gerald*.  
Trad. Miguel Sáenz. Barcelona, Anagrama, 1990, 392 págs.  
Rumorología: Inédito, 2008.

## VIII. MENTIR EN NUESTRO IDIOMA

Cráteres de Marte: Web de *Ítaca-Escuela de Escritura*, 2014.  
<<http://itacaescueladeescritura.com/crateres-de-marte-por-eloy-tizon>>.

Novela aspaviento: *El fingidor*, n.º 26, Universidad de Granada, septiembre-diciembre, 2005. pp. 26-28.

Miguel de Cervantes - *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1990, vol. I (614 págs.) y vol. II (600 págs.).

Jean Canavaggio - *Cervantes*.

Trad. Mauro Armiño. Madrid, Espasa Calpe, 1987, 290 págs.

Salvamento marítimo: Inédito, julio, 2017.

José María Sánchez-Silva y Luis de Diego - *Luiso («María», matrícula de Bilbao)*. Madrid, Doncel, 1959, 158 pp.

El bolígrafo que piensa: *Ínsula*, n.º 769-770, enero-febrero de 2011, pp. 43-45.

Corredores secretos: *El Urogallo*, n.º 91, diciembre, 1993, pp. 70-71.

Augusto Monterroso - *Los buscadores de oro*.

Barcelona, Anagrama, 1993, 110 págs.

Yo, el personaje: Prólogo a *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*, de Isabel Cañelles. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999, pp. 13-16.

Isabel Cañelles - *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*.

Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999, 262 págs.

Obediente y escurridizo: «Luis Magrinyà (Autores del año)», *El Urogallo*, n.º 100-101, septiembre-octubre, 1994, pp. 25-27.

Luis Magrinyà - *Los aéreos*.

Madrid, Debate, 1993, 196 págs.

Palabras pintadas: *Turia*, n.º 92, noviembre 2009/febrero 2010, pp. 458-460.

Javier Sáez de Ibarra - *Mirar al agua. Cuentos plásticos*.

Madrid, Páginas de Espuma, 2009, 192 págs.

Pide tres deseos: Prólogo a *Diez bicicletas para treinta sonámbulos*.  
Madrid, Demipage, 2013, pp. 9-15.

Varios autores - *Diez bicicletas para treinta sonámbulos*.  
Madrid, Demipage, 2013, 250 págs.

Confesiones oblicuas: Web de *Ámbito Cultural*, 2011.

Jordi Doce - *Perros en la playa*.  
Ilustraciones de Javier Pagola. Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2011,  
224 págs.

Voluntad sin nombre: *Turia*, n.º 120, octubre-enero, 2016, pp. 395-396.

Ricardo Menéndez Salmón - *El Sistema*.  
Barcelona, Seix Barral, 2016, 328 págs.

La seducción del instante: *Turia*, n.º 127, junio-octubre, 2018, pp. 388-  
390.

Andrés Neuman - *Fractura*.  
Madrid, Alfaguara, 2018, 496 págs.

Metamorfosis del cuento:

I. Cuentos pluscuamperfectos: *Quimera*, n.º 354, Barcelona, mayo, 2013,  
p. 20.

II. Postcuento: *El Cultural* de *El Mundo*, 23 de octubre de 2015, p. 7.

III. Ruido y milagros: Prólogo a *Pequeñas resistencias/5*, Páginas de  
Espuma, 2010, pp. 11-17.

IV. Metamorfosis: *Mercurio*, n.º 189, marzo, 2017, pp. 10-11.

Libros en el aire: *El Sol*, 17 de junio, 1990, pág. 2.

# ÍNDICE DE NOMBRES

- Abbott, Berenice (Springfield, 1898 - Maine, 1991)  
Abirached, Robert (Beirut, 1930)  
Adán, Martín (Lima, 1908 - Lima, 1985)  
Adón, Pilar (Madrid, 1971)  
Aira, César (Coronel Pringels, 1949)  
Ajmátova, Anna (Odesa, 1889 - Domodedovo, 1966)  
Alighieri, Dante (Florencia, 1265 - Rávena, 1321)  
Allen, Woody (Brooklyn, 1935)  
Amis, Kingsley (Londres, 1922 - Londres, 1995)  
Amis, Martin (Swansea, 1945)  
Ancira, Selma (Ciudad de México, 1956)  
Anderson, Sherwood (Ohio, 1876 - Panamá, 1941)  
Anglada Camarasa, Hermenegildo (Barcelona, 1871 - Pollensa, 1959)  
Apollinaire, Guillaume (Roma, 1880 - París, 1918)  
Arco, Juana de (Domrémy, 1412 - Ruan, 1431)  
Arriaga, Guillermo (Ciudad de México, 1958)  
Augusto, César (Roma, 63 a. C. - Nola, 14 d. C.)  
Austen, Jane (Stevenson, 1775 - Winchester, 1817)  
Auster, Paul (Newark, 1947)  
Axel, Gabriel (Aarhus, 1918 - Bagsværd, 2014)
- Bábel, Isaak (Odesa, 1894 - Moscú, 1940)

Bachmann, Ingeborg (Klagenfurt, 1926 - Roma, 1973)  
Bajtín, Mijaíl (Oriol, 1895 - Moscú, 1975)  
Baldwin, James (Nueva York, 1924 - Saint-Paul-de-Vence, 1987)  
Ballard, J. G. (Shanghái, 1930 - Londres, 2009)  
Ballester, Almu (Madrid, 1967)  
Balthus (Balthasar Kłossowski de Rola) (París, 1908 - Rossinière, 2001)  
Balzac, Honoré de (Tours, 1799 - París, 1850)  
Barnes, Djuna (Cornwall-on-Hudson, 1892 - Nueva York, 1982)  
Barnes, Julian (Leicester, 1946)  
Barney, Natalie (Ohio, 1876 - París, 1972)  
Barrie, J. M. (Kirriemuir, 1860 - Londres, 1937)  
Barthelme, Donald (Philadelphia, 1931 - Houston, 1989)  
Barthelme, Frederick (Houston, 1943)  
Barth, John (Cambridge, 1930)  
Basara, Svetislav (Bajina Bašta, 1953)  
Baudelaire, Charles (París, 1821 - París, 1867)  
Bauer, Felice (Prudnik, 1887 - Nueva York, 1960)  
Bazin, André (Angers, 1918 - Nogent-sur-Marne, 1958)  
Beach, Sylvia (Baltimore, 1887 - París, 1962)  
Beardsley, Aubrey (Brighton, 1872 - Menton, 1898)  
Beaton, Cecil (Hampstead, 1904 - Broad Chalke, 1980)  
Beckett, Samuel (Foxrock, 1906 - París, 1989)  
Bellow, Saul (Montreal, 1915 - Massachusetts, 2005)  
Bellver, Sergi (Barcelona, 1971)  
Beltrán, María José (Xert, 1961)  
Bely, Andréi (Moscú, 1880 - Moscú, 1934)  
Benet, Juan (Madrid, 1927 - Madrid, 1993)  
Benítez, Esther (Ferrol, 1937 - Madrid, 2001)  
Benjamin, Walter (Berlín, 1892 - Portbou, 1940)  
Ben Jelloun, Tahar (Fez, 1944)  
Berbérova, Nina (San Petersburgo, 1901 - Philadelphia, 1993)  
Berger, John (Londres, 1926 - París, 2017)  
Bergson, Henri (París, 1859 - París, 1941)

Berkeley Cox, Anthony (Watford, 1893 - Londres, 1971)  
Bernhard, Thomas (Heerlen, 1931 - Gmunden, 1989)  
Bessa - Luís, Agustina (Vila Meã, 1922)  
Besson, Philippe (Barbezieux-Saint-Hilaire, 1967)  
Bianco, José (Buenos Aires, 1908 - Buenos Aires, 1986)  
Bierce, Ambrose (Ohio, 1842 - Chihuahua, México, 1914)  
Bilbao, Jon (Ribadesella, 1972)  
Bítov, Andréi (San Petersburgo, 1937)  
Blandiana, Ana (Timisoara, 1942)  
Blin, Roger (Neuilly-sur-Seine, 1907 - Évecquemont, 1984)  
Blixen-Finecke, Bror (Svedala, 1886 - Gårdstånga, 1946)  
Blok, Aleksandr (San Petersburgo, 1880 - San Petersburgo, 1921)  
Bloom, Harold (Nueva York, 1930)  
Blount, Roy (Indiana, 1941)  
Böcklin, Arnold (Basilea, 1827 - Fiesole, 1901)  
Böll, Heinrich (Colonia, 1917 - Kreuzau, 1985)  
Bonilla, Amelia  
Booth, Wayne C. (Utah, 1921 - Chicago, 2005)  
Borges, Jorge Luis (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986)  
Bove, Emmanuel (París, 1898 - París, 1945)  
Bowles, Jane (Nueva York, 1917 - Málaga, 1973)  
Bowles, Paul (Nueva York, 1910 - Tánger, 1999)  
Bradbury, Ray (Waukegan, 1920 - Los Ángeles, 2012)  
Brando, Marlon (Nebraska, 1924 - Los Ángeles, 2004)  
Braque, Jacques (Argenteuil-sur-Seine, 1882 - París, 1963)  
Brecht, Bertolt (Augsburgo, 1898 - Berlín, 1956)  
Brenan, Gerald (Malta, 1894 - Málaga, 1987)  
Bresson, Robert (Bromont-Lamothe, 1901 - Droue-sur-Drouette, 1999)  
Brézhnev, Leonid (Dniprodzerzhinsk, 1906 - Moscú, 1982)  
Brodkey, Harold (Staunton, 1930 - Nueva York, 1996)  
Brod, Max (Praga, 1884 - Tel Aviv, 1968)  
Brontë, Emily (Thornton, 1818 - Haworth, 1848)  
Brooks, Louise (Kansas, 1906 - Nueva York, 1985)

Bryce Echenique, Alfredo (Lima, 1939)  
Bufalino, Gesualdo (Comiso, 1920 - Vittoria, 1996)  
Bulgákov, Mijaíl (Kiev, 1891 - Moscú, 1940)  
Buñuel, Luis (Calanda, 1900 - Ciudad de México, 1983)  
Burgess, Anthony (Mánchester, 1917 - Londres, 1993)  
Busi, Aldo (Montichiari, 1948)  
Butor, Michel (Mons-en-Barœul, 1926 - Contamine-sur-Arve, 2016)  
Buzzati, Dino (Belluno, 1906 - Milán, 1972)

Caillois, Roger (Reims, 1913 - París, 1978)  
Calderón de la Barca, Pedro (Madrid, 1600 - Madrid, 1681)  
Calvino, Italo (La Habana, 1923 - Siena, 1985)  
Camus, Albert (Dréan, 1913 - Villeblevin, 1960)  
Canavaggio, Jean (París, 1936)  
Cañelles, Isabel (Madrid, 1969)  
Canetti, Elias (Ruse, 1905 - Zúrich, 1994)  
Canetti, Veza (Viena, 1897 - Londres, 1963)  
Canin, Ethan (Ann Arbor, 1960)  
Cano, Eduardo (Madrid, 1968)  
Cansinos Assens, Rafael (Sevilla, 1882 - Madrid, 1964)  
Capote, Truman (Nueva Orleans, 1924 - Los Ángeles, 1984)  
Capriolo, Paola (Milán, 1962)  
Cardoso Pires, José (Vila del Rei, 1925 - Lisboa, 1998)  
Carpentier, Alejo (Lausana, 1904 - París, 1980)  
Carroll, Lewis (Daresbury, 1832 - Guildford, 1898)  
Carruth, Shane (Carolina del Sur, 1972)  
Cartier-Bresson, Henri (Chanteloup-en-Brie, 1908 - Céreste, 2004)  
Carver, Raymond (Oregón, 1938 - Washington, 1988)  
Casamayor, Juan (Madrid, 1968)  
Cassavetes, John (Nueva York, 1929 - Los Ángeles, 1989)  
Cather, Willa (Virginia, 1873 - Nueva York, 1947)  
Cazotte, Jacques (Dijon, 1719 - París, 1792)  
Celan, Paul (Chernivtsi, 1920 - París, 1970)

Cerezales, Agustín (Madrid, 1957)  
Cerezales, Manuel (Villadervós, 1909 – 2005)  
Cernuda, Luis (Sevilla, 1902 - Ciudad de México, 1963)  
Cervantes, Miguel de (Alcalá de Henares, 1547 - Madrid, 1616)  
Cézanne, Paul (Aix-en-Provence, 1839 - Aix-en-Provence, 1906)  
Chabrol, Claude (París, 1930 - París, 2010)  
Chaplin, Charles (Londres, 1889 - Corsier-sur-Vevey, Suiza, 1977)  
Cheever, John (Massachusetts, 1912 - Nueva York, 1982)  
Chéjov, Antón (Taganrog, 1860 - Badenweiler, 1904)  
Chesterton, G. K. (Londres, 1874 - Beaconsfield, 1936)  
Christie, Agatha (Torquay, 1890 - Wallingford, 1976)  
Cimino, Michael (Nueva York, 1939 - Los Ángeles, 2016)  
Cláudio Mário (Oporto, 1941)  
Clemm, Virginia (Baltimore, 1822 - Nueva York, 1847)  
Clemot, Fernando (Barcelona, 1970)  
Cocteau, Jean (Maisons-Laffitte, 1889 - Milly-la-Forêt, 1963)  
Colet, Louise (Aix-en-Provence, 1810 - París, 1876)  
Colette, Sidonie-Gabrielle (Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1873 - París, 1954)  
Conrad, Joseph (Berdyczów, 1857 - Bishopsbourne, 1924)  
Coover, Robert (Iowa, 1932)  
Coppola, Francis Ford (Detroit, 1939)  
Cornell, Joseph (Nueva York, 1903 - Nueva York, 1972)  
Correa Fiz, Valeria (Rosario, 1971)  
Cortázar, Julio (Ixelles, 1914 - París, 1984)  
Cote, Ramón (Cúcuta 1963)  
Crespo, Mónica (Bergara, 1974)  
Crumey, Andrew (Glasglow, 1961)  
Crusat, Cristian (Málaga, 1983)  
Culler, Jonathan (Cleveland, 1944)  
cummmings, e.e. (Cambridge, 1894 - North Conway, 1962)  
Cunqueiro, Álvaro (Mondoñedo, 1911 - Vigo, 1981)  
  
Dagerman, Stig (Älvkarleby, 1923 - Enebyberg, 1954)

Dalí, Salvador (Figueras, 1904 - Figueras, 1989)  
Darío, Rubén (Ciudad Darío, 1867 - León, 1916)  
Defoe, Daniel (Londres, 1660 - Londres, 1731)  
Del Giudice, Daniele (Roma, 1949)  
DeLillo, Don (Nueva York, 1936)  
Diáguilev, Serguéi (Chudovsky, 1872 - Venecia, 1929)  
Diamant, Dora (Pabianice, 1898 - Londres, 1952)  
Dickens, Charles (Landport, 1812 - Gads Hill Place, 1870)  
Dickinson, Emily (Amhest, 1830 - Amhest, 1886)  
Didion, Joan (Sacramento, 1934)  
Diego López, Luis María de (1919)  
Díez, Luis Gonzalo (Madrid, 1972)  
Dinesen, Isak (Karen Blixen) (Rungsted, 1885 - Rungsted, 1962)  
Disney, Walt (Chicago, 1901 - Burbank, 1966)  
Döblin, Alfred (Stettin, 1878 - Emmendingen, 1957)  
Doce, Jordi (Gijón, 1967)  
Doctorow, E. L. (Nueva York, 1931 - Nueva York, 2015)  
Dostoievski, Fiodor (Moscú, 1821 - San Petersburgo, 1881)  
Du Camp, Maxime (París, 1822 - Baden-Baden, 1894)  
Ducasse, Isidore Lucien (Montevideo, 1846 - París, 1870)  
Duchamp, Marcel (Blainville-Crevon, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968)  
Dujardin, Édouard (Saint-Gervais-la-Forêt, 1861 - París, 1949)  
Dunsany, Lord (Londres, 1878 - Dublín, 1957)  
Duranti, Francesca (Génova, 1935)  
Duras, Marguerite (Gia Đình, 1914 - París, 1996)  
Dürrenmatt, Friedrich (Konolfingen, 1921 - Neuchâtel, 1990)

Eça de Queirós, José Maria (Póvoa de Varzim, 1845 - París, 1900)  
Eco, Umberto (Alessandria, 1932 - Milán, 2016)  
Eiffel, Gustave (Dijon, 1832 - París, 1923)  
Eliot, T. S. (San Luis 1888 - Londres, 1965)  
Empédocles (Agrigento, 484 a. C. - Etna, 444 a. C.)  
Ernaux, Annie (Lillebone, 1940)

Ernst, Max (Brühl, 1891 - París, 1976)  
Escher, M. C. (Leeuwarden, 1898 - Hilversum, 1972)  
Esopo (Nesebar, 620 a. C. - Delfos, 564 a. C.)

Fagundes Telles, Lygia (São Paulo, 1923)  
Falla, Manuel de (Cádiz, 1876 - Alta Gracia, 1946)  
Faulkner, William (New Albany, 1897 - Byhalia, 1962)  
Fenimore Cooper, James (Burlington, 1789 - Cooperstown, 1851)  
Ferreira, Vergílio (Gouveia, 1916 - Sintra, 1996)  
Ferreri, Marco (Milán, 1928 - París, 1997)  
Fibla, Jordi (Barcelona, 1946)  
Field, Andrew (New Jersey, 1938)  
Finch-Hatton, Denys (Londres 1887 - Voi, 1931)  
Fitzgerald, Francis Scott (Saint Paul, 1896 - Hollywood, 1940)  
Fitzgerald, Zelda (Montgomery, 1900 - Carolina del Norte, 1948)  
Flaubert, Gustave (Ruan, 1821 - Croisset, 1880)  
Fontana, Lucio (Rosario, 1899 - Varese, 1968)  
Ford, Harrison (Chicago, 1942)  
Ford, John (Maine, 1894 - California, 1973)  
Ford, Richard (Jackson, 1944)  
Forster, E. M. (Marylebone, 1879 - Coventry, 1970)  
Fortún, Elena (Madrid, 1886 - Madrid, 1952)  
Foster Wallace, David (Ithaca, 1962 - Claremont, 2008)  
Freud, Sigmund (Príbor, 1856 - Hampstead, 1939)

Gandhi, Mahatma (Porbandar, 1869 - Nueva Delhi, 1948)  
Garbo, Greta (Estocolmo, 1905 - Nueva York, 1990)  
García Márquez, Gabriel (Aracataca, 1927 - Ciudad de México, 2014)  
Gauguin, Paul (París, 1848 - Atuona, 1903)  
Gerhardie, William (San Petersburgo, 1895 - Londres, 1977)  
Gide, André (París, 1869 - París, 1951)  
Gil, Daniel (Santander, 1930 - Madrid, 2004)  
Gil de Biedma, Jaime (Barcelona, 1929 - Barcelona, 1990)

Gilliam, Terry (Mineápolis, 1940)  
Ginzburg, Natalia (Palermo, 1916 - Roma, 1991)  
G. Navarro, Hipólito (Huelva, 1961)  
Godard, Jean-Luc (París, 1930)  
Goethe, Johann Wolfgang von (Fráncfort del Meno, 1749 - Weimar, 1832)  
Gógol, Nikolái (Velyki Sorochyntsi, 1809 - Moscú, 1852)  
Gombrowicz, Witold (Małoszyce, 1904 - Vence, 1969)  
Gómez Bárcena, Juan (Santander, 1984)  
Gómez de la Serna, Ramón (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963)  
Goñi, Lorenzo (Jaén, 1911 - Lausana, 1992)  
Gopegui, Belén (Madrid, 1963)  
Gorbachov, Mijaíl (Privolnoje, 1931)  
Gordimer, Nadine (Gauteng, 1923 - Johannesburgo, 2014)  
Gottlieb, Robert (Nueva York, 1931)  
Graves, Robert (Wimbledon, 1895 - Deyá, 1985)  
Greene, Graham (Berkhamsted, 1904 - Vévey, 1991)  
Gris, Juan (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, 1927)  
Grosz, George (Berlin, 1893 - Berlín, 1959)  
Guggenheim, Peggy (Nueva York, 1889 - Padua, 1979)  
Gurganus, Allan (Rocky Mount, 1947)

Handke, Peter (Griffen, 1942)  
Harte, Bret (Albany, 1836 - Camberly, 1902)  
Hawkes, John (Alexandria, 1959)  
Hawks, Howard (Goshen, 1896 - Palm Springs, 1977)  
Hawthorne, Nathaniel (Salem, 1804 - Plymouth, 1864)  
Hemingway, Ernest (Oak Park, 1899 - Ketchum, 1961)  
Henry, O. (Greensboro, 1862 - Nueva York, 1910)  
Hepburn, Katharine (Conneticut, 1907 - Connecticut, 2003)  
Hernández, Felisberto (Montevideo, 1902 - Montevideo, 1964)  
Hitchcock, Alfred (Leytonstone, 1899 - Los Ángeles, 1980)  
Hitler, Adolf (Braunau am Inn, 1889 - Berlín, 1945)  
Homero (Jonia - Ios)

Hopper, Dennis (Dodge City, 1936 - Los Ángeles, 2010)  
Hopper, Edward (Nyack, 1882 - Nueva York, 1967)  
Hrabal, Bohumil (Brno, 1914 - Praga, 1997)  
Hudson, W. H. (Quilmes, 1841 - Londres, 1922)  
Hugo, Víctor (Besanzón, 1802 - París, 1885)

Ichijo (emperatriz, Fujiwara no Teishi) (Kioto, 977 - Kioto, 1001)  
Iles, Francis (Watford, 1893 - Londres, 1971)  
Ilf (Arnóldovich Fainzilberg, Iliá) (Odesa, 1897 - Moscú, 1937)  
Irving, Washington (Nueva York, 1783 - Sunnyside, 1859)  
Ishiguro, Kazuo (Nagasaki, 1954)  
Ivory, James (Berkeley, 1928)

Jackson, Michael (Gary, 1958 - Los Ángeles, 2009)  
James, Henry (Nueva York, 1843 - Londres, 1916)  
James, William (Nueva York, 1842 - Nueva Hampshire, 1910)  
Jesenská, Milena (Praga, 1896 - Ravensbrück, 1944)  
Jolley, Elizabeth (Birmingham, 1923 - Perth, 2007)  
Jorge, Lída (Bolíqueime, Algarve, 1946)  
Joyce, James (Dublín, 1882 - Zúrich, 1941)  
Jruschov, Nikita (Kalínovka, 1894 - Moscú, 1971)  
Juarroz, Roberto (Coronel Dorrego, 1925 - Temperley, 1995)  
Jung, Carl Gustav (Kesswil, 1875 - Küsnacht, 1961)

Kafka, Franz (Praga, 1883 - Kierling, 1924)  
Kant, Immanuel (Königsberg, 1724 - Königsberg, 1804)  
Kaurismäki, Aki (Orimattila, 1957)  
Keaton, Buster (Piquea, 1895 - Woodlands Hills, 1966)  
Kerouac, Jack (Lowell, 1922 - San Petersburgo, Florida, 1969)  
Klimt, Gustav (Viena, 1862 - Viena, 1918)  
Kodama, María (Buenos Aires, 1937)  
Kraus, Karl (Jičín, 1874 - Viena, 1936)  
Kubrick, Stanley (Nueva York, 1928 - Saint Albans, 1999)

Kundera, Milan (Brno, 1929)

Kusturica, Emir (Sarajevo, 1954)

Laclos, Choderlos de (Amiens, 1741 - Tarento, 1803)

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di (Palermo, 1896 - Roma, 1957)

Langdon, Olivia (Nueva York, 1845 - Florencia, 1904)

Lang, Fritz (Viena, 1890 - Beverly Hills, 1976)

Lardner, Ring (Michigan, 1885 - Nueva York, 1933)

Lautréamont, Conde de, véase Ducasse, Isidore Lucien

Le Clézio, Jean-Marie Gustave (Niza, 1940)

Léger, Fernand (Argentán, 1881 - Gyf-sur-Yvette, 1955)

Lem, Stanisław (Leópolis, 1921 - Cracovia, 2006)

Lenin (Vladímir Ilich Uliánov) (Uliánovsk, 1870 - Gorki Leninskie, 1924)

Lennon, John (Liverpool, 1940 - Nueva York, 1980)

Lernet-Holenia, Alexander (Viena, 1897 - Viena, 1976)

Levé, Édouard (Neuilly-sur-Seine, 1965 - París, 2007)

Levi, Carlo (Turín, 1902 - Roma, 1975)

Lévi, Primo (Turín, 1919 - Turín, 1987)

Lewis, Wyndham (Amherst, 1882 - Londres, 1957)

Lezama Lima, José (La Habana, 1910 - La Habana, 1976)

Lincoln, Abraham (Kentucky, 1809 - Washington, 1865)

Lispector, Clarice (Chechelnik, 1920 - Río de Janeiro, 1977)

Lloyd, Harold (Nebraska, 1893 - Beverly Hills, 1971)

Loayza, Luis (Lima, 1934 - París, 2018)

Lodge, David (Londres, 1935)

London, Jack (San Francisco, 1876 - Glen Ellen, 1916)

Longares, Manuel (Madrid, 1943)

Loos, Adolf (Brno, 1870 - Viena, 1933)

Lottman, Herbert (Nueva York, 1927 - París, 2014)

Lovecraft, H. P. (Providence, 1890 - Providence, 1937)

Lugosi, Bela (Lugoj, 1882 - Los Ángeles, 1956)

Lustig, Arnošt (Praga, 1926 - Praga, 2011)

Madonna (Bay City, 1958)  
Madox Ford, Ford (Surrey, 1873 - Deauville, 1939)  
Magrinyà, Luis (Palma de Mallorca, 1960)  
Magris, Claudio (Trieste, 1939)  
Mahler, Alma (Viene, 1879 - Nueva York, 1964)  
Makine, Andreï (Krasnoyarsk, 1957)  
Mandelstam, Nadiezhda (Sarátov, 1899 - Moscú, 1980)  
Mandelstam, Ósip (Varsovia, 1891 - Vladivostoko, 1938)  
Manganelli, Giorgio (Milán, 1922 - Roma, 1990)  
Mann, Thomas (Lübeck, 1875 - Zúrich, 1955)  
Mansfield, Katherine (Wellington, Nueva Zelanda, 1888 - Fointanebleau, Francia, 1923)  
Manuzio, Aldo (Bassiano, 1449 - Venecia, 1515)  
Márai, Sándor (Košice, 1900 - San Diego, 1989)  
Marías, Javier (Madrid, 1951)  
Marinetti, Filippo Tommaso (Alejandría, 1876 - Bellagio, 1944)  
Martin, Dean (Steubenville, 1917 - Beverly Hills, 1995)  
Martínez, Tomás Eloy (Tucumán, 1934 - Buenos Aires, 2010)  
Martín Gaité, Carmen (Salamanca, 1925 - Madrid, 2000)  
Marx, Groucho (Nueva York, 1890 - Los Ángeles, 1977)  
Marx, Karl (Tréveris, 1818 - Londres, 1883)  
Mason, Bobbie Ann (Mayfield, Kentucky, 1940)  
Mastroianni, Marcello (Fontana Liri, 1924 - París, 1996)  
Mathilde (princesa) (Trieste, 1820 - París, 1904)  
Matisse, Henri (Cambresis, 1869 - Niza, 1954)  
Matvejević, Predrag (Mostar, 1932 - Zagreb, 2017)  
Maupassant, Guy de (Tourville-sur-Arques, 1850 - Passy, 1893)  
Mayakovski, Vladimir (Baghdati, 1893 - Moscú, 1930)  
Mayrata, Ramón (Madrid, 1952)  
McCullers, Carson (Columbus, 1917 - Nyack, 1967)  
Medeiros, Paulina (Tacuarembó, 1905 - Montevideo, 1955)  
Mejía Rivera, Orlando (Bogotá, 1961)  
Melville, Herman (Nueva York, 1819 - Nueva York, 1891)

Mendès, Catulle (Buedeos, 1841 - Saint-Germain-en-Laye, 1909)  
Menéndez Salmón, Ricardo (Gijón, 1971)  
Merchant, Ismail (Bombay, 1936 - Westminster, 2005)  
Merino, José María (La Coruña, 1941)  
Mesa, Sara (Madrid, 1976)  
Michon, Pierre (Châtelus-le-Marcheix, 1945)  
Mijalkov, Nikita (Moscú, 1945)  
Miller, Henry (Yorkville, 1891 - Los Ángeles, 1980)  
Mishima, Yukio (Tokio, 1925 - Tokio, 1970)  
Modiano, Patrick (Boulogne - Billancourt, 1945)  
Modigliani, Amedeo (Livorno, 1884 - París, 1920)  
Monedero, Daniel (Valladolid, 1977)  
Monterroso, Augusto (Tegucigalpa, 1921 - Ciudad de México, 2003)  
Montes Ortego, Cristina (Madrid, 1973)  
Moore, Lorrie (Glens Falls, 1957)  
Morales, Gregorio (Granada, 1952 - Granada, 2015)  
Morales, Javier (Plasencia, 1968)  
Morand, Paul (París, 1888 - París, 1976)  
Morante, Elsa (Roma, 1912 - Roma, 1985)  
Moreau, Jeanne (París, 1928 - París, 2017)  
Morellón, Alejandro (Madrid, 1985)  
Moreno, Marguerite (París, 1871 - Touzac, 1948)  
Mori, Moisés (Cangas de Onís, 1950)  
Morita, Masakatsu (Tokio, 1945 - Yokaichi, 1970)  
Mozart, Wolfgang Amadeus (Salzburgo, 1756, Viena, 1791)  
Muhr, Dorotea (Buenos Aires, 1925)  
Mulisch, Harry (Haarlem, 1927 - Ámsterdam, 2010)  
Munch, Edvard (Løten, 1863 - Skøyen, 1944)  
Munro, Alice (Wingham, 1931)  
Murakami, Haruki (Kioto, 1949)  
Murger, Henry (París, 1822 - París, 1861)  
Murnau, F. W. (Bielefeld, 1888 - Santa Bárbara, 1931)  
Musil, Robert (Klagenfurt, 1880 - Ginebra, 1942)

Nabokov, Vladimir (San Petersburgo, 1899 - Montreux, 1977)  
Napoleón III (París, 1808 - Londres, 1873)  
Navarro, Felipe R. (Málaga, 1969)  
Navarro, Justo (Granada, 1953)  
Nerval, Gérard de (París, 1808 - París, 1855)  
Neuman, Andrés (Buenos Aires, 1977)  
Nicholl, Charles (Londres, 1950)  
Nietzsche, Friedrich (Röcken, 1844 - Weimar, 1900)  
Nijinsky, Vaslav (Kiev, 1889 - Londres, 1950)  
Nin, Anaïs (Neuilly-sur-Seine, 1903 - Los Ángeles, 1977)  
Nooteboom, Cees (La Haya, 1933)

Obligado, Clara (Buenos Aires, 1950)  
Ocampo, Victoria (Buenos Aires, 1890 - Beccar, 1979)  
O'Connor, Flannery (Savannah, 1925 - Milledgeville, 1954)  
Olmi, Ermanno (Treviglio, 1931 - Asiago, 2018)  
Olmos, Alberto (Segovia, 1975)  
Onetti, Juan Carlos (Montevideo, 1909 - Madrid, 1994)  
Ortese, Anna Maria (Roma, 1914 - Rapallo, 1998)  
Osborne, John (Londres, 1929 - Shropshire, 1994)  
Ovejero, José (Madrid, 1958)  
Ovidio, Publio (Sulmona, 43 a. C. - Constanza, 17 d. C.)  
Ozick, Cynthia (Nueva York, 1928)  
Ozu, Yasujirō (Fukagawa, 1903 - Tokio, 1963)

Pagola, Javier (San Sebastián, 1955)  
Paley, Grace (Nueva York, 1922 - Vermont, 2007)  
Paracelso (Einsiedeln, 1493 - Salzburgo, 1541)  
Parker, Dorothy (Nueva Jersey, 1893 - Nueva York, 1967)  
Parra, Kike (Alcira, 1971)  
Pascal, Blaise (Clermont-Ferrand, 1623 - París, 1662)  
Pasternak, Borís (Moscú, 1890 - Moscú, 1960)

Patinir, Joachim (Dinant, 1483 - Amberes, 1524)  
Pavese, Cesare (Santo Stefano Belbo, 1908 - Turín, 1950)  
Pavić, Milorad (Belgrado, 1929 - Belgrado, 2009)  
Paz, Octavio (Ciudad de México, 1914 - Ciudad de México, 1998)  
Perec, Georges (París, 1936 - Ivry-sur-Seine, 1982)  
Perucho, Joan (Barcelona, 1920 - Barcelona, 2003)  
Perutz, Leo (Praga, 1882 - Bad Ischl, 1957)  
Petrov (Katáyev, Yevgueni Petróvich) (Odesa, 1897 - Moscú, 1986)  
Picabia, Francis (París, 1879 - París, 1953)  
Picasso, Pablo (Málaga, 1881 - Mougins, 1973)  
Piglia, Ricardo (Adrogué, 1941 - Buenos Aires, 2017)  
Pinochet, Augusto (Valparaíso, 1915 - Santiago de Chile, 2006)  
Piñón, Nélica (Río de Janeiro, 1937)  
Pirandello, Luigi (Agrigento, 1867 - Roma, 1936)  
Pizarnik, Alejandra (Avellaneda, 1936 - Buenos Aires, 1972)  
Plath, Sylvia (Boston, 1932 - Londres, 1963)  
Platón (Atenas, 427 a. C. - Atenas, 347 a. C.)  
Platónov, Andréi (Vorónezh, 1889 - Moscú, 1951)  
Plimpton, George (Nueva York, 1927 - Nueva York, 2003)  
Pocahontas (Virginia, 1595 - Londres, 1617)  
Poe, Edgar Allan (Boston, 1809 - Baltimore, 1849)  
Polanski, Roman (París, 1933)  
Polo, Marco (Venecia, 1254 - Venecia, 1324)  
Pombo, Álvaro (Santander, 1939)  
Pontiggia, Giuseppe (Como, 1934 - Milán, 2003)  
Pound, Ezra (Idaho, 1885 - Venecia, 1972)  
Presley, Elvis (Tupelo, 1935 - Memphis, 1977)  
Prieto, Emma (Madrid, 1963)  
Prigogine, Ilya (Moscú, 1917 - Bruselas, 2003)  
Prokofiev, Serguéi (Sontsivka, 1891 - Moscú, 1953)  
Proust, Marcel (Neuilly-Auteuil-Passy, 1871 - París, 1922)  
Provencio, Pedro (Alhama de Murcia, 1943)  
Puccini, Giacomo (Lucca, 1858 - Bruselas, 1924)

Puig, Manuel (General Villegas, 1932 - Cuernavaca, 1990)  
Pushkin, Aleksandr (Moscú, 1799 - San Petersburgo, 1837)  
Putin, Vladímir (San Petersburgo, 1952)  
Pynchon, Thomas (Glen Cove, 1937)

Quincey, Thomas de (Mánchester, 1785 - Edimburgo, 1859)

Ransmayr, Christoph (Wel, 1954)  
Ray, Man (Filadelfia, 1890 - París, 1976)  
Rembrandt (Leiden, 1606 - Ármsterdam, 1669)  
Renard, Jules (Châlons-du-Maine, 1864 - París, 1910)  
Rilke, Rainer Maria (Praga, 1875 - Montreux, 1926)  
Rimbaud, Arthur (Charleville, 1854 - Marsella, 1891)  
Rivas, Duque de (Córdoba, 1791 - Madrid, 1865)  
Robbe-Grillet, Alain (Brest, 1922 - Caen, 2008)  
Robb, Graham (Mánchester, 1958)  
Robert, Marthe (París, 1914 - París, 1996)  
Roca-Ferrer, Xavier (Barcelona, 1949)  
Romeo, Félix (Zaragoza, 1968 - Madrid, 2011)  
Rossellini, Roberto (Roma, 1906 - Roma, 1977)  
Roth, Joseph (Brody, 1894 - París, 1939)  
Rousseau, «el aduanero» (Laval, 1844 - París, 1910)  
Ruffinelli, Jorge (Montevideo, 1943)  
Rulfo, Juan (San Gabriel, 1917 - Ciudad de México, 1986)  
Russell, Bertrand (Trellech, 1872 - Penrhyndeudraeth, 1970)  
Ruttman, Walther (Fráncfort del Meno, 1887 - Berlín, 1941)

Saba, Umberto (Trieste, 1883 - Gorizia, 1957)  
Sá-Carneiro, Mário de (Lisboa, 1890 - París, 1916)  
Sáez de Ibarra, Javier (Vitoria, 1961)  
Salgari, Emilio (Vitoria, 1862 - Turín, 1911)  
Salinger, J. D. (Nueva York, 1919 - Cornish, 2010)  
Samaniego, Félix María de (Laguardia, 1745 - Laguardia, 1801)

Sánchez Aguilar, Diego (Cartagena, 1974)  
Sánchez, Almudena (Palma de Mallorca, 1985)  
Sánchez Ferlosio, Rafael (Roma, 1927)  
Sánchez-Silva, José María (Madrid, 1911 - Madrid, 2002)  
Sand, George (París, 1804 - Nohant-Vic, 1876)  
Saramago, José (Azinhaga, 1922 - Tías, 2010)  
Sarduy, Severo (Camagüey, 1937 - París, 1993)  
Sarraute, Nathalie (Ivánovo, 1900 - París, Francia, 1999)  
Sartre, Jean-Paul (París, 1905 - París, 1980)  
Satie, Erik (Honfleur, 1866 - París, 1925)  
Savater, Fernando (San Sebastián, 1947)  
Schelling, Friedrich (Leonberg, 1775 - Bad Ragaz, 1854)  
Schiele, Egon (Tulln an der Donau, 1890 - Viena, 1918)  
Schönberg, Arnold (Viena, 1874 - Los Ángeles, 1951)  
Schopenhauer, Arthur (Gdansk, 1788 - Fráncfort, 1860)  
Schrader, Paul (Míchigan, 1946)  
Schulz, Bruno (Drogóbich, 1892 - Drogóbich, 1942)  
Schwitters, Kurt (Hannover, 1887 - Kendal, 1948)  
Schwob, Marcel (Chaville, 1867 - París, 1905)  
Sciascia, Leonardo (Agrigento, 1921 - Palermo, 1989)  
Scott, Ridley (South Shields, 1937)  
Sebald, W. G. (Wertach, 1944 - Norfolk, 2001)  
Seifert, Jaroslav (Praga, 1901 - Praga, 1986)  
Sellers, Peter (Portsmouth, 1925 - Londres, 1980)  
Sert, Misia (San Petersburgo, 1872 - París, 1950)  
Sève, Peter de (Nueva York, 1958)  
Sexton, Anne (Massachusetts, 1928 - Massachusetts, 1974)  
Shakespeare, William (Stratford-upon-Avon, 1564 - Stratford-upon-Avon, 1616)  
Shaw, Bernard (Dublín, 1856 - Ayot St. Lawrence, 1950)  
Shaw, Irwin (Nueva York, 1913 - Davos, 1984)  
Shelley, Mary (Londres, 1797 - Londres, 1851)  
Shepard, Sam (Illinois, 1943 - Kentucky, 2017)

Shikibu, Murasaki (Heian-kyō, 978 - Kioto, 1016)  
Shonagon, Sei (Tōhoku, 966 - Tōhoku, 1025)  
Shua, Ana María (Buenos Aires, 1951)  
Sierra i Fabra, Jordi (Barcelona, 1947)  
Sillitoe, Alan (Nottingham, 1928 - Londres, 2010)  
Siruela, Jacobo (Madrid, 1954)  
Smith, Patti (Chicago, 1946)  
Solano, Francisco (Burgos, 1952)  
Solzhenitsyn, Aleksandr (Kislovodosk, 1918 - Moscú, 2008)  
Souza-Cardoso, Amadeo de (Amarante, 1887 - Espinho, 1918)  
Springsteen, Bruce (Nueva Jersey, 1949)  
Stalin, Iósif (Gori, 1878 - Moscú, 1953)  
Starkie, Enid (Killiney, 1897 - Oxford, 1970)  
Stein, Gertrude (Allegheny, 1874 - Neuilly-sur-Seine, 1946)  
Stein, Leo (Allegheny, 1872 - Florencia, 1947)  
Stendhal, Henri Beyle (Grenoble, 1783 - París, 1842)  
Sterne, Laurence (Clonmel, 1713 - Londres, 1768)  
Stevenson, Robert Louis (Edimburgo, 1850 - Vailima, 1894)  
Strachey, Lytton (Londres, 1880 - Ham, 1932)  
Stravinsky, Ígor (Lomonósov, 1882, Nueva York, 1971)  
Supervielle, Jules (Montevideo, 1884 - París, 1960)  
Süskind, Patrick (Münsing, 1949)  
Svevo, Italo (Trieste, 1861 - Motta di Livenza, 1928)  
Symons, A. J. A. (Londres, 1900 - Colchester, 1941)

Tabucchi, Antonio (Pisa, 1943 - Lisboa, 2012)  
Tarkovski, Andréi (Zavrazhye, 1932 - Neuilly-sur-Seine, 1986)  
Temple, Shirley (Santa Mónica, 1928 - Woodside, 2014)  
Theroux, Paul (Massachusetts, 1941)  
Thoreau, Henry David (Concord, 1817 - Concord, 1862)  
Thorpe, Adam (París, 1956)  
Thurman, Judith (Nueva York, 1946)  
Todorov, Tzvetan (Sofía, 1939 - París, 2017)

Toklas, Alice B. (San Francisco, 1877 - París, 1967)  
Tolstói, Lev (Yásnaia Poliana, 1828 - Astápovo, 1910)  
Tolstói, Tatiana (San Petersburgo, 1951)  
Torga, Miguel (São Martinho de Anta, 1907)  
Torri, Julio (Ciudad de México, 1889 - Ciudad de México, 1970)  
Trotsky, León (Bereslavka, 1879 - Ciudad de México, 1940)  
Troyat, Henri (Moscú, 1911 - París, 2007)  
Tsvietáieva, Marina (Moscú, 1892 - Elábuga, 1941)  
Turguéniev, Iván (Oriol, 1818 - Bougival, 1883)  
Twain, Mark (Florida, 1835 - Redding, 1910)  
Tyler, Royall (Boston, 1757 - Vermont, 1826)  
Tzara, Tristan (Moinești, 1896 - París, 1963)

Uccello, Paolo (Pratovecchio, 1397 - Florencia, 1475)  
Ugarte, Pedro (Bilbao, 1963)  
Unamuno, Miguel de (Bilbao, 1864 - Salamanca, 1936)  
Updike, John (Reading, 1932 - Danvers, 2009)

Valdés, Luis M. (Pinar del Río, 1949)  
Valle-Inclán, Ramón María del (Villanueva de Arosa, 1866 - Santiago de Compostela, 1936)  
Vallejo, César (Santiago de Chuco, 1892 - París, 1938)  
Vanderbeke, Birgit (Dahme, 1956)  
Vargas, Chavela (San Joaquín, 1919 - Cuernavaca, 2012)  
Vargas Llosa, Mario (Arequipa, 1936)  
Vázquez, Ángel (Tánger, 1929 - Madrid, 1980)  
Vega, Garcilaso de la (Toledo, 1501 - Niza, 1536)  
Verlaine, Paul (Metz, 1844 - París, 1896)  
Verne, Jules (Nantes, 1828 - Amiens, 1905)  
Vértov, Dziga (Białystok, 1896 - Moscú, 1954)  
Viardot, Pauline (París, 1821 - París, 1910)  
Vicious, Sid (Londres, 1957 - Nueva York, 1979)  
Villanueva, David (Madrid, 1968)

Villon, François (París, 1431 – 1463)  
Vinci, Leonardo da (Anchiano, 1452 - Amboise, 1519)  
Vitale, Ida (Montevideo, 1923)  
Voloshin, Max (Kiev, 1877 - Koktebel, 1932)  
Vonnegut, Kurt (Indianápolis, 1922 - Nueva York, 2007)

Wachowski, Andy (Chicago, 1967)  
Wachowski, Larry (Chicago, 1965)  
Wagner, Richard (Leipzig, 1813 - Venecia, 1883)  
Waley, Arthur (Londres, 1889 - Londres, 1966)  
Wall, Geoffrey (Cheshire, 1950)  
Warhol, Andy (Pittsburgh, 1928 - Nueva York, 1987)  
Waugh, Evelyn (Londres, 1903 - Combre Florey, 1966)  
Weil, Simone (París, 1909 - Ashford, 1943)  
Weir, Peter (Sídney, 1944)  
Welles, Orson (Wisconsin, 1915 - Los Ángeles, 1985)  
Wells, H. G. (Bromley, 1866 - Londres, 1946)  
Wenders, Wim (Düsseldorf, 1945)  
Wharton, Edith (Nueva York, 1862 - Saint-Brice-sous-Forêt, 1937)  
Wilde, Oscar (Dublín, 1854 - París, 1900)  
Williams, Emilio (Madrid, 1971)  
Williams, Tennessee (Columbus, 1911 - Nueva York, 1983)  
Witkiewicz, Stanisław (Varsovia, 1885 - Velyki Ozera, 1939)  
Wittgenstein, Ludwig (Viena, 1889 - Cambridge, 1951)  
Wivel, Ole (Copenhague, 1921 - Hillerød, 2004)  
Wolf, Christa (Gorzów Wielkopolsk, 1929 - Berlín, 2011)  
Wolff, Tobias (Birmingham, 1945)  
Wood, Thelma (Kansas, 1901 - Connecticut, 1970)  
Woolf, Virginia (Londres, 1882 - Lewes, 1941)  
Wyler, William (Mulhouse, 1902 - Beverly Hills, 1981)

Yeats, W. B. (Dublín, 1865 - Cannes, 1939)  
Young, Neil (Toronto, 1945)

Zavattini, Cesare (Luzzara, 1902 - Roma, 1989)

Žižek, Slavoj (Liubliana, 1949)

Zorn, Fritz (Meilen, 1944 - Zürich, 1976)

Zuckerberg, Mark (Nueva York, 1984)

Zúñiga, Juan Eduardo (Madrid, 1919)

Zürn, Unica (Berlín, 1916 - París, 1970)

Zweig, Stefan (Viena, 1881 - Petrópolis, 1942)

# ÍNDICE DE OBRAS

- 2001: Una odisea del espacio* (1968)  
*¡Buen trabajo!* (1988)  
*¿Dónde estuviste de noche?* (1974)  
*¿Qué es el cine?* (1958)  
*Accidente: noticias de un día* (1987)  
*Ada o el ardor* (1969)  
*Adiós a todo eso* (1929)  
*Agua dura* (2013)  
*Al faro* (1927)  
*Alicia en el País de las Maravillas* (1865)  
«Allá en Michigan» (1923)  
*Allá lejos y tiempo atrás* (1918)  
*A los dioses ulteriores* (1985)  
*Alumbramiento* (2006)  
*Amadeo* (1984)  
*Americana* (1971)  
*Amistad de juventud* (1990)  
«Amor» (1960)  
*Ana Karenina* (1877)  
*Antología de Fernando Pessoa* (1985)  
*Antología del cuento norteamericano* (2002)  
*Antón Chéjov: vida a través de las letras* (1990)

*Apocalypse Now* (1979)  
*Arthur Rimbaud. Una biografía* (1947)  
*A sangre fría* (1966)  
«Así fue» (1947)  
*Aspectos de la novela* (1927)  
*Austerlitz* (2001)  
*Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933)  
*Autobiografía* (G. K. Chesterton) (1936)  
*Autobiografía* (Mark Twain) (1907)  
*Auto de fe* (1935)  
*Azotando a la doncella* (1981)

*Bajo el signo de Marte* (1977)  
*Banda aparte* (1964)  
*Barbarismos* (2014)  
*Bariloche* (1999)  
«Bartleby, el escribiente» (1853)  
*Berlin Alexanderplatz* (1929)  
*Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (1927)  
*Blade Runner* (1982)  
*Brazil* (1985)  
*Breviario mediterráneo* (1987)  
*Bulevar* (2013)

*Caído del cielo* (1980)  
*Carpe Diem* (1956)  
*Carta al padre* (1952)  
*Cartas del vidente* (1871)  
«Casa con mezzanina» (1896)  
*Catedral* (1983)  
*Celebrity* (1998)  
*Centuria* (1979)  
*Cerca del corazón salvaje* (1944)

*Cervantes* (1986)  
*Chéjov comentado* (2010)  
*Ciudadano Kane* (1946)  
*Cómo viajar sin ver* (2010)  
*Confesiones. Vivir en el fuego* (2009)  
«Conformidad» (1993)  
*Contra toda esperanza* (1970)  
«Conversación con mi padre» (1972)  
*Corazón de perro* (1925)  
*Corazones y rostros* (1928)  
*Corto viaje sentimental* (1949)  
*Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1995)  
*Cuadernos de todo* (2002)  
*Cuentos completos* (Edgar Allan Poe) (2008)  
*Cuentos completos* (Vladimir Nabokov) (2001)  
*Cuentos de un soñador* (1910)  
*Cuentos imprescindibles* (Antón Chéjov) (1999)  
*Cuentos reunidos* (Clarice Lispector) (2002)  
*Curso de literatura europea* (1980)  
*Curso de literatura rusa* (1981)

*Década, Poesía 1997-2007* (2008)  
*De fusilamientos* (1940)  
«De lo circunstancial o lo efímero» (1983)  
*Desierto* (1980)  
*Desolación de la Quimera* (1962)  
*Diarios* (Franz Kafka) (1948)  
*Diarios* (John Cheever) (1991)  
*Días de silencio en Tánger* (1989)  
«Día triste» (1997)  
*Diccionario jázaro* (1984)  
*Diez bicicletas para treinta sonámbulos* (2013)  
*Doktor Faustus* (1947)

*Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835)  
*Donde los ángeles no se aventuran* (1991)  
*Dos contra uno* (1988)  
*Dos mujeres* (1988)

*Ehregard* (1962)  
«El acomodador» (1946)  
«El Aleph» (1949)  
*El amante* (1984)  
*El amor en los tiempos del cólera* (1985)  
*El ángel exterminador* (1962)  
*El anillo de Clarisse* (1993)  
*El anillo del Nibelungo* (1876)  
*El anillo de Pushkin* (1983)  
*El arte de la ficción* (1992)  
*El astillero* (1961)  
*El atentado* (1986)  
*El atestado* (1963)  
«El balcón» (1947)  
«El barco ebrio» (1871)  
*El barón Bagge* (1936)  
*El barquero de las ánimas* (1991)  
*El bosque de la noche* (1936)  
*El buen soldado* (1915)  
*El caballero sueco* (1936)  
*El caballero y la muerte* (1988)  
*El caballo perdido* (1943)  
«El capote» (1842)  
«El caso de Paul» (1905)  
*El cazador* (1978)  
*El cebo* (1958)  
«El chal» (1980)  
*El chal* (1990)

*El chino del dolor* (1983)  
«El collar» (1884)  
*El coloquio de los perros* (1613)  
*El comercio de la piel en Alaska* (1985)  
«El concierto» (1959)  
*El Consejo de Egipto* (1963)  
*El coral y las aguas* (1962)  
*El corazón de las tinieblas* (1899)  
«El corazón delator» (1843)  
*El crepúsculo de los dioses* (1950)  
«El crimen del profesor de matemáticas» (1945)  
*El cuento de nunca acabar* (1983)  
*El Danubio* (1986)  
«El desconocido de sí mismo» (1961)  
*El descubrimiento del cielo* (1997)  
*El desierto de los tártaros* (1940)  
*El diablo enamorado* (1772)  
«El disfrute de la palabra» (2009)  
«El Duque en sus dominios» (1956)  
*El enfermo de Abisinia* (2007)  
«El escarabajo de oro» (1843)  
*El estadio de Wimbledon* (1983)  
*El estado natural de las cosas* (2016)  
*El Evangelio abreviado* (1883)  
*El extranjero* (1942)  
*El festín de Babette* (1950)  
«El gato negro» (1843)  
*El Gatopardo* (1958)  
*El guardián entre el centeno* (1951)  
*El hechicero* (1939)  
*El hombre de la cámara* (1929)  
*El hombre que fue jueves* (1908)  
«El huevo y la gallina» (1964)

*El hurgón mágico* (1969)  
*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)  
*El Interlocutor Exprés* (1992-1994)  
«El joven Goodman Brown» (1835)  
*El jugador invisible* (1978)  
*El lector de Spinoza* (2004)  
*El legado de Miss Peabody* (1983)  
*El libro de la almohada* (1002)  
*El libro de Monelle* (1894)  
*El limpiabotas* (1946)  
*El maestro del Juicio Final* (1946)  
*El maestro y Margarita* (1966)  
«El marido rural» (1954)  
*El mar no baña Nápoles* (1953)  
«El mensaje» (1964)  
*El Mesías de Estocolmo* (1987)  
*El mundo es un pañuelo* (1984)  
*El nacer del día* (1928)  
*El nadador* (1964)  
*El nombre de la rosa* (1980)  
*El ojo* (1930)  
«El otoño del delta» (1942)  
*El paso de la laguna Estigia* (1520)  
*El perfume* (1985)  
*El periodista deportivo* (1986)  
«El perro» (1976)  
*El poeta y el tiempo* (1990)  
«El poeta y la musa» (1992)  
«El poli y el himno» (1904)  
*El pozo* (1939)  
*El procedimiento* (1999)  
*El progreso del amor* (1986)  
*El puerto de Toledo. Recuerdos de la vida irreal* (1975)

«El punto de vista» (1908)  
*El que espera* (2000)  
«El retorno de Chorb» (1925)  
*El rey Lear* (1606)  
«El rincón feliz» (1908)  
«El segundo mandamiento» (1993)  
*El Sistema* (2016)  
«El trabajo» (1993)  
«El tren de las cinco cuarenta y ocho» (1954)  
*El último encuentro* (1942)  
*El último minuto* (2001)  
*El último mundo* (1988)  
*El último retrato de Goya* (1989)  
*El viacrucis del cuerpo* (1974)  
*El viajero del siglo* (2009)  
*En busca del barón Corvo* (1934)  
*En busca del tiempo perdido* (1927)  
*En el campo de batalla* (1990)  
*Enemigo rumor* (1941)  
*En las montañas de Holanda* (1984)  
*Ernesto* (1975)  
*Escamas en la piel* (2018)  
*Escenas de la vida bohemia* (1851)  
*Esperando a Godot* (1953)  
*Estallidos y bombardeos* (1937)  
*Estampas rusas. Un álbum de Iván Turguéniev* (1997)  
«E. T. wants to go home» (1993)  
«Explicación falsa de mis cuentos» (1955)

*Fahrenheit 451* (1953)  
*Falconer* (1977)  
*Familia* (1977)  
*Fausto* (1832)

*Felicidad clandestina* (1971)

*Felicidad conyugal* (1858)

*Ferdydurke* (1937)

*Final del verano* (2005)

*Finnegans Wake* (1939)

*Flaubert* (2001)

*Flush* (1933)

*Fotocopias* (1996)

*Foxybaby* (1985)

*Fractura* (2018)

*Franco, ese hombre* (1964)

*Fuego y polvo* (1987)

*Fuera del cascarón* (1970)

*Fulano de Tal* (1925)

*Futilidad* (1922)

*Gran angular* (2005)

*Griego busca griega* (1955)

*Guardar las formas* (2016)

*Guernica* (1937)

*Guerra y paz* (1867)

*Habitación doble* (2010)

*Habla, memoria* (1951)

*Hablar solos* (2012)

*Hacerse el muerto* (2011)

*Hacia la boda* (1995)

*Han cortado los laureles* (1938)

*Herzog* (1964)

*Historia de la eternidad* (1936)

*Historia del lápiz* (1992)

*Historia universal de la infamia* (1935)

*Hombres felices* (2016)

*Hormigas blancas* (2005)

*Humo* (1867)

*Iluminaciones* (1886)

*Indicios terrestres* (1992)

*Inocencia in extremis* (1985)

*Intercambios* (1975)

*Introducción a la literatura fantástica* (1970)

«Investigaciones de un perro» (1931)

*Irene* (1945)

*Justicia* (1985)

*Kafka y la muñeca viajera* (2006)

*Karen Blixen. Una biografía* (1990)

*King. Una historia de la calle* (1998)

*Koba el Temible. La risa y los Veinte Millones* (2002)

*La acompañante* (1934)

*La acústica de los iglús* (2016)

*La antorcha al oído* (1980)

*La aventura* (1960)

«La avería» (1976)

*La bella y la bestia* (1979)

«La belleza» (2009)

*La bohème* (1896)

«La brevedad» (1996)

*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973)

*La calle amarilla* (1990)

*La cara de Ana* (1930)

«La carta robada» (1844)

*La casa de cartón* (1928)

*La casa inundada* (1960)

*La casa Pushkin* (1978)  
*La caza del carnero salvaje* (1982)  
«*La chica de la cicatriz*» (1997)  
*La conciencia de Zeno* (1923)  
*La conciencia y la novela* (2002)  
*La condición animal* (2016)  
*La construcción del personaje literario* (1999)  
*La costa de los mosquitos* (1986)  
«*La côte Basque*» (1975)  
*La crisis del personaje en el teatro moderno* (1978)  
*La cruzada de los niños* (1896)  
*La dádiva* (1952)  
«*La dama del perrito*» (1899)  
*La delfina bizantina* (1986)  
*La desaparición del muro* (1992)  
*La Divina Comedia* (1321)  
*Ladrón de bicicletas* (1948)  
*La dulce canción de Cayetana* (1987)  
*La edad de oro* (1959)  
*La educación sentimental* (1869)  
*La envenenada* (1931)  
*La excavación* (1930)  
*La fiesta de Gerald* (1990)  
*La formidable Djuna Barnes* (1988)  
*La fuerza del destino* (1977)  
*La Gioconda* (1503)  
*La gran comilona* (1973)  
*La guardia blanca* (1925)  
*La habitación enorme* (1922)  
*La historia de Genji* (ca. 1000)  
*La historia de mi hijo* (1990)  
*La historia siguiente* (1992)  
*La hora de la estrella* (1977)

*La infancia recuperada* (1976)  
*La isla de los muertos* (1886)  
*La isla del tesoro* (1883)  
*La lección de anatomía* (1632)  
*La Legión Extranjera* (1964)  
*La lengua de los ahogados* (2016)  
*La letra E* (1987)  
*La leyenda del Santo Bebedor* (1939)  
*La máquina enfurecida* (2016)  
*La marcha Radetzky* (1932)  
«*La más querida*» (1992)  
*La metamorfosis* (1915)  
*La montaña mágica* (1924)  
*La muerte de Iván Ilich* (1886)  
*La muerte de la Pitia* (1976)  
*La muerte juega a los dados* (2015)  
*La mujer oculta* (1924)  
*La niña* (1976)  
*La niña del pelo raro* (1989)  
*La noche sagrada* (1987)  
*La novela de un literato*  
*La ofensa* (2007)  
*La oportunidad hace al amor* (1928)  
*La pasión según G. H.* (1964)  
*La quimera del oro* (1925)  
*Larga noche* (1989)  
*Largo noviembre de Madrid* (1980)  
*Las 622 caídas de Bungo o La mujer diabólica* (1911)  
*Las almas muertas* (1842)  
*Las amistades peligrosas* (1782)  
*Las aventuras de Augie March* (1953)  
*Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884)  
*Las aventuras de Tom Sawyer* (1876)

*Las bostonianas* (1886)  
«Las chicas con sus vestidos de verano» (1939)  
*Las ciudades invisibles* (1972)  
*Las doce sillas* (1928)  
*La serpiente* (1945)  
«Las fiebres romanas» (1934)  
*Las horas desnudas* (1989)  
*Las inciertas pasiones de Iván Turguéniev* (1996)  
*Las lunas de Júpiter* (1982)  
*Las madres secretas* (2017)  
*Las Meninas* (1656)  
*Las metamorfosis* (8 d. C.)  
*Las mil y una noches* (ss. vi-xix)  
*La soledad de las parejas* (1944)  
*Las palabras de la noche* (1961)  
*Las palmeras salvajes* (1939)  
*Las pequeñas virtudes* (1962)  
*Las ratas* (1986)  
*Las tres hermanas* (1901)  
*La subasta del lote 49* (1966)  
*Las uvas de la ira* (1939)  
«La tormenta» (1924)  
*La vagabunda* (1910)  
*La vida de bohemia* (1992)  
*La vida es sueño* (1635)  
*La vida instrucciones de uso* (1978)  
*La vida perra de Juanita Narboni* (1976)  
*La vida sumergida* (2017)  
*La vuelta al día* (2016)  
*Lazos de familia* (1960)  
*Lección de permanencia* (2000)  
*Lecciones espirituales para los jóvenes samuráis* (1969)  
*Lejos de África* (1937)

*Lepanto y otros poemas* (2004)  
*Levitación* (1982)  
*Léxico familiar* (1963)  
*Libro sin tapas* (1929)  
*Lila y Flag* (1990)  
«Llamas en el cielo» (1992)  
*Lo demás es silencio* (1978)  
*Lolita* (1958)  
*Lo llamaré frontera* (2018)  
*Los adioses* (1954)  
*Los aéreos* (1993)  
*Los anillos de Saturno* (1995)  
«Los blues de Sonny» (1957)  
*Los buscadores de oro* (1993)  
*Los convencionalismos del sentimiento* (2009)  
*Los de Lobenstein viajan a Bohemia* (1917)  
*Los días de los Turbín* (1926)  
*Los días frágiles* (2003)  
*Los emigrados* (1992)  
*Los espantos de los hielos y de las tinieblas* (1984)  
*Los mejores años de nuestra vida* (1946)  
*Los naufragos de la calle Providencia* (1962)  
*Los papeles de Aspern* (1888)  
*Los que duermen* (2012)  
*Los que sueñan el sueño dorado* (2012)  
*Luces de bohemia* (1924)  
*Luiso* («María», matrícula de Bilbao) (1960)

*Madame Bovary* (1857)  
*Mala letra* (2016)  
*Mansiones verdes* (1904)  
*Manual de jardinería (para gente sin jardín)* (2016)  
*Marcelino pan y vino* (1953)

*María, matrícula de Bilbao* (1960)  
*Masa y poder* (1960)  
*Matadero Cinco* (1969)  
*Matrix* (1999)  
*Maurice* (1971)  
*Mejillones para cenar* (1990)  
*Memorias de un amnésico* (1924)  
*Me pillas en mal momento* (2015)  
*Metrópolis* (1927)  
*Mientras dan las nueve* (1918)  
«Miles City, Montana» (1985)  
«Mi oficio» (1962)  
*Mi otra vida* (1996)  
*Mirar al agua. Cuentos plásticos* (2009)  
*Mis amigos* (1924)  
*Mishima: una vida en cuatro capítulos* (1985)  
*Misterios de las noches y los días* (1992)  
*Mitos del futuro próximo* (1982)  
*Moby Dick* (1851)  
*Modos de ver* (1972)  
«Monstruos bien criados» (1976)  
*Muestra de infancia* (1984)  
*Mundo extraño* (2017)

*Nadie encendía las lámparas* (1947)  
«Naturaleza inhibida» (1993)  
*Nighthawks* (1942)  
*No conseguimos dormir* (1945)  
*Nocturno hindú* (1984)  
*Normas de inseguridad* (2017)  
*Notas sobre el cinematógrafo* (1975)  
*Noticia de la ciudad silvestre* (1984)  
*Noticias del paraíso* (1991)

«Nube, castillo, lago» (1958)  
*Nuestra historia* (2016)  
*Nuestros ayeres* (1952)  
*Nuevas teorías sobre el orgasmo femenino* (2016)

«Oh ciudad de sueños rotos» (1948)  
*Ojos negros* (1987)  
*Opiniones contundentes* (1973)  
*Opio: diario de una desintoxicación* (1930)  
«Optimistas» (1987)  
*Oración por el ausente* (1981)  
*Otras tardes* (1985)  
*Otra vuelta de tuerca* (1898)

*Padres e hijos* (1862)  
*Paisaje pintado con té* (1988)  
*Pájaros de América* (1998)  
*Pálida luz en las colinas* (1982)  
*Pálido fuego* (1962)  
*Paris, Texas* (1984)  
*Parpadeos* (2006)  
*Pasaje a la India* (1924)  
*Pedro Páramo* (1955)  
*Peking by Night* (1985)  
*Pensamientos secretos* (2001)  
*Pequeños equívocos sin importancia* (1985)  
*Perorata del apestado* (1981)  
*Perros en la playa* (2011)  
*Petersburgo* (1913)  
*Pfitz* (1995)  
*Piedra de sol* (1957)  
*Pieza de verano* (1990)  
*Pioneros del diseño gráfico en España* (2007)

*Plegarias atendidas* (1986)  
*Poemas desde el exilio* (2001)  
*Poemas humanos* (1939)  
*Por los tiempos de Clemente Colling* (1942)  
«Preciosidad» (1960)  
*Premeditación* (1932)  
*Primer* (2004)  
*Primer amor* (1860)  
*Propuesta imposible* (2008)  
*Proyectos de pasado* (1982)  
*Puerca tierra* (1979)

*Querido Miguel* (1973)  
«Quiero saber por qué» (1921)

*Ravelstein* (2000)  
*Rayuela* (1963)  
*Recuerdos* (Alice B. Toklas) (1963)  
«Regreso a Babilonia» (1960)  
*Regreso a Howards End* (1992)  
*Relatos a la manera casi clásica* (1991)  
*Respiración artificial* (1980)  
*Retórica de la ficción* (1961)  
*Retrato de Dorian Gray* (1890)  
*Rimbaud* (2000)  
*Rimbaud el hijo* (1991)  
*Rimbaud en África* (2001)  
*Rock Springs* (1987)  
«Rosa» (1983)

*Sagitario* (1957)  
*Santuario* (1931)  
*Secretos de la carne. Vida de Colette* (1999)

*Seminario de la juventud* (1987)  
*Señor, apiádate de mí* (1930)  
*Ser norteamericanos* (1902-1911)  
«Siervos y señores» (1993)  
*Si esto es un hombre* (1947)  
«Signos y símbolos» (1958)  
*Silencio* (1974)  
*Solitario empeño* (2015)  
*Sombras suele vestir* (1973)  
*Sonámbulo en la niebla* (1992)  
*Stalker* (1984)  
«Sueños impúdicos» (1990)  
*Sueños impúdicos* (1990)

*Terapia* (1995)  
*Tierras de la memoria* (1964)  
*Toda la belleza del mundo* (1981)  
*Todo modo* (1974)  
*Tolstói* (1965)  
*Tolstói o Dostoievski* (1959)  
*Tombuctú* (1998)  
*Trenes rigurosamente vigilados* (1964)  
«Tres rosas amarillas» (1987)  
*Trilce* (1922)  
*Trilogía de la mano* (1988)  
*Trópico de Cáncer* (1934)  
*Trópico de Capricornio* (1939)  
*Trozos de luz* (2000)

*Ulises* (1922)  
*Ulverton* (1992)  
«Una belleza rusa» (1934)  
«Una carta que nunca llegó a Rusia» (1925)

«Una cuestión de honor» (1927)  
*Una dama neoyorquina* (1995)  
«Una gallina» (1952)  
*Una habitación con vistas* (1985)  
*Una historia inmortal* (1968)  
*Una historia sencilla* (1989)  
*Un artista del mundo flotante* (1986)  
«Una rubia imponente»  
*Una temporada en el infierno* (1873)  
«Una ventana en Via Speranzella» (2009)  
*Una vez Argentina* (2003)  
*Un brote de lima* (1961)  
*Un capitán de quince años* (1878)  
«Un corazón sencillo» (1877)  
*Un espíritu prisionero* (1999)  
«Un hombre pone un cuadro» (2009)  
*Un misterio, una muerte y un matrimonio* (1945)  
*Un mundo para Julius* (1970)

«Valentino» (1957)  
*Velocidad de los jardines* (1992)  
*Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (1993)  
*Viaje al centro de la fábula* (1981)  
«Viaje a Petrópolis» (1964)  
*Viaje a Samoa* (2002)  
*Viaje de novios* (1991)  
*Viaje sentimental por Francia e Italia* (1768)  
*Vida estándar de un vendedor ocasional de leotardos* (1988)  
*Vidas escritas* (1992)  
*Vidas imaginarias* (1896)  
*Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759)  
*Visión de Nueva York* (2005)  
«Vitaminas» (1981)

*Viva voz de vida* (2008)

«Wakefield» (1837)

*Winesburg, Ohio* (1919)

*Yo que he servido al rey de Inglaterra* (1971)

# NOTAS

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Losada, 2003, p. 97.

<sup>2</sup> Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona, Crítica, 2010, p. 80.

<sup>3</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *El anillo de Pushkin. Lectura romántica de escritores y paisajes rusos*. Barcelona, Bruguera, 1983, p. 15.

<sup>4</sup> Comienzo del cuento «Noviembre, la madre, 1936», que abre el volumen *Largo noviembre de Madrid*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 9.

<sup>5</sup> Ida Vitale, «Las mujeres de Felisberto», en *Letras Libres*, México, n.º 54, junio de 2003. <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/las-mujeres-de-felisberto>>.

<sup>6</sup> Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1974. Recogido por Antonio Pau en *Felisberto Hernández, el tejido del recuerdo*, Madrid, Trotta, 2005, p. 101.

<sup>7</sup> Juan Carlos Onetti, «Felisberto, el naíf» (1975). Citado por Antonio Pau en *óp. cit.*, p. 49.

<sup>8</sup> Julio Cortázar, *Carta en mano propia*. Prólogo a *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985. Incluido también en *Las hortensias y otros relatos*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010, pp. 9-16.

<sup>9</sup> «El mejor Cortázar es un mal Borges». Entrevista a César Aira, por Carlos Alfieri. *Clarín*, 9-10-2004. <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm>>.

<sup>10</sup> Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*. Trad. Daniel Aragón

Strasser. Madrid, Árdora, 1997, p. 22.

<sup>11</sup> «And all the time she was saying that the butter was not fresh one would be thinking of Greek temples, and how beauty had been with them there». Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927). Londres, Penguin Books, 2000, p. 212.

<sup>12</sup> John Cheever, *El nadador*. Trad. José Luis López Muñoz. Barcelona, Bruguera, 1982, p. 244.

<sup>13</sup> Franz Kafka, *Cartas a Milena*. Trad. Nélida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires, Losada, 2008, pp. 278-279.

<sup>14</sup> Vladimir Nabokov, *Opiniones contundentes*. Trad. María Raquel Bengolea. Madrid, Taurus, 1977, p. 25.

<sup>15</sup> Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*. Edición de Jorge Rufinelli. Madrid, Cátedra, 1982, p. 116.

<sup>16</sup> Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*. Trad. Francisco Torres Oliver. Barcelona, Bruguera, 1983, p. 242.

<sup>17</sup> Ramón Gómez de la Serna, prólogo a *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. Trad. Julio Gómez de la Serna. Barcelona, Guadarrama, 1982, p. 19.

<sup>18</sup> Citado por Günter Blöcker, *Líneas y perfiles de la literatura moderna*. Trad. Thilo Ullmann. Madrid, Guadarrama, 1969, p. 228.

<sup>19</sup> En *Misia*, de Misia Sert. Traducción, prólogo y notas de Francisco Sert. Barcelona, Tusquets, 1985, p. 157.

<sup>20</sup> E. M. Forster, *Aspectos de la novela*. Trad. Guillermo Lorenzo. Madrid, Debate, 1983, p. 36.

<sup>21</sup> «El desconocido de sí mismo», en *Antología de Fernando Pessoa*; prólogo, selección y traducción de Octavio Paz. Barcelona, Laia, 1985, pp. 8-10.

<sup>22</sup> Citado por Natalia Ginzburg en *Antón Chéjov*. Trad. Celia Filipetto. Barcelona, Acantilado, 2006, p. 24.

<sup>23</sup> Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 220.

<sup>24</sup> George Steiner, *Tolstói o Dostoievski*. Trad. Agustí Bartra. Madrid, Siruela, 2002, p. 84.

<sup>25</sup> Citado por Henri Troyat, *Tolstói*, vol. ii. Trad. Lila de Mora y Araujo. Barcelona, Bruguera, 1984, p. 170.

<sup>26</sup> Henri Troyat, *óp cit.*, p. 221.

<sup>27</sup> Lev Tolstói, *Confesión*. Trad. de Iván García Sala y epílogo de Luis M. Valdés. Oviedo, KRK, 2008.

<sup>28</sup> Martin Amis, *Koba el Temible. La risa y los Veinte Millones*. Trad. Antonio Prometeo Moya. Barcelona, Quinteto, 2006, p. 16.

<sup>29</sup> Simon Karlinsky, *Marina Tsvietáieva*. Trad. Francisco Segovia. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1991, p. 143.

<sup>30</sup> Nadiezhda Mandelshtam, *Contra toda esperanza*. Trad. Lydia Kúper. Madrid, Alianza, 1970, p. 33.

<sup>31</sup> Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Trad. Ramón Vilà Vernis. Barcelona, Debate, 2005, p. 251.

<sup>32</sup> George Plimpton, *Hablan los escritores*. Trad. David Rosembaum. Barcelona, Kairós, 1981, p. 134.

<sup>33</sup> Extraigo estas tres citas de Gerald Brenan, *Memoria personal 1920/1975*. Trad. José Luis López Muñoz. Madrid, Alianza Tres, 1977, pp. 219-220.

<sup>34</sup> E. M. Forster, *óp. cit.*, p. 36.

<sup>35</sup> Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1974, p. 297.

<sup>36</sup> Citado por Joseph Blotner en *Faulkner. Una biografía*, vol. ii. Trad. José Manuel Álvarez Florez. Barcelona, Destino, 1994, p. 474.

<sup>37</sup> Pedro Sorela, «Provocar para ser leído. “No hable bien de mí”, pide el novelista Busi». *El País*, 8 de julio de 1988. [https://elpais.com/diario/1988/07/08/cultura/584316010\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/07/08/cultura/584316010_850215.html).

<sup>38</sup> E. M. Forster, *óp. cit.*, pp. 75-84.

<sup>39</sup> Truman Capote, «Profesor miseria». En *Cuentos completos*. Trad. de Juan Villoro, Jaime Zulaika, Ángela Pérez, Enrique Murillo, Paula Brines, Benito Gómez Ibáñez, J. M. Álvarez Flórez. Barcelona, Quinteto, 2009, p. 188.

<sup>40</sup> André Bazin, «A favor de un cine impuro», en *¿Qué es el cine?* Trad. José Luis López Muñoz. Madrid, Rialp, 2001, p. 107.

<sup>41</sup> Jean Canavaggio, *Cervantes*. Trad. Mauro Armiño. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 179.

<sup>42</sup> Fernando Savater, *La infancia recuperada*. Madrid, Alianza, 2005, p. 34.

<sup>43</sup> Catálogo de la exposición de Max Ernst *Une Semaine de Bonté. Los collages originales*, celebrada en la Fundación Mapfre de Madrid entre febrero y mayo de 2009. <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/maxernst/>>.

<sup>44</sup> Joan Didion, *Los que sueñan el sueño dorado*. Trad. Javier Calvo. Barcelona, Random House, 2011, p. 82.

<sup>45</sup> Véase Carmen Martín Gaité, «El punto de vista», conferencia impartida el 14/12/1996 en el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid acerca del lienzo de Edward Hopper *Habitación de hotel* (1931). En *Conferencias*, Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1997.

<sup>46</sup> *Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres*. Edición de Jorge Ruffinelli. Madrid, Cátedra, 1986, p. 136.

<sup>47</sup> Citado por Carlos Pujol en «El escritor y los escritores», prólogo a *Los papeles de Aspern y otras historias de escritores*. Trad. José María Valverde. Barcelona, Planeta, 1978, p. 10.

<sup>48</sup> *Clarín*, *Revista* Ñ, 1/5/2013. [https://www.clarin.com/rn/literatura/Harold-Bloom-libertad-EEUU-solas-Dios\\_0\\_rJkSX6dswmx.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Harold-Bloom-libertad-EEUU-solas-Dios_0_rJkSX6dswmx.html).

<sup>49</sup> Walter Benjamin, «La técnica del escritor en trece tesis», en *Dirección única*. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid, Alfaguara, 1988, p. 42.

<sup>50</sup> Conversación entre Andrés Neuman y Fernando Iwasaki publicada en mayo 2009 en [Aviondepapel.com](http://www.aviondepapel.com): <http://www.aviondepapel.tv/2008/01/neuman-iwasaki/>.