

LIBROS



> Mario Vargas Llosa

• **Travesuras de la niña mala**

> MARIO VARGAS LLOSA

• **El bello verano**

> CESARE PAVESE

• **¡Tierra, Tierra!**

> SÁNDOR MÁRAI

• **Paraíso perdido**

> JOHN MILTON

• **Adiós a la época de los grandes caracteres**

> ABRAHAM GRAGERA

• **Cuando Dios bailaba el tango**

> LAURA PARIANI

• **Parientes pobres del diablo**

> CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

• **Diario filosófico 1950-1973**

> HANNAH ARENDT

NOVELA

Vargas Llosa ante la crítica



Mario Vargas Llosa
Travesuras de la niña mala
Alfaguara,
Madrid, 2006,
375 pp.

Reflexiones sobre una niña mala

El mismo título de la última novela de Mario Vargas Llosa da un buen indicio de lo que es: una narración ligera, de entretenimiento y de tema amoroso o erótico. Aunque estos temas han rondado siempre su imaginación, no es exagerado considerarla su primera novela en la que lo amoroso y sentimental es el foco central de la acción. En ese sentido, su antecedente más cercano sería *La tía Julia y el escribidor* (1977), donde ocupa exactamente la mitad —la parte autobiográfica— del relato; algo semejante ocurre en sus novelas declaradamente eróticas —*Elogio de la*

madrastra (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)—, en las que lo sexual se alterna con páginas dedicadas a reflexiones sobre estética o cultura. En esta nueva novela, todo gira alrededor de una historia: la de los amores de Ricardo y Lily, la llamada “niña mala”.

No es ésta la única novedad ni la más importante. Las novelas del autor son montajes de múltiples historias, cuyo patrón mínimo es binario: dos historias que primero corren paralelas pero luego convergen y se intersectan. Ese patrón binario es la base estructural indispensable o ideal para que su imaginación despliegue un juego contrapuntístico mediante desplazamientos y transiciones de espacios, tiempos, tonos y estilos narrativos. La total ausencia del indicado patrón introduce un cambio sustancial y un reajuste en el modo habitual como su mundo ficticio se presenta ante el lector: lo que ahora tenemos es una historia que se mueve en un único plano lineal y siguiendo estrictamente un curso cronológico, que comienza en los años cincuenta y termina ya cerca del presente.

Los saltos temporales han sido reemplazados por los continuos cambios

de ambiente geográfico. Las metamorfosis de los personajes —que permanecen casi siempre a la vista— y la acción misma están metódicamente ligadas al escenario concreto donde ellos se encuentran, pues, siguiendo el designio del autor, cada capítulo ocurre en una ciudad distinta: Lima, París, Londres, Tokio, Madrid. Sin embargo, es cierto que las dos primeras capitales reaparecen más de una vez y que el indudable centro de todo es París, al punto de que la obra puede considerarse un homenaje a esa arquetípica ciudad. París y el resto cumplen así una clara función de co-protagonistas.

Hay una consecuencia curiosa —y quizá involuntaria— de esos grandes desplazamientos geográficos: aunque los personajes sean los mismos y el hilo de su relación amorosa se mantenga pese a los distintos lugares donde van a parar, los sucesos de cada capítulo tienden a presentarse con cierta autonomía narrativa: tienen un ambiente específico, personajes secundarios que no vuelven a aparecer, incidentes dispuestos para funcionar *in situ* y un cierre bastante definitivo. Como es bien sabido, el único libro de cuentos de Vargas Llosa es el lejano *Los jefes* (1959), al que siguió el relato “Los cachorros” (1967). Siempre me había preguntado por qué no volvió a cultivar la narración breve y sospechaba que, mientras se estructurasen según el patrón contrapuntístico,

sus historias no podrían configurarse sino como novelas, preferentemente con macizas proporciones épicas. Como eso ha desaparecido en esta última obra, la naturaleza tan episódica de cada capítulo (subrayada por el hecho de que llevan títulos) genera una soberanía que bordea con el cuento o sugiere una novela escrita a partir de secuencias concebidas casi independientemente. El perfil propio que cada ciudad otorga a lo que allí ocurre da un carácter singular a cada uno de ellos: son como cápsulas que contienen la clave del desarrollo de la novela y del destino de sus protagonistas, marcados por la errancia, el encuentro y el desencuentro.

Otra consecuencia importante de ese diseño —otro reto que asumió el narrador— es que, siendo las cuitas amorosas de la pareja el asunto dominante o único en la composición narrativa, ésta depende, exclusivamente, de que su textura y su evolución psicológicas tengan plena verosimilitud y lógica, aunque sus aventuras (o desventuras) sean disparatadas; es, sin duda, una novela de personajes y no de acción. Creo que ésta debe ser también la primera vez que el autor trabaja una novela dentro de marcos más propios de las convenciones del relato tradicional, sin el efecto intensificador de los contactos entre dos o más madejas narrativas simultáneas: aquí todo marcha hacia adelante y viaja, acompañando a los protagonistas, pero sin cambiar de nivel; contemplamos los hechos siempre desde el mismo ángulo.

Esta especie de “educación sentimental” comienza de modo promisorio: estamos en el Miraflores de 1950 (una época y un territorio varias veces explorados por el autor), en medio de un verano que el adolescente Ricardo Somocurcio, en la primera línea de la novela, califica de “fabuloso”. Llega la orquesta de Pérez Prado, el mambo se convierte en la moda del momento, pero sobre todo aparecen “las chilenitas”, un par de hermanas llamadas Lily y Lucy que, con su gracioso acento y sus costumbres más liberales, causan sensación entre los muchachos del barrio. Muy poco

después, Ricardo y Lily comienzan una historia de amor que, en vez de durar lo que duran los amores a esa edad, se convertirá, al menos para él, el “niño bueno”, en el amor u obsesión de toda su vida por ella (sólo comparable a la fascinación que él siente por París), la “niña mala”.

En el mismo capítulo inicial tenemos la primera sorpresa: la presunta “chilenita” en verdad no lo es, pero el misterio de su identidad (pues tampoco se llama Lily) se mantendrá casi hasta el final. Antes de alcanzar ese punto, será muchas personas sin ser ninguna de ellas. A pesar de éstas y otras intrigas, leyendo los primeros dos tercios de la novela, me pareció que no siempre los personajes y sus peripecias cobraban la vida necesaria para creer cabalmente en ellos y así poder sumergirme sin reservas en la acción. Trataré de explicar por qué.

El relato presenta un caso característico de amor imposible (pese a un matrimonio de conveniencia) o desdichado por la enorme diferencia que hay entre los sentimientos y las aspiraciones de los dos, lo que está bien señalado por esos apelativos de “niña mala” y “niño bueno” que ellos mismos se aplican. Pero tales designaciones apuntan también a estereotipos que los esquematizan, los adelgazan o trivializan; están tratados como superficies planas, sin mucho volumen o densidad: sentimos su artificio, algo folletinesco, no su realidad.

Afortunadamente, hay un notorio salto cualitativo a partir del capítulo cinco (“El niño sin voz”), cuando la vida de ella toma un dramático giro, que la redime de su propia frivolidad y de sus calculadas manipulaciones, lo que produce en él reacciones cuyo fondo humano va más allá de su simple empecinamiento en seguir amando “como un becerro” (p. 329) a una mujer que no lo ama, ni lo respeta ni le interesa. En verdad, ella ha sido, hasta ese momento, un paradigma del egoísmo y sobre todo del arribismo, cuya causa sólo nos será revelada en ese último tramo, junto con otras grandes sorpresas que animan el

texto. (De paso, hay que observar otra novedad dentro del universo ficcional de Vargas Llosa: la “niña mala” significa una clara inversión del código machista dentro del mundo social que retratan sus novelas, pues vemos a un hombre completamente sometido a la voluntad de una mujer). Los personajes secundarios y sus conflictos laterales —por ejemplo, el niño mudo, sus padres adoptivos, la simpática Marcella del último capítulo— son mucho más interesantes que todos los anteriores. El final es conmovedor: cuatro décadas después, muy cerca ya de la muerte, ella hace su único acto generoso con su amante y luego le propone, sabiendo que en su vida él sólo fue un intérprete y traductor: “Ahora que te vas a quedar solo, confiesa que te he dado tema para una novela” (p. 375). Al volverse más reales, el tono liviano y juguetón de comedia sentimental adquiere tintes trágicos.

Dejo de lado otras cuestiones de interés, como el tratamiento de lo sexual y del amor en la edad madura (asunto análogo al que encontramos en *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez); el de asumir la vida como ficción, una tentación de realizar algo imposible que el autor examinó en su reciente ensayo sobre Victor Hugo; el lenguaje cronístico o de testimonio autobiográfico —con varios personajes reales— que se mezcla con el novelístico en las minuciosas descripciones de los escenarios o del trasfondo político (aquí hay una asombrosa predicción). Pero sí consideraré las consecuencias estilísticas del último punto: la visible abundancia de frases-cliché como “me dejó hecho una noche por muchos días”, “se dedicó a mí en cuerpo y alma” (p. 56), “ya se habría mandado mudar con la música a otra parte” (p. 167); “jugando de tú a tú con Yilal” (p. 232), “Se me quedó mirando con una carita de mosquita muerta” (p. 368). Varias forman parte del vocabulario erótico de Ricardo, que ella, apropiadamente, llama “huachaferrías”. Irreemplazable peruanismo que denota lo cursi, de mal gusto, ridículo por pretencioso. Caben, por lo tanto,

dentro de diálogos; pero menos cuando Ricardo, el exclusivo narrador de la novela, cuenta otras situaciones o describe ambientes cosmopolitas: contradicen el hecho de que es un hombre con claros intereses intelectuales y estéticos, nada “huachafos”. —

— JOSÉ MIGUEL OVIEDO

La creación de un personaje paradigmático

Se podría decir que toda la obra narrativa del escritor peruano Mario Vargas Llosa, incluida su obra ensayística, ofrece caras distintas, desafíos resueltos con mecanismos diferentes de representación y exposición. Nada que ver un libro como *La orgía perpetua*, insuperable ensayo sobre *Madame Bovary*, con el celebrado *La verdad de las mentiras* o el más reciente dedicado a *Los miserables* de Victor Hugo. Red de conexiones literarias casi insospechadas trufan este último texto, pero, sobre todo, trufado por ese entusiasmo contagioso por el auténtico conocimiento de la ficción. Con la obra de imaginación, otro tanto. Nada más alejado de *Conversaciones en la Catedral* que *La guerra del fin del mundo*. O nada que ver *La fiesta del Chivo* con esa ofrenda al género erótico que es *Elogio de la madrastra*. No obstante, estas diferencias de registros y estructuras narrativas que tan magistralmente sabe el autor de *La casa verde* alternar entre obra y obra, no esconden nunca dos constantes: la pasión de contar y un compromiso inexcusable con la única realidad que autoriza la novela verdadera: la realidad verbal, o la verdad de las mentiras, que diría el mismo autor. Nada sería más apropiado para aquellos lectores que se incorporan por primera vez a la literatura de Vargas Llosa, que tener como referencia paradigmática su penúltima novela, *El paraíso en la otra esquina*. Esta novela enseña mucho sobre el mundo ficcional de su autor. Aquí convergen algunos amores literarios: la novela decimonónica, el trazo naturalista, el esbozo melodramático. También convergen la pasión histórica

y la trascendencia moral. Y sobre todo, la maestría en la reconstrucción de un personaje real (una maestría que sólo se puede dar si lo que se logra en el fondo es un personaje de ficción), Flora Tristán. Incluso para aquellos lectores habituales del escritor peruano, *El paraíso en la otra esquina* puede servir para calibrar y entender la hechura de la heroína de su nueva novela, *Travesuras de la niña mala*.

No tiene la dimensión documental de la anterior. Ni su estructura contrapuntística. Pero aprovecha de aquélla su carpintería para la definición de un carácter inolvidable. La nueva obra está narrada en primera persona. Sus escenarios son Lima, París, Londres y Madrid. Esto nos pone en la siguiente tesitura. Mario Vargas Llosa juega con lo autobiográfico. Todo el mundo sabe de su estadía en París. También en Londres. El que narra, Ricardo Somocurcio, podría responder como lo hizo el mismo Flaubert: “La chilénita soy yo” (en referencia a Otilia, la protagonista de la novela). ¿No había afirmado en *La orgía perpetua* Vargas Llosa que sólo se puede inventar historias a partir de historias personales? Esto por un lado. Por otro, y sin dejar su ensayo sobre Flaubert, en *Travesuras de la niña mala* convergen cuatro conceptos que Mario Vargas Llosa subraya como capitales del novelista francés: violencia, rebeldía, sexo y melodrama. Siete capítulos componen la novela. Otilia y sus múltiples máscaras son la columna vertebral de la historia. A su vez cada capítulo es una historia de destinos y azares que van jalonando el relato de Ricardo. Y que le van larvando en su subconsciente la novela que estamos leyendo. Todo comienza en el barrio elegante y pituco de Miraflores. Allí comienzan las andanzas de la chilénita. Luego viene el viaje a París del narrador, Ricardo. Y el encuentro casual con la chilénita, que ahora se llama (aunque ya se nos ha develado que la chilénita no era menos peruana que los peruanos de la alta burguesía que quería emular) Madame Arnoux (por cierto, una inequívoca alusión a la

Madame Arnoux de *La educación sentimental* de Flaubert). Ricardo inicia una tórrida relación entre clandestina y espaciada por los incontables abandonos de la chilénita, o la niña mala. Para Ricardo, la pequeña y agraciada mujer de sus días es como una maldición necesaria. Una enfermedad que no se debe extirpar a condición de que nos pague con una felicidad tan inconstante y doliente como luminosa.

Travesuras de la niña mala nos cuenta una historia de amor. Podría agregarse que a la novela no le faltan los ingredientes políticos e históricos. Un cierto aire de desilusión generacional, a la manera en que Balzac y Flaubert trataron este tema. Pero para mí esta historia es fundamentalmente la de una heroína operística. Su condimento melodramático nos remite a un personaje que bien podrían haber dibujado su admirado y estudiado Victor Hugo o Zola. Y en este contexto narrativo, el autor peruano insufla a su figura central esa naturaleza decimonónica de heroína arribista. En la construcción de esta protagonista, Vargas Llosa puso toda su sabiduría ficcional. El oficio y el arte. La ambición de la niña mala, su necesidad de escala social se va fraguando con la misma hechura de una personalidad enormemente magnética. Sus patológicas relaciones con algunos hombres, sus renunciados éticos, no disimulan ante Ricardo su afán de redención mediante el ambiguo y casi indescifrable amor que le profesa. En un momento determinado de la novela, Ricardo visiona en un cine parisino *La diligencia*, el célebre film de John Ford. Pero el lector debe recordar que esa película se hizo en base al relato de Maupassant, “Bola de sebo”. La heroína de ese relato despierta en sus congéneres un calculado desprecio. En cierta manera, la heroína de esta sublime historia debe defenderse de igual sentimiento en la novela. Mario Vargas Llosa ha creado con esta mujer un personaje de galería. Le ha insuflado toda la soledad posible y toda la difícil rebeldía para hacerla un ser humano verdadero, además de verda-

deramente novelístico. No es casual que la novela termine en Sète, el lugar desde donde Paul Valéry escribió “El cementerio marino”. *Travesuras de la niña mala* está escrita con el mismo rigor formal y estilístico que el poeta francés exigía para sus libros. Esa precisión quirúrgica que exigen los retratos humanos más audaces y huidizos. —

— J. ERNESTO AYALA-DIP

NOVELA

Relato iniciático



Cesare Pavese
El bello verano
trad. de
Fernando
Sánchez Alonso,
Pre-Textos,
Valencia, 2006,
154 pp.

El mismo año en que vería la luz la que pasa por ser la obra maestra de Pavese, *La luna y las bogueras* (traducida también por Pre-Textos en 2002), se publicó el volumen *El bello verano* (Einaudi, 1949), que comprendía “El diablo en las colinas”, de 1948, “Entre mujeres solas”, de 1949, y el relato homónimo que ahora nos ocupa y que aguardaba a la imprenta desde 1940, fecha en la que fue escrito con el título tentativo de “La Tenda”. No es un volumen ejemplar si se trata de rastrear el neorrealismo en el que las monografías académicas dan cobijo al narrador turinés, si bien algunos de los postulados centrales del movimiento —revelar la realidad social italiana contemporánea, reflejar las clases obreras y populares y resultar accesible a un público vasto— están fuera de toda duda en las páginas de las tres *nouvelles* en las que Pavese dio rienda suelta a lo que en realidad le interesaba, concebir un “realismo simbólico” que fuera capaz de trascender

objetos y personajes elevándolos a la categoría de universales, lograr que la palabra más humilde resulte polisémica, y que, leyéndola, el lector no asuma su mero significado y se deje llevar por sus muchos sentidos, evocaciones y ecos (“mis palabras han sido sólo sensaciones”, dice Pavese en *El oficio de vivir*, Seix-Barral, Barcelona, 2001, p. 45), pues al fin y al cabo, “escribir es poner en las palabras toda la vida que se respira en este mundo” (*El oficio de vivir*, Op. cit., p. 260). *El bello verano* es una deliciosa novelita en la que el espíritu de la frase anterior —todo un manifiesto literario— y los mencionados postulados neorrealistas saltan a la vista. En su huida del naturalismo y sus obsesiones arquitectónicas y psicológicas, Pavese sugiere una trama sumamente endeble que progresa en forma de capítulos breves, a la mode del folletín (género con el que este relato coquetea, siquiera de modo inconsciente) y un poco a la manera de las *suîtes* poéticas: en un ambiente de *bohème* turinesa, la adolescente Ginia, ángel frágil rodeado de criaturas de la sordidez, perderá su entrañable inocencia, y conocerá la desesperanza y la corrupción de la edad adulta, arrimándose a dos pintores de tres al cuarto, Guido y Rodrigues, y a una joven modelo promiscua, desinhibida y enferma, Amalia, que se acuesta con los artistas del hambre pero se inclina por el amor lésbico hacia Ginia, que en la ultimísima frase del texto le es correspondido (“vamos adonde tú quieras. Llévame tú”, p. 154), cuando el mundo de las fantasías adolescentes de Ginia ya se ha desmoronado, como un teatrillo falso de cartón-piedra, ante sus ojos engañados. *Et voilà*. No hay más que una trama de corto vuelo que reescribe desde el sentimiento la historia de Cenicienta. De otro lado, el narrador de Pavese tampoco ejerce de titiritero naturalista, se proscribe la omnisciencia y sus protagonistas jamás son descritos o juzgados (“juzgar personajes quiere decir hacer sus caricaturas”, *El oficio de vivir*, Op. cit., p. 166) porque su personalidad se configura

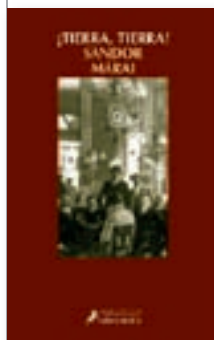
conforme avanza su propio discurso a lo largo de la trama. De ahí que la narración quede anegada por un diálogo sincopado, interrumpido por párrafos semejantes a acotaciones escénicas en los que el narrador revela la atmósfera, el paisaje o el estado anímico del héroe de la mano de un punto de vista que se confunde irremediabilmente con el del personaje (“los ambientes no serán descritos, sino vividos a través de los sentidos del personaje y, por lo tanto, de su pensamiento y de sus palabras”, *El oficio de vivir*, Op. cit., p. 236). El subjetivismo de una narrativa ya moderna —no es ocioso recordar que el autor tradujo a Faulkner, Dos Passos y Joyce, y que ensalzó con entusiasmo el “estilo tremendo y fenomenal” de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry en carta a Luigi Berti, en 1948, invitándolo a traducirla para Einaudi (*Cartas 1926-1950*, 2, Alianza, Madrid, 1973, p. 106)— y el entramado simbólico y mítico que trasciende las palabras de la fábula, piedra de toque del estilo de Pavese, convierten este relato liviano en una joya literaria. Como en una naturaleza muerta de Giorgio Morandi, en la que detrás de la luz, de la *naïveté* del trazo y de la candidez de la composición se adivina cierto vacío, cierta nostalgia existencial, oscuras nubes de soledad, desdicha y frustración profundas se ciernen sobre las entrañables y luminosas palabras que se desperdigan por *El bello verano*, “amor” (“lo más bonito de todo fue darse cuenta que aquello era precisamente el amor”, p. 131), “alegría” (“Por aquel entonces siempre era fiesta”, reza la célebre frase con la que arranca el relato, “dormir era una estupidez que robaba tiempo a la alegría”, p. 9), “juventud” (“Éramos muy jóvenes. Creo que en aquel tiempo no dormíamos nunca”, primeras palabras de “El diablo en las colinas”), “luz” (“abría los grandes ventanales que daban al cielo”, p. 31), “aire”, “campo” y “sol”. Constata entonces el lector que el verano del título es a la esperanza y la ilusión de juventud lo que el invierno venidero

es a la madurez desengañada, y que el hedonismo aparente que proclama a voz en grito en el relato la consigna del *carpe diem* ("hay que vivir la vida, montar en bicicleta, pasear por las aceras y disfrutar de las puestas de sol. La Naturaleza, en suma, nos llama", le escribe Pavese al editor Giulio Einaudi en abril de 1942, *Cartas 1926-1950*, 2, Alianza, Madrid, 1973, p. 7) esconde la inseguridad, la soledad interior y el destino truncado que nos consume sin remedio. De forma constante palabras como "colina" o "hierba" (el campo, la juventud, la libertad) remiten a antónimos de conveniencia como "tranvía" o "fábrica" (la ciudad, la edad adulta, la responsabilidad, la angustia vital), creando una dicotomía esencial entre campo y ciudad que reviste un fuerte simbolismo (como los contrastes sol-nieve o vestido-desnudo), ligado a los estados de ánimo, que se advierte en encrucijadas textuales como la de la página 109, "el automóvil se detuvo. Al otro lado de la ventanilla ya no estaban aquellos hermosos árboles verdes, sino un *vacío* [la cursiva es nuestra] lleno de niebla y de hilos de telégrafo". La de *El bello verano* es una prosa evocadora y lírica, sutil y de una deseada monotonía, impregnada de símbolos que trascienden los detalles más prosaicos, como la de Vittorini, que va más allá insinuando lo que ni siquiera precisa escribir, que escarba en la complejidad del amor y de las relaciones humanas, terrenos en los que el inquieto piamontés, como sus trágicos personajes, fracasó de forma estrepitosa. Con el manierismo de su lenguaje falsamente popular y su envidiable y tantílico sentido del ritmo narrativo escribe, en fin, una historia sin duda modesta, aunque Pavese quiso pensar que no del todo baldía, de cara a su aspiración de que acabase leyéndose como un aviso a cuantos navegantes se acercan como Ginia a las costas de la madurez, como un capítulo de la educación sentimental con la que un día convino confundir la literatura. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

NOVELA

Noche oscura del alma



Sándor Márai
¡Tierra, Tierra!
trad. de Judit
Xantus Sabrás,
Salamandra,
Barcelona,
2006, 446 pp.

"Intuían, como los primeros cristianos, que solamente una solución espiritual podía salvarlos del profundo y desértico vacío desesperanzado de su vida de termitas". Empecemos por esta frase; se encuentra en la página 53, es decir casi al principio del libro, y Márai la ofrece como una explicación a la vacua veneración de los rusos por la palabra cultura y todo lo que para ellos representaba. Sin olvidar en ningún momento que Márai está hablando de los oficiales del Ejército Rojo que entraron en Hungría en 1944, a los que se dedicaba a hacer preguntas sobre literatura, yo creo que la explicación yerra. A cualquier ejército invasor la cultura se la trae al paño, no vamos a poner ejemplos. Naturalmente dirán lo contrario, faltaría más, es una palabra fácil de pronunciar, la palabra cultura. Pero sobre todo yerra al pensar que un pueblo, en este caso el ruso pero cualquiera serviría, pueda llegar a ser consciente siquiera de su "profundo y desértico vacío desesperanzado de su vida de termitas". Ni las propias termitas son conscientes de ello. Márai busca una explicación plausible de la barbarie. Y las hay, naturalmente, aunque sean todo menos plausibles. Releía por entonces *La decadencia de Occidente* de Spengler, un libro que hizo época por su particular visión de la historia y de las civilizaciones, cíclica, pesimista, e incluso fatídica. Y la época, una vez más, parecía que le estaba dando la razón. Mirases donde

mirases, una civilización se acababa, aunque no se veían signos por ninguna parte de que empezase otra nueva. Tal vez porque la destrucción lleve menos tiempo que la construcción. El caso es que las cosas estaban cambiando a un ritmo nunca visto antes. Algo cambió también por completo en la vida de Márai, y, como es de suponer, en la de la mayoría de las personas que sobrevivieron al cataclismo que tan bien retrata este libro; porque para los países ocupados, como su Hungría natal, no se trató sólo de sobrevivir a la guerra, sino más aún de sobrevivir a la paz. En su caso, el caso de un escritor burgués de éxito, ese algo que cambió es más que perceptible, a mi entender, en este libro, cuyo título, *¡Tierra, Tierra!* no puede ser más explícito. No se trata únicamente de lo que aquí cuenta Márai, 25 años después de transcurridos los hechos. Se trata sobre todo del tono, o del estilo si prefieren, de las reflexiones que no puede evitar hacerse sobre lo ocurrido, sobre la responsabilidad y la culpa colectivas e individuales, y sobre la pérdida, tan definitiva como irreparable, del humanismo en Europa, lo que significa casi tanto como decir la pérdida de una idea de Europa, porque para Márai la esencia de Europa era el humanismo. Ahora califica de caricatura su vida de escritor burgués de éxito, sin saber bien por qué sustituirla y ni siquiera si es sustituible, porque, en su caso, ser burgués no era una categoría social, sino una vocación, casi como ser escritor. Otra de las cosas que cambió para siempre, los escritores, los libros, la literatura. "[...] algo malo había sucedido con los libros de Occidente [...] Era como si los libros no estuvieran hechos de ideas, nervios, recuerdos y ensueños, sino de sucedáneos". "Antes los críticos leían los libros que criticaban". Es decir, cambió un concepto de la literatura unido a una forma de hacer literatura, que resultaría sin duda simplista calificar de burgueses, sobre todo si tenemos en cuenta que la mayoría de los escritores de entonces si no se morían de hambre, no andaban lejos. Márai ve en Kosztolányi, un autor de quien recientemente se han traduci-

do al castellano tres soberbias novelas, a uno de los últimos representantes, junto consigo mismo, aunque esto no lo diga él, de la literatura entendida como “juego y liturgia, conspiración y vocación, rito de Eleusis y pacto de sangre lleno de complicidad”. Hoy nadie hablaría en estos términos de literatura, evidentemente, ni de nada, por lo demás, lo cual no tendría demasiada importancia si no fuera porque nadie escribe tampoco libros comparables a los de entonces. Nuestro concepto de la literatura ha dado forma a otra clase de libros. O tal vez haya sido al revés. O incluso, lo que parece más probable, no tengamos ya ningún concepto de la literatura. De nuevo el concepto y la forma, y su relación con el tiempo. Porque “en el tiempo toma forma lo que sólo existía, sin forma, en lo intemporal”. Y porque quizás la forma por antonomasia que suelen tomar las cosas que existieron sin forma sea un libro. Un libro como éste precisamente. Un libro sincero que exige a su vez lectores sinceros para aceptar sus verdades, algunas difíciles de digerir en esta época nuestra tan propensa a hablar de responsabilidades colectivas y socializar las culpas a propósito de cualquier asunto. “La gente [escribe Márai] empezaba a despertar y comprender que el principio de la responsabilidad colectiva es un malabarismo inmoral porque siempre se puede diferenciar claramente entre los que son culpables y los que sólo están presentes cuando los culpables cometen los crímenes. Y están presentes porque no pueden hacer otra cosa”. También escribe: “que quien busca justicia con demasiado empeño y dedicación, en realidad no busca justicia sino venganza”. Porque aunque “no se puede escribir con sinceridad”, “la escritura no tiene sentido si no es para decir la verdad”.

Durante años, a veces durante toda su vida, el hombre espera algo. No exactamente el amor, ni dinero, ni el éxito, aunque todo eso también lo espere, sino algo indeterminado en lo que cifra el sentido de su vida. Pero todo cambia el día que empieza a sospechar que había estado esperando en vano. Y sin em-

bargo, “esa espera es el contenido más secreto y verdadero de la vida”. Este libro de Márai en cierto modo trata de esa espera. Es decir, de ese dramático momento en la vida de un hombre “que san Juan de la Cruz designa como la noche oscura del alma” y que a algunos escritores les lleva al mutismo más absoluto, porque no conocen la respuesta a ese estado de ánimo, o porque no tienen ya ánimo para buscarla. Afortunadamente ese no fue su caso. Aunque Márai tampoco conociera la respuesta, conocía en cambio las preguntas. Están todas en este libro. Y en cuanto a él, podríamos decir lo mismo que de aquel crítico que antes leía los libros que criticaba: “Sabía que en medio del inmenso caos de la vida no había otra solución que redactar las frases de manera impecable”. —

— MANUEL ARRANZ

POESÍA

Paraíso reeditado



John Milton
Paraíso perdido
edición bilingüe
de Bel Atreides,
Galaxia
Gutenberg/
Círculo de
Lectores,
Barcelona,
2005, 734 pp.

Paraíso perdido, de John Milton (1608-1674), es el poema épico más importante de la literatura en lengua inglesa. Sus 10.565 versos, divididos en doce libros —como la *Eneida*, uno de sus más visibles antecedentes—, constituyen un coloso verbal, un alambicado monumento en el que confluyen múltiples influencias: la Biblia, la patrística, los textos hebreos, la mitología y la poesía grecolatinas —Homero, Ovidio, Lucano y, sobre todo, Virgilio—, el teatro europeo seiscentista, la épica italiana —el *Orlando furioso* de Ariosto

o la *Jerusalén liberada* de Tasso— y autores ingleses del quinientos como Ben Johnson o Edmund Spenser. Esta opulencia intertextual lo hace polisémico, sí, pero inabarcablemente polisémico: ante semejante arsenal de referentes, muchos de los cuales nos resultan hoy ajenos o desconocidos, no es extraño que nos sintamos perdidos. Por otra parte, frente a la interpretación clásica, que lo considera una elucidación poética de la vetusta *quaestio* teológica de la existencia del mal, *Paraíso perdido* admite también una interpretación política —como alegoría de las posiciones antimonárquicas de su autor en el turbulento periodo de la Guerra Civil inglesa, la República de Cromwell y la Restauración de 1660—, lo que dificulta aún más la lectura. Y su estilo, que pretende reproducir en inglés la sinuosidad sintáctica del latín, con frecuentes hipérbatos y largos periodos oracionales, de arracimada hipotaxis, y que ha merecido el comprensible reproche del Dr. Johnson y de T. S. Eliot, entre otros críticos ilustres, nos lo hace definitivamente extraño.

¿Por qué hay que leer, pues, *Paraíso perdido*? Se me ocurren dos motivos. En primer lugar, por el poderío de su verbo, por su vendaval lingüístico. Como Shakespeare, que nos arrebató aunque esté mal traducido, o aunque no lo entendamos, Milton nos captura con la majestuosidad ígnea de su dicción. En cualquier rincón del poema hallamos, en forma de trueno o de susurro, esa pujanza elocutiva. Cuando, en el libro VIII, un atribulado Adán le pregunta al arcángel Rafael por la licitud de sus amores carnales con Eva y por su correspondencia entre los seres celestiales, Rafael no le da la respuesta establecida por la teología —que los ángeles carecen de cuerpo—, sino ésta, permeada de platonismo: “Y en ausencia del amor no existe dicha. / Lo que tú de puro en el cuerpo gozas / (Y creado puro fuiste) lo gozamos los Espíritus / En eminencia, sin obstáculo ninguno / de membrana, miembro o hueso, excluyentes trabas: / Más que el aire con el aire, si los Ángeles se

abrazan,/ Se fusionan por completo, uniéndose pureza/ A lo puro que desea; no requieren medio restringido, /Como carne que con carne se combine, o alma y alma” (vs. 621-629). Para conseguir este impacto verbal, una buena traducción resulta imprescindible. Siempre lo es, pero en estos supuestos de particular calado expresivo e ideológico, más todavía. Y la labor de Bel Atreides, el responsable de la edición, es irreproachable. Su versión transpone los vericuetos del original con una precisión y una elegancia extraordinarias, y no desfallece nunca en su propósito estético: es siempre, ante todo, una versión literaria, otro *Paraíso perdido*, espejo o sosias o desdoblamiento del original. El trabajo de Atreides, amén de muchas otras dificultades, ha de despejar una inicial, que ha conturbado a todos sus traductores desde Jovellanos, el primero en trasladar trechos del libro al castellano, en qué molde verter el pentámetro yámbico del texto inglés. Frente a la opción mayoritaria por el endecasílabo —que han utilizado, por ejemplo, Esteban Pujals y Manuel Álvarez de Toledo en sus versiones de 1986 y 1988, respectivamente—, Atreides se inclina por el amétrico trocaico, “porque ofrece la mayor flexibilidad para adaptarse a las secuencias de Milton, respetar el número de versos del texto fuente y, la mayor parte de las veces también, la estructura de las oraciones y los encabalgamientos”. Su tarea se completa con un prólogo iconoclasta y unas muy documentadas, pero no agobiantemente eruditas, notas al final del volumen, que facilitan el siempre arduo tránsito por el poemario.

La segunda razón que cabe aducir para justificar la lectura de *Paraíso perdido* está directamente relacionada con la polisemia del texto, y no es otra que su ambigüedad, esa cualidad tan fértil en el arte; la ambigüedad de sus protagonistas: de Adán y Eva, confusos y exaltados en sus transportes sensuales; de Dios, deseoso de justificarse por la existencia del mal, que

atribuye, sin novedad discernible, al libre albedrío; y, sobre todo, de Satán, que abre el libro, y cuya centralidad ha sido señalada por Dryden y por Blake, según el cual Milton era, como todos los verdaderos poetas, miembro del partido del Demonio. También Shelley, como recuerda Bel Atreides, sostenía la superioridad moral del diablo miltónico sobre el ególatra supracósmico que es Dios. El Satán de *Paraíso perdido* es, en efecto, un ser curioso, insumiso, doliente, contradictorio, humano, en suma, que a veces parece capaz de amar. Así, en el libro IX, se diría que practica el bien, aunque no tarde en recobrar su maldad intrínseca: “El Maligno perduró abstraído/ De su propio mal y, por un rato, persistió/ Estupefactamente bueno, de vileza desarmado,/ De arteria, odio, envidia y de venganza,/ Mas el ígneo Infierno que arde siempre en él,/ Aunque en mitad del cielo, pronto puso fin a su deleite,/ Y con mayor tormento, cuanto más contempla/ Los placeres no ordenados para él: luego, pronto/ Odio fiero recolecta...” (Vs. 463-471). Este dibujo claroscuro de Satán resultaba de una audacia extrema en el siglo XVII, pero no debe extrañarnos si atendemos al ideario heterodoxo de Milton. Pese a los esfuerzos de algunos críticos católicos como C.S. Lewis —amigo de Tolkien y autor de la muy popular serie de Narnia—, ansiosos por reconducir a Milton al recto camino de la tradición cristiana, Milton abrazaba no pocas ideas heréticas: como ha recordado Fernando Galván, rechazaba la Trinidad, el bautismo infantil y el matrimonio eclesiástico, se oponía a los obispos, y defendía el divorcio y las libertades de expresión e imprenta. Por no hablar de su defensa del regicidio, plasmada en su tratado *Of the Nature of Kings and Magistrates*, escrito en 1649, mientras se juzgaba al depuesto —y finalmente decapitado— Carlos I. Quizá por eso Satán y el resto de los ángeles caídos de *Paraíso perdido* sean descritos con muchos de los vicios de los monárquicos. —

— EDUARDO MOGA

POESÍA

Voluntad de búsqueda



Abraham Gragera
Adiós a la época
de los grandes
caracteres
Pre-Textos,
Valencia, 2005,
48 pp.

La rutina es lo contrario del poema. Si algo busca el lector de poesía es romper los hábitos de la lengua, malos o buenos, y encontrar nuevas formas de decir, encontrarlas en el habla o con el estilete del estilo, en fin, discernir los nombres de las emociones interiores, darles palabras que las diferencien. El poeta busca entre lo obvio, busca obviedades no bautizadas por el verbo y también busca lo no tan obvio. El problema consiste en que son pocos los que logran alguna de las dos cosas. La poesía que se publica se queda en lo contrario del poema, se queda en la rutina.

Por lo dicho —y por algunas otras cosas—, es grande el mérito de *Adiós a la época de los grandes caracteres*. Desde el título se adivina una voluntad de búsqueda y es explícita la cancelación de unos códigos que ahora son imprecisos y difusos. Es un “adiós”. Hay que inventarlo todo a partir de una nueva metafísica, tan limitada como personal y, si no personal, al menos íntima. Sí, eso, una metafísica íntima. Íntima y también intimista: no, la realidad no parece abarcable, no merece el esfuerzo, siempre se intentó y todos fracasaron, al menos para nuestras vidas, fracasaron. La realidad no es abarcable y apenas nos es dado, exiguo, un fragmento que se sustituye por otro, se modifica arrastrándonos, transcurre con un ritmo que aleja la posibilidad de certezas. Entonces el poema se sitúa en este espacio, en ese pliegue de fractales que no aparecen ante los sentidos sino

mediante intuiciones sin heroísmo ni lucidez. Sí, adiós a cualquier heroísmo que rebase este preciso instante en que nos es dado el poema.

A tientas va el poeta inventando su pedazo de mundo. Requiere definiciones y las halla: “la soledad es todo lo que ocurre alrededor de ella”, descubre; y enseguida añade, con alegría: “las cosas nos enseñan cuánto amor se necesita para pasar desapercibidos”. Más adelante, en el mismo poema, “Casi demasiado serio”, refuerza esa alegría susurrada, aflorante: “lo que nos ocurre es siempre una liberación, un despertar”.

Sin embargo, despierto, alerta a su breve iluminación, el poeta renuncia a la estridencia. La ruptura es verbal pero viene desde adentro. Hay un imperativo ontológico que engendra el poema: se necesita otro vocabulario, se necesita ordenar de nuevo el verbo que heredamos. A veces de la visión del objeto nace la visión de la palabra, y no al revés, siguiendo la rutina escolástica: entonces, desde la grafía, el poeta nos deslumbra: “la orilla añora el roce de sus eles: mirar un río es también ahogarse”.

Es precisamente porque la ruptura proviene de una intuición metafísica, o mejor, porque se trata de una sensibilidad que abre una brecha propia –y apropiada– para estar en el mundo, que el verbo no se parece a nada. Quien ha dicho adiós a una época, requiere el lenguaje que le impone el nuevo instante sin grandes caracteres, ese nuevo instante en que apenas puede ver algunos objetos que lo sobrevivirán y que forman parte de él mismo. La percepción es tan efímera como lo indica el poema que abre el libro, a manera, conjeturo, de teoría del conocimiento, “Estrella fugaz”:

Aún es pronto, demasiado pronto
para el ojo
pero tarde, muy tarde ya para el
pensamiento
si veloz ilumina
esta árida extensión de la noche,
este manso terreno donde el
girasol
se despereza, se astilla, se equivoca.

El adiós no es estridente. Lo contrario: es deliberadamente silencioso. Se niega a todo concepto. La imagen o la idea vendrán después en un mundo construido con letras. Llegará el momento de “depurar ciertas palabras de su exceso de infinito”. Por ahora, no el poeta, sino “la telaraña dice adiós a la época de los grandes caracteres, mecida por el aire, la presa, el cazador...”. Entonces el pasado se cancela, aun los objetos son superfluos, y la única realidad es pequeña como una sábana, de todos y ninguno de los sentidos: “y aquí es donde entras tú, con tus ropas a medio poner, rodeada de tajantes precipicios. Las olas sonríen, desdentadas. Las venas restallan, emotivas, tensas en los violines del deseo cuando tañen”, como declara en el poema “Adiós a la época de los grandes caracteres”.

No es la salvación por el amor. Ni la condena. Es la definición del mundo desde la caricia, aunque me excedo, pues el poeta tan pronto desea que “la vida no sea más que el resumen de una exageración” como reconoce que “vivir es casi”.

Fundar el mundo es inútil. También es una mentira, pues las palabras vienen ya con su historia, cargadas de sentidos que escapan al que las pronuncie. Dice el poeta: “digamos que los vivos son palabras y los muertos la carne que les falta a las palabras de los vivos”. Por eso mismo dice en el poema siguiente “cuando las nubes pugnan por echar raíces / las palabras se reúnen para preguntarse / dónde se encuentran / los que desaparecen”.

Las definiciones son precarias, apenas momentáneas: “la luz / que es lo que es / porque no cabe”, “las flores / que siempre son el primer día”. En cierto momento, la metafísica impone un juicio que el poeta afronta en un poema que se limita a decir:

Ah la realidad
no se puede
permanecer en ella ni intentar ir
más lejos.

Aun así, el amor adquiere un nuevo horizonte, inquietante a la vez que consolador. Así dice el poema:

Amor que empobreces
al que recibe tanto
como al que no
aléjanos del reino
de las intenciones
permítenos dormir
así,
fetalmente abrazados
como dicen que duermen
las interrogaciones.

Adiós a la época de los grandes caracteres es un libro inquietante, un libro hermoso que se cierra con un poema memorable de donde saco una cita para cerrar yo también estos apuntes con una profecía: “tus huellas llegarán más lejos que tus pasos”. –

– DARÍO JARAMILLO AGUDELO

NOVELA

La Argentina extranjera



Laura Pariani
*Cuando Dios
bailaba el tango*
Pre-Textos,
Valencia,
2005, 372 pp.

En la Argentina, antaño país de inmigración por excelencia, ha surgido cada cierto tiempo un tipo de escritor que ha expresado profundamente al país desde la lejanía de otra lengua. Así sucedió, por ejemplo, con el inglés William H. Hudson o el polaco Witold Gombrowicz. También podríamos recordar a Héctor Bianciotti o Juan Rodolfo Wilcock, quienes, tras formarse allá, viajaron a Europa y acabaron consolidándose como es-

critores en Francia o Italia. El caso de Laura Pariani, autora de éxito notable en Italia desde hace algunos años, pertenece a este linaje de escritores fronterizos.

Su primera novela traducida en nuestro país sigue los destinos de cinco familias italianas a través de los testimonios sucesivos de 16 mujeres que formaron parte de ellas. La estructura, interesante y bien trabada, se asemeja a un ciclo de cuentos que van adquiriendo unidad conforme avanzamos en la lectura y relacionamos un relato con otro. Además, como resulta fácil de imaginar en un libro de estructura tan heterogénea, hay capítulos memorables y otros que no lo son tanto.

Sin duda la historia argentina de la pasada centuria es un campo abonado que están cultivando literatos y cineastas en los últimos tiempos. Alguna vez se ha dicho que el desastre social y económico de la Argentina ha supuesto uno de los grandes misterios del siglo XX. Pariani recoge el reto y compone con habilidad un gran fresco nacional a través de las generaciones de inmigrantes que llegaron a una tierra difícil, cargados de ilusiones. No faltan, por tanto, episodios relacionados con las huelgas patagónicas de los años 20, la muerte de Evita o la represión militar. Sin embargo, la autora sólo alude a lugares y sucesos que, por otra parte, conoce bien, y prefiere ahondar en la perspectiva de las mujeres que sufrieron los avatares de un proyecto fracasado. El primer plano corresponde, pues, al drama de las esposas abandonadas, las madres solteras o las hijas sin padre conocido. En ocasiones son ellas mismas quienes tienen la palabra; en otras, la voz de la narradora lleva la batuta, en plena identificación con ellas. Por cierto, se trata de historias y problemas que, al margen de su distancia en el tiempo y el espacio, tienen plena vigencia en la España actual, cuando nuestro país está conociendo, en su vida cotidiana, otros dramas semejantes, traídos esta vez en un viaje inverso al que se

cuenta en la novela. Las vidas de muchas mujeres de Ecuador, Colombia o Bolivia acaso tengan bastante que ver con las de las italianas que cuenta Laura Pariani.

Dicho esto, junto al tema de la mujer, destaca el del desarraigo. En medio de situaciones familiares difíciles y sometidas la mayor parte de las veces a una situación económica precaria, las protagonistas parecen poco interesadas en su identificación como argentinas. Más aún: muchas de ellas sienten una inevitable nostalgia por lo que han dejado atrás. En la abundante literatura que se ha escrito sobre el país austral, el problema del “ser” argentino juega un papel fundamental. Este hecho no responde a una simple especulación pseudointelectual, ya que los escritos de Borges, Marechal o Martínez Estrada avalan la seriedad del problema. Además, una experiencia que siente cualquier viajero mínimamente atento en la Argentina es, justamente, la omnipresencia de ese cuestionamiento por parte de los propios ciudadanos del país en todas las esferas de la vida pública y privada. Desde las novedades en las librerías o las entrevistas periodísticas a la charla familiar, son muy habituales las referencias a cómo son los argentinos o a cómo son vistos por los extranjeros. Pues bien: este gran tema de la realidad está casi ausente en la novela de Pariani. Quizás a los lectores argentinos les pueda llamar la atención, pero sucede que la autora escribe desde el lado de acá, desde la orilla italiana, aunque muestre un excelente conocimiento de las muchas cosas pequeñas que componen la vida cotidiana del país.

Así pues, dos temas interrelacionados interesan a Pariani: la mujer y su identidad, ésta última despojada del timbre nacional y enfrentada a una experiencia traumática de orden personal y familiar.

Para llevar a cabo su propósito, traza una telaraña de coincidencias y casualidades que, pese al interés que venimos señalando, no deja de tener algún inconveniente. Trataré de expli-

carlo en las líneas que siguen. Cuando estamos finalizando el libro, leemos una frase que viene a resumir todo su sentido. Al mirar atrás, la protagonista, la mujer que ha ido transitando por la mayoría de los episodios “descubre que ha vivido en una intrincada red de paralelas y lejanías, hecha de hombres que huyeron de la degradación del deterioro cotidiano y se construyeron una doble vida, y de amargadas penélopes que quedaron a sus espaldas”. Lo mejor y lo peor de la novela se encierran en estas palabras. De un lado, lo mejor: el entrevero de historias que discurren secretamente y van, poco a poco, tejiendo un tapiz humano de anónimas pero rotundas tragedias; de otro, lo peor: la excesiva reiteración de los mismos elementos en cada uno de los episodios, lo que, pasada la mitad de la novela, provoca que los desenlaces de cada capítulo resulten demasiado previsibles. El principal escollo de *Cuando Dios bailaba el tango* no radica en el título (tan llamativo como amanerado), sino en el exceso de redundancia que limita los muchos valores que, por lo demás, tiene Laura Pariani como prosista. Quizá no es casual que todos los matrimonios de las 16 historias sean infelices ni que la mayoría de las relaciones de pareja también lo sean, salvo, curiosamente, aquellas en las que participan hombres y mujeres de izquierda, además de la única relación homosexual del libro. En definitiva, *Cuando Dios bailaba el tango* es una novela militante, aunque esté bellamente escrita. Si no se trata sólo de pasar el rato con el libro, su visión ideológica de la realidad seguramente encantará a quienes se adhieran a ella y dejará más fríos a los que, como es mi caso, nos parece algo reductora. Los estereotipos encierran una gran parte de verdad (por eso llegan a convertirse en tales), pero la literatura tendría que mostrar una lectura más compleja de las cosas, sobre todo cuando se enfrenta a un plan tan ambicioso como el de novelar la vida de un país a lo largo de cien años. —

— JAVIER DE NAVASCUÉS

RELATO

La interpretación de los sueños



Cristina Fernández Cubas
Parientes pobres del diablo
Tusquets, Barcelona, 2006, 180 pp.

Sylvia es la protagonista de “Profesor Miseria”, el cuento que inaugura *Un árbol de noche*, del gran Truman Capote, donde abundan los niños fantasiosos, ejes también de algunos relatos de Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, Barcelona, 1945), aunque no así de estos últimos que nos ocupan. Muchacha con pocos motivos de alegría en el Nueva York de finales de los 40, Sylvia oye hablar de un hombre que compra sueños y decide, a cambio de un puñado de dólares, venderle los suyos. Junto a otros concurrentes, aguarda su turno en la sala de espera para que éste escuche lo que está en condiciones de ofrecerle. En esa misma habitación podrían estar algunos de los personajes de este libro recentísimo de Fernández Cubas, personajes que no están exactamente en “la zona fronteriza entre la normalidad y la neurosis”, como los de Capote, pero que sí se debaten entre la normalidad y el ensueño, como algunos de Chéjov, de García Márquez, de Rulfo “el breve”...

Acaso los tres cuentos que configuran este libro sean ante todo cuentos de soñadores, personajes que huyen de lo que tienen cerca y que se acercan a lo que les huye. Aunque ninguna alusión se haga a ellos en el título y la presencia en éste del diablo pueda despistar hasta al más avezado, el ensimismamiento propio de la condición del soñador sobrevuela sus páginas. Claro que el

diablo está también presente en ellas, corroborando la unidad del volumen, y lo está bajo diversas apariencias. Por orden de aparición: lo cotidiano que se quiere dejar atrás para zambullirse en las fauces de lo desconocido en “La fiebre azul”, erigido en un colectivo nacido para el mal en “Parientes pobres del diablo” o cual anticristo benigno en “El moscardón”. Pero el diablo no es una novedad en la obra literaria de esta abogada y periodista metida a narradora, sino que su presencia ya se había insinuado con antelación, en concreto en “Mundo”, relato con que se abre *Con Ágatha en Estambul*, que a su vez empieza de esta guisa: “Yo tenía quince años cuando me enteré de que el demonio se llamaba nylon y a él, sólo a él, deberíamos achacar los malos tiempos que se avecinaban”.

El diablo convive en este libro con los sueños, siendo también éstos de perfiles distintos. Puestos a establecer una suerte de pequeño inventario, podría decirse que sus respectivos protagonistas son víctimas de los sueños desde tres categorías distintas: de los sueños inconscientes, el viajero que encuentra en un rincón africano vecino a un manglar lo que no halló en lugar alguno; de los sueños perseguidos, el hombre que ve en ciertos sujetos una amenaza palpable allí donde no la hay; y de los sueños forzosos, la anciana aquejada de alzheimer. Creo no ir desencaminada si por encima de otros aspectos distingo la voluntad de reincidir una vez más en esa capacidad de ensoñación del ser humano, o acaso en su ineludible atracción fatal, de modo que, aprovechando la circunstancia de que se celebra el 150 aniversario del nacimiento del padre del psicoanálisis, me sirvo del título de su más célebre libro para rotular este artículo y tender un puente hacia este compendio de relatos largos o *nouvelles* donde la irrealidad sigue siendo más real que la propia realidad. Próspero dice en *La tempestad* shakesperiana que estamos hechos de la misma materia que los sueños y un sueño sella nuestra exigua vida. Y eso es lo que demuestra creer a pies juntillas la autora catalana,

que desde que irrumpiera brillantemente con su primer libro, no ha dejado de darle vueltas al asunto de la vida cotidiana vista desde el prisma de la ensoñación, convertido ahora en un innegable *leit motiv*. Ella misma ha dicho que pasamos tantas horas soñando que eso también forma parte de nuestra realidad.

Este volumen se abre con un relato de tintes conradianos —eso ha dicho algún crítico y con razón— que narra el viaje de un solitario falsificador de antigüedades al continente africano y su regreso a la vida gris, de la que acaba renegando. A él le toca ejemplificar el sueño del cambio y dar paso, en un segundo relato, a Claudio, un obsesivo burgués de vida errática que, puestos a soñar, sueña con la maldad personificada en algunos de los que le rodean, esos PPDD—parientes pobres del diablo—que han nacido para generar infelicidad, y que acaba hallándola en sí mismo; un relato que parece evocar otros anteriores como son “El provocador de imágenes” y “Helicón”, el primero porque recoge también la idea del reencuentro con un aparente antiguo compañero de facultad que resulta ser, cuanto menos, inquietante y el segundo porque introduce el elemento de la dualidad en dos hermanos imaginarios, aunque aquí la dualidad se presente como un conflicto interno, a sumar a la semejanza física de dos hermanos reales. Para terminar, en el tercer relato, una mujer atrapada en la telaraña de la senilidad sueña con un pasado ya huido, con una vuelta atrás imposible que incluye a sus amigas de antaño acudiendo a su casa a tomar el té, como hacían tiempo atrás. Una sabia alternancia de espacios cerrados por un lado y estaciones de viaje por otro que son ya rasgos distintivos de esta creadora de universos inusuales y sugerentes.

Para colmo, quienes no creemos en la condición pétrea de los géneros ni en la preeminencia de la novela sobre los demás en estos tiempos que corren, tenemos en ella un ejemplo a seguir, por lo que nos congratula que tras un libro de memorias digno de ser leído, como es *Cosas que ya no existen* (2000), regrese

con el formato de la *nouvelle*, acusada de no ser “ni chicha ni limoná” pero a la que debemos tantos logros literarios. Fernández Cubas ha demostrado que el cuento es su vehículo de expresión preferido, libros suyos de cuentos son su pieza de exordio *Mi hermana Elba* (1980), *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990) y *Con Ágatha en Estambul* (1994), y cierto es que en su mayor parte el subconsciente junguiano —ese discípulo de Freud que en algunas cosas le tomó la delantera— se erige en protagonista.

Maestra en el arte de la concisión y de la elipsis, Fernández Cubas gusta de deambular entre paisajes vitales en los que la apariencia de normalidad se ve truncada para dar paso a inusitados subterfugios, realidades irreales pero no por ello increíbles, siempre apegadas a lo real en un ejercicio de verosimilitud que no hallamos por ejemplo en el citado Capote.

Decir también que se reedita este año una de sus novelas, *El año de gracia*, y un autor que se reedita es un autor cuyos lectores tienden a multiplicarse. —

—MARÍA ÁNGELES CABRÉ



Hannah Arendt.

DIARIOS

Taller de comprensión



Hannah Arendt
Diario filosófico
1950-1973
edición de
Ursula Ludz
e Ingeborg
Nordmann,
prólogo de
Fina Birulés,
trad. de Raúl
Gabás, Herder,
Barcelona,
2006, 2 volúme-
nes, 1.174 pp.

Esta espléndida edición española de los *Denktagebücher* (literalmente “diarios de pensamiento”), que la editorial Herder presenta ahora en castellano en una esmerada traducción del profesor Raúl Gabás, sigue fielmente la alemana que la editorial Piper publicó en 2002. Nada más aparecer en Alemania —un estuche con dos tomos, el primero de los cuales contiene el texto de los “diarios” y el segundo, las notas, la traducción de citas y demás comentarios—, atrajo todas las miradas de la crítica especializada. Algo comprensible, pues la gran pensadora y politóloga que fue Hannah Arendt (1906-1975), quien nunca —por cierto— se caracterizó a sí misma como “filósofa”, es considerada en la actualidad una figura intelectual de primer orden, todo un clásico moderno del pensamiento filosófico-político, de ahí que cualquier testimonio suyo que sirva para complementar sus obras o para ahondar en el conocimiento de su vida deba ser celebrado con justa devoción.

Este “diario” constituye una sorpresa para cuantos se interesan por la autora; en cambio, conviene resaltar que poco dirá a quienes no hayan trabado algún conocimiento con sus libros. Es un documento de apoyo, único, pero de carácter secundario; ayudará a quien desee estudiar con minucia más que las obras de

Arendt la manera de obrar de la mente excepcional que las creó. En este sentido, la crítica especializada ha comparado este *Diario filosófico* —*acaso* con demasiado entusiasmo— a los fragmentos póstumos de Nietzsche, las anotaciones privadas de Wittgenstein o los apuntes preparatorios para el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin. Textos fragmentarios todos ellos, cúmulos de anotaciones dispersas a menudo contradictorias, ideas luminosas expuestas como aforismos o pensamientos en embrión que revelan mucho de los intereses intelectuales y los métodos de trabajo de sus autores pero que apenas dicen nada a quien no esté dispuesto a leer semejantes testimonios como lo que son, un montón de herramientas de trabajo descolocadas y dispersas “en el taller de un muerto”, según manifestó Enrique Lynch en una reseña reciente de este mismo libro. Poco más podemos añadir a tan acertada metáfora. Ahora somos los vivos, amigos del difunto o simples curiosos, quienes podemos revolver entre lo que ha quedado; si sabemos extraer alguna enseñanza o algún placer de ello, incluso algún dolor, dependerá del grado de confianza que tuviéramos con quien murió.

Desde 1950 hasta 1973, el período que abarca el *Diario filosófico*, Hannah Arendt llenó 28 cuadernos escolares (más otro denominado “Cuaderno de Kant”) con apuntes “filosóficos” de diversa extensión. En modo alguno pretendió confeccionar un “diario” propiamente dicho —a veces pasaban varios meses sin que anotara nada, y raramente consignaba la fecha cuando escribía—; tampoco sus anotaciones remitían a sucesos de la vida cotidiana ni contenían referencias a la actualidad, y ni siquiera revelaban estados de ánimo o sentimientos. Eran simples apuntes de trabajo garrapateados en sobrias libretas de alambre; a menudo, notas aforísticas tomadas a vuelapluma, y a menudo también, extensas anotaciones desarrolladas con minuciosa intensidad. Apuntes desgajados con ideas o

aceleraciones de conceptos, esbozos de pensamientos que debían ser desarrollados más tarde, todo ello, en suma —como decíamos— constituye el “cajón de sastre” de la pensadora al que ni siquiera sabemos si recurría en busca de retales antes de ponerse a la tarea de escribir sus brillantes artículos o sus obras más extensas.

Los años mencionados fueron los más fructíferos de la vida de Arendt, y se corresponden con la espléndida plenitud de su edad adulta: desde 1941, la pensadora vivía exiliada en Norteamérica. Se había casado a sus 43 años con Heinrich Blücher, de cincuenta; era su segundo marido después del efímero matrimonio con Günther Stern. Blücher sería el confidente y el compañero de Arendt durante 25 años, hasta la muerte de éste, en 1970. En 1951 apareció *Los orígenes del totalitarismo*; un año antes, Arendt había regresado a Europa por primera vez tras la huida al exilio. En Friburgo se reencontró con Martin Heidegger, de quien había sido amante cuando ella era una jovencita interesada en filosofía. Con él continuó manteniendo una relación entre cordial y ambivalente hasta el fin de sus días. De la influencia de su pensamiento no se liberó nunca.

En la década de los años cincuenta, Arendt comienza a ser una intelectual reconocida y, al cabo de los años, habrá impartido clases en Nueva York, Princeton, Berkeley, Harvard y Chicago. En 1958 publica *La condición humana*, una de sus obras señeras. En 1961 viaja a Israel, enviada por la revista *New Yorker* para asistir como observadora al proceso contra el nazi Adolf Eichmann. Escribe reportajes que causan una enorme controversia; de aquellos surgirá otra de sus obras clave —quizás hoy la más difundida—: *Eichmann en Jerusalén, un informe sobre la banalidad del mal*. A los anteriores títulos se le unirán otros como *Sobre la revolución*, los inestimables ensayos de *Entre el pasado y el futuro* o la serie de artículos que compondrán *Hombres en tiempos de oscuridad*.

El lector de Arendt hallará en este *Diario filosófico* sólo un tenue reflejo del brillo discursivo de las obras mencionadas, aunque seguramente encontrará rastros del pensamiento de la autora que le satisfarán. Con todo, dichas huellas casi siempre son mínimas. El nombre de una ciudad remite a un viaje del que nada se nos dice, el de un filósofo recuerda la intensidad con que la pensadora dialogó con su obra, pero poco le aporta en sustancia a quien es ajeno observador.

Muy grato es encontrar poemas salpicados entre las notas; por ejemplo, esas breves y significativas referencias a Emily Dickinson, a cuya obra Arendt se acercó fascinada por cierta afinidad espiritual con la solitaria de Amherst, al menos en el sentido de que ambas aceptaron por “hogar” la perpetua “expatriación” de sus almas (“*homelessness for home*”). Versos de Hölderlin o Rilke —herencia de Heidegger—, que remiten a lo mismo; y, además, el lector encontrará algunos poemas de la propia Hannah Arendt, versos de aire místico-metafísico, pinceladas de lucidez, relámpagos de inspiración, cercanos y sensoriales —que traducidos pierden su gracia, por cierto—. La lucha por ganarse la nueva lengua en que la autora debía expresarse en Norteamérica —el inglés— se muestra en breves anotaciones tomadas directamente en este idioma, algunas frases sencillas durante los primeros tiempos, pero significativas, de autores como Faulkner o Wordsworth, y que se harán más numerosas y extensas durante los años sesenta, cuando el dominio del idioma adoptivo era ya absoluto.

Aquí y allá brotan reflexiones que remiten a ideas señeras del pensamiento de Arendt: el amor, que no es “un sentimiento”, sino “un poder”; la soledad, característica esencial tanto del tirano como del filósofo, usada por cada uno de manera muy distinta; el pensamiento lógico, gélido medio por el cual se anula “lo humano” y que conduce al “mal radical”. Pensamientos esenciales, en suma, de este estilo:

“Trabajar, pensar, amar, son la esencia de la vida pura”. Perlas, acaso insignificantes, bajo el oleaje de palabras, de años. Para hallarlas basta la lectura atenta y concentrada, aunque sea ocasional o fragmentaria. Cada sentencia luminosa acude finalmente, limpia, de entre las brumas de esas parrafadas cuajadas de caracteres griegos y hasta hebreos, interesantes en general sólo para quien se tome la molestia de pensar con Arendt los pasajes que cita, tantísimos de Platón y Aristóteles (por cuya filosofía política la autora nunca dejó de interesarse); pero también de Agustín, Cicerón, Hegel y Kant, o los muy abundantes comentarios sobre Marx.

En definitiva, es antes el aura de la pensadora y el hábito de su pensamiento lo que atrae de este *Diario filosófico*. El goce de contemplar con cariño y curiosidad los materiales del entrenamiento de una mente excepcional siempre dispuesta al “trabajo”, es decir, al acto esencial de pensar y comprender, la vitalidad de lo que ella denominó su *vita activa*.

En 1970 muere Heinrich Blücher. Hannah inició las anotaciones de 1971 con un escueto “Sin Heinrich”, pero a partir de entonces el *Diario filosófico* queda abandonado. Sin la presencia estimulante del alma gemela amada, con quien tanto discutía y compartía, el pensamiento queda mutilado y Arendt tiene que recurrir a la ayuda de una voluntad ya no tan presta como antes y, sin embargo, resignada; no en vano ella misma había escrito en uno de sus últimos cuadernos: “La muerte es el precio que pagamos por la vida que hemos vivido. Es de miserables no querer pagar ese precio”. La Parca le exigió el pago a Arendt mientras trabajaba en la tercera y última parte de otra de sus monumentales obras: *La vida del espíritu*. Contaba entonces 69 años, y aún podría haber legado al mundo más de lo mejor de sí misma: esa valentía suya de pensar de manera independiente.—

—LUIS FERNANDO MORENO CLAROS