

- ♦ L. Tarifeño: *Amphitryon*, de Ignacio Padilla ♦ H. J. Verani: *Escrito en México (1974-1984)*, de Enrique Fierro ♦
♦ R. Pohlenz: *El museo en sí*, de Guy Davenport ♦ J. A. Masoliver: *No mires debajo de la cama*, de Juan José Millás ♦

LIBROS

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Kundera, el voto del exilarca

Milan Kundera, *La ignorancia*, traducción del original francés de Beatriz de Moura, Tusquets Editores, Barcelona y México, 2000, 199 pp.

No sin cierta contrición descubrí, ante *La ignorancia*, que llevaba quince años sin leer las novelas de Milan Kundera. *La broma* (1967), *La vida está en otra parte* (1973) y *El libro de la risa y el olvido* (1978) son una trilogía esencial en la historia contemporánea de Europa. Iré más lejos: Kundera fue decisivo para que muchos lectores occidentales rompésemos las últimas amarras sentimentales y simbólicas con el universo estalinista. Quienes vivíamos a la sombra del grisáceo árbol de la ciencia, perdíamos el tiempo buscando en Trotski, Bruno Rizzi, Charles Bettelheim o Rudolf Bahro una iluminación teórica que permitiera entender ese eufemismo llamado “socialismo real”. Kundera, con esa convicción que sólo brinda el arte de la novela, apareció para permitir, a las víctimas de la ilusión lírica, el festejo de la caída del Muro de Berlín en 1989.

Pero la historia castiga a sus profetas. Kundera, nacido en la antigua Checoslovaquia en 1929 y refugiado en París desde 1975, miró desde fuera la Revolución de Terciopelo, obra directa de otra generación, la de Vaclav Havel, el dramaturgo-presidente. En tanto, Kundera continuó publicando ensayos luminosos sobre

música y literatura (*El arte de la novela*, 1986 y *Los testamentos traicionados*, 1996) y un par de novelas que acrecentaban su riqueza erótica e intelectual: *La insostenible levedad del ser* (1985) y *La inmortalidad* (1990).

Cuando en 1992 murió Alexander Dubcek, el rostro humano de la Primavera de Praga, muchos se preguntaron si su desaparición no sería también la de Milan Kundera. *La ignorancia* es la respuesta del novelista a ese apresurado epitafio.

En 1995 Kundera tomó una decisión capital en la vida de un escritor. Abandona el checo por el francés para escribir no sólo teatro y ensayo, sino novela. Además, supervisó las antiguas traducciones de su obra y dio a las versiones francesas “el mismo valor de autenticidad que el texto checo”. No se necesita saber checo para entender su siguiente trilogía —*La lentitud* (1995), *La identidad* (1997) y *La ignorancia* (2000)— como un voto de pobreza, con todo lo que hay de humildad y soberbia en tomar las Órdenes. A diferencia de Kafka, para quien el alemán era la lengua franca del judaísmo europeo, o de Nabokov, quien eligió el inglés como un capricho genial contra la extinción, a Kundera, aparentemente, ninguna razón radical lo forzaba a abandonar su lengua nativa. Quizá en *La ignorancia* están las razones explícitas de esa decisión.

El voto de pobreza de Kundera redujo el léxico en *La lentitud* y en *La identidad*,

nouvelles a modo para recibir la hospitalidad del público francés mayoritario. *La lentitud* rescata al museógrafo y libertino Vivant Denon (1747-1825) y confronta a la deliciosa pereza del Antiguo Régimen con la velocidad, una de las esencias finiseculares, según los exégetas posmodernistas. Menos afortunada resulta *La identidad*, donde Kundera incurre en una parodia que él mismo había previsto en una página magnífica de *La inmortalidad*: el matrimonio entre el alma eslava y la petulancia francesa puede resultar tragicómico.

Ambas esencias se atraen con tal gravedad que crean un vaporoso apocalíptico cotidiano, donde cada coito, borrachera, gesto de desamor, guiño inconsciente, dolencia del alma o del cuerpo, alcanzan una dimensión de dramática tortura dostoiévskiana... que se resuelve en el diván de un psicoanalista lacaniano. Esta impostación es notoria en *La identidad*, puede admirarse en las películas de colores del polaco Kieslowski y es como transcribir las sinfonías de Dvorak para los valeses y las mazurcas de Emile Waldteufel.

Por fortuna, el voto de pobreza tomado por Kundera depende de una regla canónica establecida por el propio novelista: la novela kunderiana debe ser una *promenade* dieciochesca. En sus grandes momentos Kundera se arrojó al trapecio para evitar tocar arena en el siglo XIX y

caer elegantemente de pie junto a Diderot, Voltaire, Sade, Choderlos de Laclos. Hasta *La inmortalidad*, con esos soberbios diálogos entre Goethe y Hemingway, el sorprendente artificio funcionaba: la mala conciencia novelesca se salvaba en nombre del cuento filosófico. Pero con un sentido del humor del que carecen “verdaderos” escritores franceses como Marguerite Duras y sin la inteligencia geométrica de Cioran, otro expatriado, Kundera no podía ignorar el riesgo ni fingir que arrojaba sus cartas al azar siendo, como es, un ludópata empedernido y audaz.

Ante formas breves y concentradas como *La lentitud*, *La identidad* y *La ignorancia*, Kundera fue intensificando los rigores de su voto de pobreza. En 1985, en un congreso en Madrid, escuché a un intelectual español de conocida trayectoria antifranquista interrumpir las lamentaciones de los escritores sudamericanos y espetarles: “Señores, yo también sé lo que es salir de una dictadura sin tener nada que decir”.

Kundera, digno, evadió presentarse en Praga y ante el mundo con una novela instantánea que acreditará su autoría moral, intelectual y artística de la Revolución de Terciopelo. Acaso contra su voluntad, como los personajes de *La vida está en otra parte*, se supo desplazado por la historia, aunque ésta le hubiera brindado una satisfacción política. Se retiró en orden, meditabundo, quizá preguntándose si la destrucción de sus perseguidores no sería también el fin de su vida estética. No abandonó la novela pero guardó silencio novelístico ante Checoslovaquia como problema. Una década después, cuando la rutina democrática se impone en Praga, Varsovia y Budapest mientras el horror nacionalista hunde Yugoslavia, Kundera rompe el silencio del exilarca.

La añoranza del desterrado, dice Kundera, es el dolor de la ignorancia. Su esperada novela checa no es un *roman-fleuve* donde el imago de Rimbaud/ Jaromil, poeta y verdugo, reaparece en el siglo XXI a manera de secuela oportunista. Gracias a dos exilados sin atributos —Irena y Josef— quienes se encuentran fortuita —y kunderianamente— en el aeropuerto de

París, el novelista dialoga con Ulises, el príncipe de los desterrados y con él sabe que la tierra abandonada—como las aguas heracliteanas— ya no es la misma treinta años después. Irena y Josef, recibidos cordialmente, son Nadie, como Ulises. Su improbable retorno depende de la ignorancia deseada por sus compatriotas. Les piden olvidar todo su camino a Itaca. Por ello los antiguos consideraban más infamante el destierro que la muerte. Pero a Ulises le quedaba la función narrativa, mientras que a la pareja accidental de *La ignorancia* sólo le es dado el silencio, como a Kundera la asumida pobreza de ser uno más de los escritores franceses.

Como Schönberg en *La ignorancia*, Kundera no se sobrestima. Y hasta ahora, no ha sobrestimado el porvenir, pues no incurrió en la vulgaridad de presentarse como uno más de quienes no saben qué decir tras una dictadura. Sólo un filósofo

de la novela podía tomar la decisión de no confundir el artículo de opinión con la ficción artística. Su novela checa —y lo digo con aliviada decepción— no adoptó la majestuosa forma sinfónica. A cambio, *La ignorancia* deja en sus lectores esa excitante tristeza propia de “Letras íntimas”, el segundo cuarteto de cuerdas del músico checo Leos Janáček.

Kundera dedicó sus primeras novelas a desmontar la naturaleza epopéyica del comunismo, a dibujar con tiza el ruedo de la alegría revolucionaria como un círculo del infierno. El comunismo es historia, pero el fin abrupto de esa larga marcha no dio motivo alguno a Kundera para reconciliarse con la historia. En el invierno de 1989 supo que la añoranza es una forma de ignorancia más radical que la política o cualquier otra manifestación fenoménica del tiempo. La vida, ciertamente, está en otra parte. —

OTROS LIBROS DEL MES

ISAIAH BERLIN, *Las raíces del romanticismo*, edición de Henry Hardy, Taurus, Madrid, 2000. Estas conferencias, dictadas por Sir Isaiah Berlin en 1965, son, sin exageración alguna, un libro esencial en el conocimiento de la cultura occidental.

JOSEPH CONRAD, *Polonia y Rusia*, traducción y prólogo de Pablo Soler Frost, Libros del Umbral, 1999. Los artículos y las memorias del gran novelista inglés sobre Polonia, su tierra nativa atrapada entre Alemania y Rusia, cobran un interés conmovedor a la luz de la historia del siglo XX.

CARLOS FUENTES, *Los cinco soles de México. Memoria de un milenio*, Seix Barral, Barcelona, 2000. En esta autoantología, el novelista mexicano invita al lector a ahorrarse la lectura de su vasta obra y selecciona los fragmentos más mexicanos de su mexicanísima obra. Imprescindible.

CARLOS MONTEMAYOR, *Carmina Burana*, Joaquín Mortiz, México, 2000. Una de las obras más seductoras de todos los tiempos en versión directa del latín por Carlos Montemayor, cuyo talento de latinista está fuera de duda. Es lástima que, tratándose de una edición popular, Montemayor, tan atento a las causas justas del pueblo mexicano, haya olvidado decir que Carl Orff, el genial orquestador de los cantos goliardos, fue, también, un piadoso servidor del régimen nazi.

JOSÉ MANUEL VILLALPANDO, *Mi gobierno será detestado*, Planeta, México, 2000. Un gran conocedor de la historia nacional redacta las memorias que nunca escribió don Félix María Calleja, Virrey de la Nueva España. Una novela que entusiasmará a quien rehuye los lugares comunes. —

LEONARDO TARIFEÑO

Jaque a la literatura

Ignacio Padilla, *Amphitryon*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, 217 pp.

Una de las grandes imposturas de la industria del libro consiste en hacer creer que todos los premios literarios tienen algo que ver con el arte. El engaño sirve para vender varios miles de ejemplares, crear lectores, renovar las orientaciones del mercado y hacer un buen negocio con las traducciones; todo esto suena más o menos lícito, y si esa estrategia de legitimación comercial se vuelve definitivamente escandalosa es porque una y otra vez acaba por disfrazarse de mandamiento estético. Este perverso mecanismo editorial no aplica siempre y hay muchísimos galardones valiosos y muy honorables (la lista abarca todas las lenguas y va del Whiting Foundation Award y el Herralde al Akutagawa o el Booker), pero es evidente que darle licencia de talento a alguien que gana uno o varios premios es tan ridículo e ingenuo como pensar que el brillo de un cineasta se mide por sus candidaturas al Oscar de Hollywood.

Amphitryon, la novela con la que Ignacio Padilla acaba de ganar el premio Primavera, no es ajena a esta mascarada: de hecho, su pulso vibra en el embuste que tematiza y llega a protagonizar. Su falta de identidad y ausencia de estilo son tan abrumadoras que hasta los jurados españoles llegaron a creer que “se trataba de una nueva obra de su compatriota el escritor Jorge Volpi” (*El País*, 10 de marzo). Por otro lado, si al texto no se lo ve como un bestseller liso y llano y se le conceden propiedades literarias –atributos que en un sentido estricto se le niegan fácilmente a otros parientes suyos mucho más logrados, como *Los niños del Brasil* de Ira Levin– no es tanto por sus rasgos intrínsecos como por circunstancias exteriores al libro, esto es, el marco de lectura que

impone el Primavera, las declaraciones públicas en donde el autor dialoga críticamente con la herencia del boom latinoamericano o la autoridad de las medallas acumuladas por el propio Padilla, entre las que se cuentan el Alfonso Reyes, el Juan Rulfo a la Primera Novela y el Juan de la Cabada. En ese contexto favorable a la impostura, *Amphitryon* combina una anécdota de thriller con la pretensión literaturizante de una prosa plana y hueca, tan prolija como fría y escasa de recursos. Del otro lado de esa lengua neutra, una cadena de cambios de identidades susurra la posibilidad de que Adolf Eichmann, el hombre en el que Hitler confió la aniquilación de los judíos, jamás haya sido detenido y condenado. Las suplantaciones se producen a través de unas partidas de ajedrez en las que nadie gana y todos pierden, especialmente los que ganan. De camino al frente de la Primera Guerra Mundial, Thadeus Dreyer acepta el desafío del tablero y así consigue adoptar la suerte y el nombre de Viktor Kretzschmar, guardaguasas; en unos años se vuelve loco y organiza un choque ferroviario dirigido a asesinar a ese Dreyer, el falso, devenido héroe militar y nazi en ascenso. Kretzschmar, sin embargo, ignora que aquel Dreyer (“ese tipo de hombres que están condenados a parecerse sólo a ellos mismos hasta la muerte”) es un nuevo Dreyer, otro farsante y campeón de ajedrez cuya muerte intentará develar el secreto del verdadero Eichmann. El final da por sentado que la hipótesis del libro es más que una hipótesis a través de un colofón firmado por Padilla, o el personaje “Padilla”, en un último truco donde la ficción busca materializarse como la impostora definitiva, aliada y cómplice de una realidad siempre inaccesible.

Novela efectista y olvidable, cuyo mayor mérito es el monocorde oficio del autor, *Amphitryon* naufraga especialmente a partir de los agujeros de su trama

(Kretzschmar espera que Dreyer desaparezca en el campo de batalla, algo que no debería ocurrir porque ya habían pactado que se matara a bordo de un tren; luego abre cartas de su familia, dirigidas a un nombre que ha perdido, sin que se explique cómo le llegan y por qué puede abrirlas...) y la desesperante inverosimilitud de una prosa capaz de hacer que todos los personajes se expresen con idéntico manierismo, a pesar de corresponder a paisajes, orígenes y tiempos muy diferentes. Para colmo, lo cierto es que el texto luce desapasionado porque aquí no hay un escritor dispuesto a apostarle a alguna convicción (temática, ideológica, estilística, filosófica); de ahí que *Amphitryon* se encomiende a la exactitud de una intriga policial que no sólo fracasa en cada uno de sus cabos sueltos, sino que se abandona a una conclusión seductora –*Amphitryon* es y no es una ficción, Eichmann no era Eichmann– pero peregrina y torpe si se la juzga a partir del raído hilo deductivo que construye la novela.

De inquietantes similitudes con *La variante Lüneburg* del italiano Paolo Maurensig, *Amphitryon* es más una ficción acerca del ajedrez que sobre los nazis, y ninguno de estos temas le obsesionan tanto como la impostura que ciertamente encarna –aunque no en la alegre dirección prevista por el personaje “Padilla”. Seducida por el vértigo que ansía, apenas si vale como trama y se asfixia en su propio vacío especulativo, sin apelar a la reflexión dura y arriesgada que muerde las nerviosas páginas de la novela de Maurensig. En el mejor de los casos, este libro aspira a colocarse dentro de una todavía incipiente tradición latinoamericana de “bestsellers de calidad”, que por ahora va de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi a *El anatomista* del argentino Federico Andahazi. Ese es, de hecho, el horizonte que el premio Primavera tiene reservado para el texto, un magistral jaque mate a la literatura que se maquilla con la falsa (¿y autorreferente?) trascendencia de “un orden mítico y moralmente correcto que, no obstante, lleva en sus orígenes la simiente de su propia ruina, la señal inaplazable del caos al que estamos condenados”. –

HUGO J. VERANI

Polvo del hueco del silencio

Enrique Fierro, *Escrito en México (1974-1984)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, 334 pp.

¿Qué sucede con la poesía uruguaya del siglo XX en el contexto latinoamericano? Es excepcional el historiador o el antólogo que reconoce los méritos de más de uno o dos nombres. De allí la importancia de la publicación por parte del Fondo de Cultura Económica en el correr de 1999 de tres libros de autores de tres generaciones diferentes, en plena actividad hoy en día. *Procura de lo imposible* de Ida Vitale (1923), una figura singular, de creciente resonancia internacional; *Manto*, volumen en el cual Eduardo Milán (1952) reúne su poesía completa; y *Escrito en México* de Enrique Fierro (1941), el libro que nos ocupa en estas páginas. Tres poetas afortunados dada la difusión en el mundo hispánico de la principal casa editorial latinoamericana.

Escrito en México, antología seleccionada y prologada por Verónica Grossi, incluye una amplia muestra de los poemas escritos por Fierro durante su residencia en este país (1974-1984), desde *Fuera de lugar* a *La savia duda*. La primera actitud de un lector desprevenido puede ser de desconcierto y hasta de rechazo frente a una obra signada por la extrañeza, que prescinde de las convenciones genéricas y de toda gratificación cómoda. La poesía de Fierro tiende a privilegiar el fragmento, la elipsis, la ironía y la irresolución como modos habituales de composición lírica. Frente a la verborrea neobarroca o la preocupación cotidiana y circunstancial, tan habituales en nuestra América, Fierro opta por una escritura despojada y un laconismo enigmático, caracterizado por la indeterminación

semántica, dejando de lado toda referencia directa a un contexto social concreto. Su afán, casi diría obsesión, de elaborar una sintaxis nueva, a menudo dislocada y sin ilación lógica, de estirpe trílrica, hace patente la crisis actual de las significaciones y, a la vez, la reiterada ocultación de un blanco móvil, convirtiendo toda certeza en interrogante:

no es esto no es esto
dijimos: ya no es esto
no es esto decimos tristes:
hora es de ver qué se oculta ¿no? (p.182).

Escepticismo e ironía definen la actitud poética de Enrique Fierro; evita tanto lo descriptivo como lo visionario, es decir, no sólo una dimensión significativa y referencial, sino toda búsqueda de armonías secretas o de exploraciones de lo subterráneo. Su poesía alude a amenazas veladas pero concretas, ya sean los desastres de la historia, la pérdida de las ilusiones del ayer, el temor de escribir en vano o el presentimiento de la muerte, elaborando "oscuras versiones" del mundo donde todo es despojamiento e incertidumbre. En algunos casos, no obstante, su poesía adquiere una intención más comunicativa, a modo de síntesis, tal vez, de su conciencia crítica ante la visión de un mundo degradado:

Degradaciones evidentes:
la realidad es caída
a todo riesgo el gesto sordo
al borde mismo de los ojos
de toda bestia solitaria
humillaciones y obstinado
polvo del hueco del silencio (p.281)

En *Escrito en México* sorprende la fusión entre un lenguaje sobrio, sin énfasis y libre de afectaciones retóricas, y una escritura concentrada y de riesgosa decantación. La verdadera experiencia es indecible, incommunicable, y el inconformismo que suscita reconocer los límites del lenguaje conduce al abismo y a la "tentación" (Sucre) del silencio. Tentación que en Fierro lleva a una extrema reducción verbal y al reiterado cuestionamiento de la escritura misma, a experimentar con el desgaste del lenguaje, a subvertir el orden lógico del discurso.

Su debate con la irresolución, el vaciamiento del lenguaje y la equivocidad revela la insuficiencia del lenguaje para comunicar una experiencia vital, multiplicando, asimismo, una imagen ambigua, enigmática e inquietante de la vida. Todo parece estar al servicio de una visión incongruente y desquiciada de la realidad, que suele resolverse en la impotencia del poeta frente al lenguaje, al borde incluso del peligro del hermetismo. Pero esta visión elusiva y oblicua no se desarrolla con una finalidad en sí misma. Por el contrario, el lenguaje desarticulado es un signo de urgencia y de intensidad, que refleja la dispersión de la imagen de un mundo sin verdades absolutas por descubrir. En sus poemas más logrados, aquellos en que consigue enlazar reflexión e imagen —pienso en "Travestía", "Nos estamos viendo, maestro", "Contrahierba", "Ad Efesios", "Santa María: fragmentos"—, las posibilidades de lectura incitan, o más bien, provocan la inteligencia del lector a descifrar una poesía de oscura transparencia.

En consecuencia, Fierro se plantea interrogantes que quedan sin respuesta, acentuando con sutileza la imposibilidad de escribir más que efímeros fragmentos, porque "con un poco de paciencia lo perderemos todo" (p.176). El énfasis en la reflexión sobre el lenguaje y el hecho poético, en la escritura autoconsciente y en la búsqueda de una nueva palabra poética, en los límites de lo incommunicable, es un intento de rescatar, así sea precariamente, lo que está asediado por el silencio y el olvido. —

RICARDO POHLLENZ

Un caballero nada convencional

Guy Davenport, *El museo en sí*, selección, traducción, prólogo y notas de Gabriel Bernal Granados, Aldus, México, 1999, 247 pp.

Cuando Guy Davenport habla de los elementos que constituyen su ficción, recuerda en gran medida al Edgar Allan Poe de las notas sobre la composición, hechas para esclarecer presuntas oscuridades formales en la construcción de *El cuervo*. La metodología que usa para sí mismo no es muy distinta a la que ha usado, con gran intención y eficacia, para hablar de Joyce, de Proust, de Pound y de otros autores que definieron el paisaje cultural del siglo XX; sin embargo, en su caso no resulta muy esclarecedora, más bien —al igual que las notas sobre composición de Poe y el *Cómo escribí algunos libros míos* de Raymond Roussel— da una pauta de motivaciones que llevan al lector a suponer otras filiaciones en el armado de los mecanismos. No es mucho lo que se puede ver de uno mismo cuando es el propio ojo el que mira a través del objetivo: la mano, una rodilla, el talón; pero podemos dar información muy detallada de tales parcialidades, las cuales delatan obsesiones y manierismos, aunque también, en su acto reflejo, revelan los criterios de verdad que definen la relación que se tiene con el mundo y sus posibilidades de significado.

Davenport, como otros insignes caballeros del sur de Estados Unidos (es oriundo de Carolina del Sur, y radica en Kentucky), resulta poco convencional. Figura de excepción dentro del paisaje literario contemporáneo, es un lúcido mediador entre los protagonistas del siglo y las prolongaciones que

han dejado de sí en el horizonte histórico y humano. No sólo porque fue su testigo presencial (dotado con una gran sensibilidad para hacer el cuadro justo de los acontecimientos), sino sobre todo porque sus apreciaciones y perspectivas tienen mucho de esa extranjería doméstica que ejercían modernos como Pound y Eliot.

Después de Cortázar, es Davenport quien rescata la figura de Edgar Allan Poe de su reclusión en lo fantástico, en la tentación de leerlo desde el modo en que fue descubierto por los simbolistas franceses, elemento clave en la definición de la idea moderna de literatura. Y es que en Davenport confluye lo mejor de dos mundos: hay una vocación por el descubrimiento y riesgo, de saber ver y saber dar luz a los misterios de lo posible; pero no se ciega al respecto de las apreciaciones regionales (cuyo recelo ha convertido a la poesía norteamericana en un producto incómodo y marginal) ni se deja llevar demasiado por los entusiasmos degenerados de la prodigiosa imaginaria conceptual que nos ha dado la interpretación francesa (tan dispuesta hoy a fascinarse con Disneylandia). Él es un investigador de campo, sigue el rastro, trabaja desde la evidencia de la trama; seducido por Europa, hace una lectura privilegiada de la psicología y motivaciones de aquellos que definieron al siglo europeo: un tapiz que enhebra a Picasso, Brancusi, Joyce, Balthus y Rousseau.

Davenport describe los ensayos reunidos en *El museo en sí* como escolios; notas explicativas que sirven para iluminar, en este caso, el gran texto del siglo. Refrenda esta extraña humildad con la

advertencia de que su *escritura* “es más para el que instruye que para el instruido”. Quien quiera leerse como instruido puede toparse con algunas concesiones y experimentos que existen en sus ensayos; por no ir más lejos, está aquél en que se analiza a sí mismo. Hay que saber tener valor para lanzarse a escribir de esa manera sobre uno, para sacar a la luz los elementos que definen el tema y la estructura de la obra; es algo que puede compararse a un mago revelando sus trucos en plena función. La pasión ciega y es pasión lo que puede leerse a lo largo de esta colección de textos: una voluntad de visión y esclarecimiento, una vocación y una nostalgia.

Respecto a lo escrito, Guy Davenport es tajante: lo que “no es narrativa ni poesía es información”. Es en tal orden de cosas que llama escolios a sus ensayos. Para llegar a ello ha tenido maestros como Pound y Eliot, el uno llamado artesano por el otro en una dedicatoria, la de *La tierra baldía*. De eso, de un entendimiento a la vieja usanza siempre recién descubierto, está hecho *El museo en sí*. Gabriel Bernal Granados, en su labor como editor y traductor de Guy Davenport, ha cedido a la tentación de ofrecérselo como un museo literal en el que obra y figura quedan confundidos. Ante tanto cuidado se extraña, sin embargo, un índice de obras, temas y autores. —



JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

El lugar del zapato

Juan José Millás, *No mires debajo de la cama*, Alfaguara, Madrid, 1999.

La primera novela de Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, aparece en 1975, coincidiendo pues con el derrumbe de la inmortalidad del general Franco. Este mismo año se publica una serie de novelas que muestran las variadas direcciones de la narrativa española de la década: *Oficio de tinieblas* de Camilo José Cela, *La saga-fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester, *Juan Sin Tierra* de Juan Goytisolo, *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, *La otra casa de Mazón* de Juan Benet, *Recuento* de Luis Goytisolo, *La verdad del caso Savolta* de Eduardo Mendoza, *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán, *Las lecciones de Jena* de Félix de Azúa, *Travesía del horizonte* de Javier Marías, *El mercurio* de José María Guelbenzu o *Cuando 900 mach aprox* de Mariano Antolín Rato.

Distintas direcciones que sin embargo coinciden en algo fundamental: el alejamiento de la tradición realista decimonónica y del realismo social de algunos de sus contemporáneos hoy, con excepciones notables como la de Ignacio Aldecoa, justamente olvidados. La diferencia entre los autores ya consagrados y los que surgen con la década es que los primeros modifican radicalmente la dirección realista incluso por el camino del experimentalismo, como ocurre con Cela y con Juan Goytisolo, mientras que los nuevos escritores buscan, por un lado, capas más profundas de la realidad, y por el otro son más sensibles a las nuevas propuestas culturales: una contracultura hasta ahora considerada como subcultura, coincidiendo en este sentido con las propuestas de la *onda* mexicana, aunque llegando, como en el caso de Mariano Antolín Rato, mucho más lejos.

El grupo más interesante de escritores es, a mi juicio, el que revela los aspectos más desconcertantes y absurdos de la realidad cotidiana, sea a través del pensamiento incesante, como Javier Marías, del verbo incesante, como Álvaro Pombo, de la imaginación perturbadora y perturbada, como Enrique Vila-Matas, o de la percepción obsesiva, como Justo Navarro y, sobre todo, Juan José Millás. Aquí están los nombres que de forma más original, descabellada, intensa, profunda y divertida han modernizado a nuestra literatura, atenta a la sociedad más que a lo social, a las experiencias de personajes excepcionales en su mediocridad más que a su ideología o a su heroísmo, identificados como individuos en un sector de la sociedad más que como parte de una identidad nacional.

Juan José Millás nació en Valencia en 1946, aunque vive en Madrid desde niño. Como Javier Marías, el Madrid de su barrio tiene una presencia dominante. No el barrio como grupo social, genialmente retratado por Juan Marsé, sino el de individuos fragmentados, que rechazan y tratan de recuperar su pasado, la identidad familiar o la identidad de pareja, ansiosos de encontrar la soledad y condenados a ella. Seres a los que vemos buscando, persiguiendo y huyendo en unas calles muy localizables del plano de Madrid, y que se refugian en sus casas que son también laberintos donde se oculta la catástrofe, espacios donde se acumulan los objetos que adquieren vida humana de la misma forma que las partes del cuerpo sufren y al mismo tiempo se cosifican, definen su identidad y al mismo tiempo pierden la relación con las otras partes del cuerpo. La pérdida de la identidad y la serie de coincidencias que apuntan a una unidad o revelan fatalísticamente sus fragmentos son los aspectos

más destacados de esta escritura.

En *Cerberos son las sombras* encontramos el germen de esta escritura. A partir de *Visión del abogado* ya no puede hablarse de novelas mejores o peores, de un avance o de un retroceso. Como en Marías a partir de *El hombre sentimental*, como tantos aspectos de la escritura de Pombo, como los espacios imaginarios de Vila-Matas que siempre conducen a una Barcelona que de tan real acaba por confundirse con la invención, nos encontramos en un territorio o ante un tablero en el que la disposición de las piezas no indica evolución sino estrategia y cambios de disposición. Nada hay más familiar que una novela de Juan José Millás. Nada, al mismo tiempo, tan lleno de sorpresas, de tensión, de acontecimientos insólitos, de situaciones absurdas que van tejiendo una lógica implacable: la lógica del caos, la nostalgia de la unidad perdida, la necesidad de vivir catastrófica, apocalípticamente.

En casi todas las novelas de Millás se parte de relaciones humanas en crisis, pero también de la relación con la casa, con la calle y con los objetos. Estas relaciones suelen estar condicionadas por una agudización de la percepción provocada por la fiebre o por estados de ánimo que pueden bordear la locura. La locura de unos individuos que es expresión de la locura universal y que, por ser universal, es trágica pero también grotesca y divertida.

Las novelas de Millás suelen ser, por la acumulación de coincidencias y desencuentros, complejas. Este grado de complejidad se acentúa en su penúltima novela, *El orden alfabético*, aleph y torre de babel, gran enciclopedia del desorden y de la nostalgia del orden. La gran novedad de *No mires debajo de la cama* es que esta compleja red de relaciones se concentra en unas pocas personas, en unos pocos capítulos, en unos objetos que tienen una presencia dominante.

El primer capítulo está ocupado por la juez Elena Rincón, una mujer de unos 35 años que tiene una relación sexual con un médico forense siempre dispuesto a "hacerle una autopsia". El padre de Elena murió hace poco y ella ha encontrado una vía de comunicación con él a través del

teléfono: junto a la voz de ultratumba del contestador le parece oír asimismo la respiración de los muebles de la casa. Pero en su relación con el forense no hay futuro, o sólo este futuro en ruinas al que parecen condenados todos, y ha perdido también su vínculo con el pasado. Pero algo nuevo parece anunciarse en la vida de Elena: viajando en el metro verá a una mujer unos cinco años más joven que ella que se le aparece como “un ángel sin alas, una diosa”.

Mientras en la pantalla de su televisión vemos el rescoldo de la realidad sin brasas, ella inicia un recorrido por la otra realidad, la realidad “cortazariana”, a través de la red del metro. El único vínculo que le une a esa mujer misteriosa es el libro que estaba leyendo y que ella consigue en una librería: *No mires debajo de la cama*. Pero también se insinúan otras relaciones como la vida de los muebles, la vida debajo de la cama o la naturaleza de los zapatos, metáfora de la naturaleza humana, hecha de unidades independientes que buscan con desesperación una pareja que les complete.

Del mismo modo que al penetrar por la boca del metro escuchamos “el zumbido de los viajeros que se comportaban dentro del vagón como moscas atrapadas en una caja de cristal”, en el capítulo segundo entramos en la casa de Vicente Holgado y allí escuchamos las conversaciones de los zapatos y asistimos a su incesante actividad. Si el capítulo desconcierta al lector, más desconcertante es ir descubriendo que nos encontramos ante la clave metafórica del libro y ante la pieza que une los distintos niveles de la novela y establece la relación entre la novela que leemos, la novela que lee Elena Rincón, que la abre “como abriendo las puertas a otra dimensión” y la misma novela que en el capítulo tercero leerá Vicente Holgado para poder conciliar el sueño, aunque “en lugar de dormirme me caí dentro de ella”, para penetrar en la pesadilla que acabamos de leer en el capítulo segundo. Aquí los zapatos cobran vida y se debaten entre la necesidad de afirmarse como individuos o la de formar pareja, la de vivir como viudos o dividi-

dos o como seres libres, como seres nostálgicos de un todo, adictos a la otra mitad, o como seres con una identidad propia.

La novela que ha estado leyendo Vicente pertenece a su compañera de lecho Teresa Albor, que es, precisamente, la misteriosa mujer que Elena encontró en el metro. Que encontró en el metro y que por otra cadena de coincidencias volverá a encontrar. Vicente mirará debajo de la cama y allí le espera la muerte. La encargada de levantar su cadáver será Elena. También el forense encontrará su muerte debajo de la cama, porque debajo de la cama o en los armarios se ocultan los monstruos tan temidos en nuestra infancia y que pertenecen, también como adultos, a nuestra realidad más profunda.

Juan José Millás ha sabido recrear el ambiente subterráneo de un barrio y el mundo misterioso del interior de las calles, ha creado situaciones enorme-

mente divertidas, como la expedición de los zapatos al cementerio para acompañar al zapato viudo o, sobre todo, la visita de Vicente Holgado a la ferretería del padre de Teresa. Ha dado singular vida a los objetos, ha dotado a los seres vivos y a las cosas de una extraña dimensión: las bragas o pantaletas blancas de la madre de Holgado, las de Teresa y las de Elena, los pantalones agonizantes, los cepillos de dientes, las herramientas, las cucarachas, las ratas, los perros muertos, los monstruos, los calcetines, los zapatos, el Taller de Pies del callista Holgado y el Hospital del Calzado, la televisión donde “la realidad ardía con una furia desacostumbrada, como si anunciara su fin” y la relación entre novela, vida y sueño que anuncia un nuevo principio: el de esta novela de Millás tan llena de sugerencias que, por suerte, el crítico, ese aguafiestas de la literatura, no podrá agotar nunca. —

LOS LIBROS MÁS VENDIDOS DEL MES

Esta lista ha sido elaborada con información de www.submarino.com.mx

LOS LIBROS MÁS VENDIDOS DE FICCIÓN

La ignorancia, Milan Kundera, Tusquets.
La fiesta del Chivo, Mario Vargas Llosa, Alfaguara.
Pasiones, Rosa Montero, Alfaguara.
Nuestra señora de la soledad, Marcela Serrano, Alfaguara.
Rincón de baikus, Mario Benedetti, Alfaguara.
Alexandros. El confín del mundo, Valerio Massimo Manfredi, Grijalbo.
La boda del poeta, Antonio Skármeta, Plaza & Janés.
Todo un hombre, Tom Wolfe, Ediciones B.
Tombocú, Paul Auster, Anagrama.
En el reino del espanto, Álvaro Vargas Llosa, Grijalbo.

LOS LIBROS MÁS VENDIDOS DE NO FICCIÓN

El Tigre. Emilio Azcárraga y su imperio, Claudia Fernández y Andrew Paxman, Grijalbo.
El Vaticano contra Dios, Los Milenarios, Ediciones B.
Entrega inmediata, Mario Ruiz Massieu, Grijalbo.
Marcos, el señor de los espejos, Manuel Vázquez Montalbán, Aguilar.
La suerte de la consorte, Sara Sefchovich, Océano.
Memorial del mañana, Federico Reyes Heróles, Fondo de Cultura Económica.
El arte de convivir en la vida cotidiana, Gaby Vargas, Planeta.
Inteligencia emocional en la empresa, Daniel Goleman, Ediciones B.
Mujeres que corren con los lobos, Clarissa Pinkola Estés, Ediciones B.
Lugar a dudas, Guillermo Sheridan, Tusquets. —