

LIBROS



> André y Raphaël
Glucksmann

• **Mayo del 68. Por la subversión permanente**
> ANDRÉ Y RAPHAËL GLUCKSMANN

• **Vidas perpendiculares**
> ÁLVARO ENRIGUE

• **El pintor de la vida moderna**
> CHARLES BAUDELAIRE

• **Desiertos de la luz**
> ANTONIO COLINAS

• **Mal de piedras**
> MILENA ÁGUS

• **La destrucción de todas las cosas**
> HUGO HIRIART

• **El colombre**
• **La famosa invasión de Sicilia por los osos**
> DINO BUZZATI

• **Fiebre de guerra**
> J. G. BALLARD

• **Proyectos de pasado**
> ANA BLANDIANA

• **El ángel negro**
> JOHN CONNOLLY

ENSAYO

Espectro y significado del 68



**André y Raphaël
Glucksmann**
Mayo del 68.
**Por la subversión
permanente**
Traducción
de María José
Hernández
y Alicia Martorell,
Taurus, Madrid,
2008, 244 pp.

He aquí un libro quintaesencialmente francés. Y dicho sea sin intención peyorativa, aunque acaso tampoco, necesariamente, meliorativa; un libro es francés, se diría, para lo bueno y para lo malo. Francia no sólo es aquel país donde los políticos escriben, sino también aquel donde los escritores hacen política. Y no es de extrañar que el resultado de todo ello sea una historia política nacional que, al decir de Cioran, parece hecha por encargo. Así sucede, desde luego, con los breves y ambiguos acontecimientos que sacudieron París en mayo del 68, asombrosamente convertidos en epítome de la contestación global contra el sistema, sin que parezca importar demasiado, a estas alturas, en nombre de qué se levantaban unos y

otros, ni contra qué sistema. Así, Praga parece merecer más, pero refulge menos. ¿Acaso por haber gozado de menos favor entre los intelectuales de guardia? Pudiera ser. Sea como fuere, aquí tenemos otro libro sobre el 68 francés; un libro, conviene apresurarse a señalar, distinto a los demás: pero no menos francés.

Resulta por eso llamativo que los editores españoles hayan renunciado a mantener su título original, plenamente indicativo de su sentido: “Mayo del 68 explicado a Nicolás Sarkozy”. Difícilmente lo habrán hecho para evitar un localismo desconcertante, ya que la notoriedad del actual presidente francés —ratificada en la industria editorial española por la edición en Anagrama de *El alba la tarde o la noche*, el notable libro que le ha dedicado Yasmina Reza— parecería garantizar la atención del público. Quizá, habría que matizar, de cierto público, pero no de aquel otro que busca en la conmemoración del mayo francés la confirmación del argumentario tradicional en torno a aquellas jornadas: ¡los que estuvieron allí! Sin embargo, esta obra conjunta de André Glucksmann, enfant terrible

de la filosofía francesa y su hijo Raphaël, enfant no tan terrible y filósofo también, constituye una defensa del 68 ante los ataques de Sarkozy, si bien una defensa que desemboca allí donde los sesentayochistas nunca habrían esperado encontrarse: en el liberalismo. Pero veamos todo esto con más calma.

¿Por qué atacar el Mayo del 68 para ganar las elecciones presidenciales de 2007? Ésta es la pregunta que provoca una reflexión orientada a elucidar el significado de aquel acontecimiento, para mejor explicar su fuerza de gravitación sobre el presente. Muchas de las claves políticas y sociológicas manejadas por los autores son nacionales, pero accesibles: desde De Gaulle a Rocard, Francia se postula aquí a la vez como peculiaridad irreductible y como símbolo de Europa. Y los temas en torno a los cuales se articula esta indagación —a través de una conversación a dos bandas y posteriores ensayos individuales— son característicos del sello filosófico familiar. Todos pueden resumirse en uno de los aforismos que jalonan el libro: “Tucídides tenía razón frente a Hegel” (p. 168). Es decir, que la razón no es suficiente para dar cuenta de la Historia, cuyo carácter trágico es inmutable; y que un exceso de razón puede llevarnos a negar la realidad: así el postestructuralismo, así el posmodernismo, así la izquierda sentimental. Donde Glucksmann senior subraya la

lucidez de los sesentayochistas para lanzar un grito insurreccional frente a la tiranía y renunciar a las pompas del Partido Comunista, Glucksmann junior se pregunta dónde estaba ese inconformismo durante el genocidio de Ruanda, cuando aquellos rebeldes ya habían entregado la izquierda francesa al dudoso François Mitterrand. Gloria y miseria del 68.

Desde este punto de vista, el antiautoritarismo radical de entonces habría desembocado en una huida de lo propiamente político, de consecuencias acaso imprevistas. Y esta negación de la realidad se habría manifestado de distintos modos. Filosóficamente, mediante el conjunto de pensadores, desde Heidegger y la Escuela de Frankfurt hasta Derrida & Co., que habrían culpado a la razón de los males del siglo, trocando la idea de verdad por la de interpretación. Históricamente, dando lugar a una Europa moralizante pero débil, edificada como una Suiza de altos vuelos incapaz de reconocer la necesidad de actuar: Ruanda, Chechenia, los Balcanes. Y políticamente, mediante la renuncia al Estado en beneficio de la libertad individual, lo que si bien ha permitido el relativo florecimiento de la sociedad civil posbélica, ha hecho germinar un populismo antiestatalista verdaderamente irrazonable: *laborare stanca*. Raphaël, ante este panorama, eleva una acusación transgeneracional: “Habéis transformado mi vida en una orgía y mi país en un lupanar” (p. 59). Nada menos. Sin embargo, el legado de Mayo es más ambiguo que eso, siempre y cuando el lector acepte el nacimiento de una categoría separada de su objeto: un significado que se emancipa de su significante. Seamos serios: las jornadas parisinas no dan, en sí mismas, para tanto. Pero la discusión intelectual en torno a las mismas y el indudable carácter dramático de aquellos sucesos han terminado por otorgar al Mayo francés un alto valor como condensación simbólica de transformaciones sociales más amplias, a saber: la democratización de la sociedad posindustrial de masas. Para lo bueno y para lo malo. Más que un acto

decisivo, el 68 es una escenificación, entre Brecht y Godard, de los nuevos tiempos.

Sucede que esa misma cualidad lo ha convertido en un fetiche. Y de ahí que André Glucksmann distinga entre el 68 histórico —donde, afirma, lo pasaron en grande— y el fantasmal espíritu oficial del 68: la naftalina sobre la chaqueta de pana. No es ahí donde podemos encontrar el elusivo significado de Mayo, aventura inacabada y ambigua a la que distinguen sus críticas antes que sus respuestas. Dice André que eso es suficiente, pero no está claro: la negatividad absoluta, a despecho de la positividad de lo real, produce monstruos. Se produce aquí un curioso desdoblamiento, ya que el autor francés atribuye a Mayo la cualidad de “experiencia filosófica colectiva”, que conecta con la rebeldía socrática y el escepticismo montaignesco, pero sin liderazgos a la Sartre: una renovación de la clásica in-subordinación de la filosofía frente a la política. Sin embargo, esa revolución ha debido ser estéril, o minoritaria, porque ha dejado una huella clara en la libertad de costumbres contemporánea, pero no en las costumbres mismas, tan escasamente filosóficas. Y habría sido, en todo caso, una revolución traicionada por todos aquellos que la hicieron: “Hombres de izquierdas (...) sed, sin falso pudor y sin orejas, contemporáneos de las desgracias del mundo” (p. 167). ¿La filosofía como sermón edificante?

Más interesante, acaso, sean las consideraciones de Raphaël acerca del modo en que el 68 transformó para siempre a las revoluciones contemporáneas, cuyo testigo —ante la habitual arrogancia y el menosprecio de los europeos viejos— han recogido los países del Este: de la revolución de terciopelo a la revolución naranja. Herederas de La Boétie y su idea de que la tiranía se basa en una ilusión colectiva, Mayo factura una insurrección imaginativa y humorística: “La invención genial de Mayo, su revolución en la revolución, es la transferencia de la violencia, consustancial a toda insurrección, al dominio simbólico” (p. 197). No hay muertos ni

mártires: la revuelta opera contra el Estado, pero también al margen del Estado. Y esto, concluye acertadamente, no es sino una epifanía liberal, por más que el liberalismo siempre haya sido —siga siendo— el enemigo de quienes ignoran su naturaleza esencialmente anticonservadora. ¡Anatema! *Eppur si muove*. Desde este punto de vista, el McGuffin sarkozyano tiene un desenlace previsible: aunque ataque al 68, Sarkozy es un hijo del 68. Y no sólo por sus orígenes mestizos ni su aire tan poco versallesco: sobre todo, porque invoca la ruptura, aunque está por ver si conseguirá imponerla. No sabemos si este libro, a él dirigido, le habrá sido de utilidad. Pero lo será para cualquier lector interesado en saber aquello que no suele decirse del 68, su íntima verdad: que nos hizo más libres que antes para ser idiotas, pero también para dejar de serlo. —

— MANUEL ARIAS MALDONADO

NOVELA

Yo somos varios



Álvaro Enrigue
Vidas perpendiculares
Anagrama,
Barcelona,
2008, 290 pp.

La familia literaria a la que pertenece *Vidas perpendiculares*, la nueva novela del escritor mexicano Álvaro Enrigue, es amplia y de alcurnia. Se puede mencionar a Jorge Luis Borges (en especial “Funes el memorioso” y “El inmortal”), el inglés David Mitchell (*Ghostwritten*) y Mario González Suárez (por el tema de la infancia como terror). La lista podría extenderse, pero basten esos nombres para hablar de la capacidad que tiene la novela de la Enrigue para sugerir, para presentarse como un texto capaz de convocar a muchos otros

textos. Si la literatura es, sobre todo, el arte de construir un código cifrado sobre la base de otros múltiples códigos cifrados, entonces Enrigue sale más que airoso del desafío que se ha impuesto.

Vidas perpendiculares es la historia de una “monstruosidad”. Así como el Funes de Borges es capaz de ahogarse recordándolo todo, el Jerónimo Rodríguez de Enrigue sufre debido a la memoria de sus “sucesivas resucitaciones”. Jerónimo ha sido muchos hombres (y mujeres) en otras vidas a lo largo de la historia; de niño, sabe lo que otros de su edad no: “toda la gama de los olores y formas que puede tener una vagina o el agarroso sabor del semen en la boca, el crujido de la espina dorsal cuando se arranca de tajo una cabeza, los límites precisos del dolor humano y lo que se necesita para infligirlo”. Sexo y violencia: coordenadas, aquí, de todas las vidas “perpendiculares” de Jerónimo, y por ello imprescindibles para entender la condición humana.

En la contratapa de la novela se sugieren algunas pistas de lectura. Estaríamos frente a una “novela cuántica”, pues en su poética se establecería una simultaneidad de tiempos y espacios y una modificación continua de narradores y géneros literarios. Estoy seguro de que el concepto “novela cuántica” no durará mucho más de lo que dura el verano, o el otoño. Con todo, la poética está bien definida, siempre y cuando se entienda que el proyecto de Enrigue no es necesariamente una nueva formulación. Lo interesante de *Vidas perpendiculares* no está ni en la simultaneidad espacio-temporal propuesta, ni en el cambio de narradores o en el diálogo que se establece entre el cuento y la novela —algo que ya aparece en un libro de cuentos de Enrigue, *Hipotermia*, y que supo ver bien Guadalupe Nettel en una reseña—, sino en la tensión que existe entre novela realista y fantástica. Si “Funes”, por volver al ejemplo citado anteriormente, es un texto fantástico sin ambages, la novela de Enrigue se puede leer a ratos en clave realista y otros ratos en clave fantástica. Incluso el texto llega a sugerir —aunque esto

no se desarrolla— que todo puede ser un constructo artificial (las “vidas” que recuerda Jerónimo serían tan solo “prótesis recogidas” en las bibliotecas que ha frecuentado), con lo que la novela parecería decantarse por una lectura realista. La conclusión de Enrigue sería entonces que la realidad es más bien fantástica (con lo que desaparece la tensión mencionada). Y podríamos, a partir de esta novela, leer “Funes” como un cuento realista. Todo esto no es más que especulación: buena parte de la fuerza del texto deriva de su capacidad para no prestarse a una lectura unívoca (este lector se resiste al vicio crítico de decantarse por una entre varias posibilidades).

Lo mejor de la novela está en la recreación de la infancia de Jerónimo en un pueblo de Jalisco en la primera mitad del siglo XX. Sometido por un padre asturiano autoritario, desterrado a vivir con la servidumbre, Jerónimo es un niño raro que vive sus primeros años bajo el reino del miedo. Ese miedo es uno de los puntos de contacto entre la vida presente de Jerónimo y sus vidas pasadas. Jerónimo puede oler el miedo cuando está cerca de su padre de la misma forma en que lo hace cuando forma parte de una tribu prehistórica o se halla viviendo en pleno siglo XVII napolitano. Enrigue narra las cinco vidas pasadas de Jerónimo con un gran poder evocativo, y logra vincularlas a través del amor que en ellas buscan los personajes —un amor plagado de sexo y violencia—, pero falta tensión narrativa en algunas de estas historias. Las “vidas perpendiculares” interesan a ratos, pero no conmueven ni fascinan de la misma manera que el terror doméstico del Jerónimo del presente de la novela. Hay, sí, páginas magistrales dedicadas a Quevedo.

¿Qué es el cerebro de Jerónimo? “Un atascadero de monstruos”. ¿Qué es una imposibilidad? “Un hombre del que se podía depender sin esperar dolor a cambio”. ¿Una filosofía de vida? “Tanto a los cuatro años como a los cuarenta, es mejor —o cuando menos más realista— perseguir lagartijas que presi-

dir congresos”. Enrigue es un magnífico prosista, siempre a la caza de la frase feliz, inteligente, y tiene un sentido del humor muy sutil. En *Vidas perpendiculares* se le han escapado algunas lagartijas, pero el resultado es, cuando menos, admirable. —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

ENSAYO

Baudelaire de nuevo



Charles Baudelaire
El pintor de la vida moderna
Traducción y edición de Silvia Acierno y Julio Baquero,
Cuadernos de Langre, San Lorenzo del Escorial, 2008, 202 pp.

El lector tiene la posibilidad de acceder con esta versión de Silvia Acierno y Julio Baquero de *El pintor de la vida moderna*, de Charles Baudelaire (1821-1867), no sólo a una buena traducción sino a una edición crítica cuidadosa e informada, bilingüe, de uno de los textos capitales del poeta de *Las flores del mal*. De hecho, el modelo creo que está en las ediciones de la Pléiade: prólogo informado, notas, variantes, bibliografía. Escrito entre 1859 y 1860 y publicado en 1863, el motivo —¿quizás el pretexto?— fue su amistad con el pintor Constantin Guys (1802-1892), cuyas obras y procedimientos nos son descritos en varios de los capítulos. La hipótesis de los editores es que el error de Baudelaire estuvo al elegir a un pintor e ilustrador espontáneo que en realidad era un artista mediocre. No pensó, por ejemplo, en Manet. Pero la importancia de estos textos radica en lo que desvelan por ellos mismos, y que se halla de manera destacada en los apartados “El artista, hombre de mundo, hombre de la muchedumbre y niño”, “El dandy” y, de manera central, “La modernidad”. Sin duda lo que expresa

en “La mujer” nos permite conocer mejor la misoginia de Baudelaire, émula de su maestro (en esto y en política) Joseph de Maistre, pero no deja de ser un aspecto que tiende hacia la biografía y no hacia el espíritu del tiempo que se inauguraba. Los editores se hacen eco de la opinión de que Baudelaire no es el padre de la crítica moderna sino el hombre de profundas intuiciones, de estilo apodíctico y apasionado, alguien que no desarrolla las ideas sino que las va dejando sobre el texto en una acumulación impresionista. Pero si no fue un Sainte-Beuve, creo que fue algo más valioso: un escritor extremo y lúcido, que reivindicó la crítica interesada (y por lo tanto, consciente de la imposibilidad final de la objetividad) y que quiso unir a la inspiración del poeta la lucidez de la crítica. Por esto Valéry lo elogió, él que iba a hacer de la lucidez crítica su Beatriz. Baquero y Acierno nos recuerdan que en su crítica artística acostumbra a destacar, a la manera de su maestro Sainte-Beuve, la personalidad del artista por encima, a veces, de las cuestiones formales y del lenguaje pictórico, lo cual nos llevaría a conocerlo mejor a él pero menos a la pintura de su tiempo. Baudelaire fue un poeta romántico que abrió las puertas al simbolismo. Los románticos fueron revolucionarios o reaccionarios. Nuestro poeta pertenece a estos últimos. Sin embargo, es un poeta que abre caminos, que supo ver en la gran ciudad, en la multitud, y en el individuo perdido en ella, lo que Ortega llamaría el tema de su tiempo.

Insertado en el romanticismo, Baudelaire cree en la idea de las correspondencias: el universo es un libro de pilares vivientes en el que oye un acorde, así sea débilmente. Ese neoplatonismo es uno de los lados de la tradición hermética que llega hasta el surrealismo y que Octavio Paz señala con agudeza en varios momentos de su fundamental ensayo *Los hijos del limo* (1974), y también en “Baudelaire como crítico de arte” (una ausencia en el estudio y en la bibliografía de esta obra, así como *De Baudelaire al surrealismo* (1933) de Marcel

Raymond, que, por cierto, tiene que ver con el citado libro de Paz). Llegamos a la modernidad. ¿Qué es? Hugo Friedrich pensó que la modernidad de Baudelaire implicaba una renuncia a toda tradición (Paz habla de la “tradición de la ruptura” que engendra en cada acto su tradición). Y Robert Jausse hace hincapié en la novedad como el valor central del nuevo arte: la belleza transitoria frente a la eterna, exaltada por el clasicismo. Lo nuevo es, a un tiempo, bizarro, extraño, inquietante.

Vayamos a Baudelaire mismo: de manera clara acentúa, en la reivindicación del arte nuevo, el tiempo presente. Lo bello posee una composición doble: “lo eterno e invariable” y “un elemento relativo y circunstancial”. Este último es imprescindible para apreciar al primero. Esta dualidad, nos aclara, corresponde a “la dualidad del hombre”. El dualismo que se resuelve en el arte implica una noción abstracta, espiritual, y otra concreta, corporal, forjada en lo efímero, en lo contingente, pero que sin duda el arte logra trascender al tiempo que se garantiza su vitalidad. La novedad de la que hablaba Jausse es la señal del presente sin el cual el arte tiende a la abstracción. “Uno no tiene derecho —afirma el poeta— a despreciar o prescindir de ese elemento transitorio [...] Suprimiéndolo se cae inevitablemente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible”. Más: “Casi toda nuestra originalidad se debe a la marca que el tiempo deja en nuestras sensaciones”. Quien ha desarrollado, a comienzos del siglo XX, esta idea con profundidad filosófica ha sido Antonio Machado a través de sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena, pero es una relación que hasta ahora, que yo sepa, no ha sido estudiada. Machado habló no tanto de la sensación del tiempo (para apartarse del simbolismo) como de la intuición del mismo, sin la cual las imágenes y metáforas serían un trasiego de abstracciones. Volver a Baudelaire es volver a nuestros orígenes, es hacer del gran poeta y tantas veces crítico lúcido, nuestro presente. —

— JUAN MALPARTIDA

POESÍA

Pasión por la armonía



Antonio Colinas
Desiertos de la luz
Tusquets,
Barcelona,
2008, 121 pp.

En *Desiertos de la luz*, Antonio Colinas (La Bañeza, León, 1946) busca la armonía. El poeta experimenta el asombro y el espanto del mundo, pero también su belleza, y revuelve en el interior de cuanto percibe —y en su propio interior— para extraer jirones de comprensión, esbozos de esperanza. El mundo es misterioso, y con ese misterio ha de congraciarse el hombre. La noche simboliza los enigmas de la existencia, pero el poeta bracea para despejarlos o, cuando menos, para hacerlos tolerables; y ese manoteo se identifica con la luz: “la sangre/ ya es la luz./ Nuestra sangre/ será la luz mientras la luz no muera”, salmodia el autor de *Sepulcro en Tarquinia*, entre políptotos, geminaciones y similitudencias. A menudo, la luz encarna en otros términos: lámpara, llama, hoguera, fuego, arder, quemar, brasa. *Desiertos de la luz* dibuja una combustión constante, en la que llamea la vida, con crepitaciones de júbilo y de silencio, frente a las oscuridades de la incertidumbre y la muerte. Este pulso entre claridad y tiniebla, que corporeiza el combate existencial, se refleja en dicotomías como día/noche, negrura/luz, hielo/fuego, o en oxímoros, de aroma clásico, como “llamas negras”.

La plenitud anhelada por el poeta se identifica —en una de las metáforas milenarias de la lírica— con el amor, y también con la música, desde Händel hasta Glenn Gould. La importancia que ostenta en el edificio sensible de Colinas la emoción inmediata, sin glo-

sa ni raciocinio, de la música, alimenta numerosas sinestesias, en las que la luz —esa luz que es, en realidad, el palpitar del hombre— se oye: “escuchando la melodía remota,/ escuchando una luz que ya es todas las luces”, afirma en “El laberinto abierto”. El poeta no duda en manifestarse contra el odio, reverso del amor, con cantos antibélicos o elegías inspiradas en el atentado del 11 de marzo de 2004. Su ansia por que el yo se funda en la plenitud del ser, pese a los desengaños de la realidad y la inquina del tiempo, prevalece a lo largo del libro, en una incesante ondular de exaltación y desconcierto. No obstante, la lucha contra los obstáculos que le impiden acceder a la armonía —la ignorancia y la fragilidad del hombre, el caos del mundo, el declive inevitable del cuerpo— es fuerte, y se plasma, una vez más, en binomios antitéticos, como todo/nada o ser/no ser. Colinas se sumerge siempre en la materia, cuajo de la energía que sostiene al universo, para emerger después al espíritu: a la respiración con el cosmos; a la conciencia de ser uno con el Todo. La busca de la plenitud se manifiesta también en la de la vida eterna, esto es, en la sed de infinitud, en el anhelo de ser por siempre, que ha de superar el abismo incomprensible de la muerte: “¿aún no hemos sabido desvelar el misterio/ que encierra el laberinto abierto de la piedra,/ dar con el manantial/ que sacia para siempre la sed de ser sin fin,/ la sed de respirar en el amor?”.

El ánimo trascendente de Colinas es claro en *Desiertos de la luz*, y los ecos religiosos dejan de ser ecos en algunas piezas, para convertirse en rotundidades sacras. “La lámpara de barro”, por ejemplo, utiliza el Padrenuestro para elaborar un poema confesional, en el que el autor se reconoce miembro de la grey que nunca ha dejado de seguir las huellas de Cristo, y le pide a Dios que, en la hora de la muerte, le abra a otra vida, “mar de luz o fuego blanco”. La influencia de la mística, uno de los rasgos más característicos de la poesía de Colinas, según ha subrayado

unánimemente la crítica, es asimismo notoria en *Desiertos de la luz*. El impulso por que el alma se diluya en el océano absoluto de la presencia divina se aviene con el ansia de plenitud del poeta: con su aspiración a fundirse con lo existente, y a resolver, así, todas las fracturas y vacíos del yo. Un largo poema del libro, “En Bruselas, buscando una llama”, evoca la huida a Francia y luego a Flandes de Ana de Jesús, la primera editora del *Cántico espiritual*, de san Juan de la Cruz, y a quien, por ello, le fue dedicado. Pero no sólo la mística occidental influye en su obra; también la oriental, con su vehemente delicadeza y su ingrátido erotismo. En un poema dedicado a Tian Tan, “Templo del Cielo”, leemos: “¡Y si en este instante se abriese un poco más/ el labio de la noche, si fluyese el misterio/ por medio de sonidos que no hieren ni nombran!”. En muchas otras piezas chisporrotean las paradojas propias de la mística cristiana, que transmiten la pugna entre el anegarse en lo superior y la resistencia de lo inferior a ser anegado, o la interpenetración del placer y el dolor, o la negación del saber para aprehender un saber más verdadero. “Morada de la luz”, en particular —cuyo título remite a otro de los inspiradores de Colinas, santa Teresa de Ávila—, aparece trufado de esta suerte de oposiciones unitivas: el poeta desciende a “un saber que ya no sabe”; la casa gira, quieta; alguien está ahí, sin estar. “Qué dulzura este ir cerrándose a todo/ para poderse abrir y comprenderlo todo”, concluye Colinas. En el transfondo de estas adversaciones reverbera el “no entender entendiendo/ toda ciencia trascendiendo” de la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz. En otras ocasiones, la voluntad ascensional del místico se conjuga con el entrañamiento del quietista. Colinas proclama entonces la necesidad de adentrarse en el ser propio, y permanecer oculto y jadeante en las simas del espíritu, para alcanzar el ser total: “aquí estamos nosotros en su fondo/ de limo/ hundidos,/ quietos,/ (...) pero ¿cómo/ ascender?/ Acaso descendiendo/ más todavía en el profundo

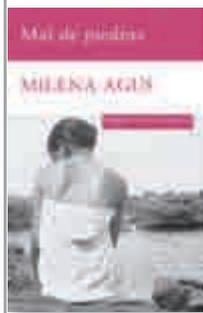
abismo/ del ser,/ descendiendo/ aún más hasta el no ser en plenitud,/ que es el ser verdadero”, leemos en “La noche transfigurada”. Un internarse en el yo, por cierto, que resulta coherente con el aliento órfico que recorre *Desiertos de la luz*: reveladoramente, en el mismo poema que se acaba de citar, “La noche transfigurada”, se menciona a la lira de Orfeo. Colinas reivindica la exploración interior, el momento interior. Las vastas articulaciones del cosmos y las no menos dilatadas arborescencias de lo ultraterreno encuentran su correspondencia en las microscopías del yo, por cuyas venas discurre el silencio, y en cuyo corazón se asienta el mundo. En los limos oscuros de la conciencia es hallable la verdad exterior, la verdad de todos.

En *Desiertos de la luz*, el poeta recurre principalmente a los motivos de la naturaleza para establecer su orbe simbólico, aunque dedica bastantes poemas a la evocación de ciudades —Salamanca, Bruselas, Jerusalén— y, en general, de lugares, cuya contemplación le induce a demoradas reflexiones sobre el ser y la existencia en la Tierra, sobre la perduración y la ruina, sobre el amor y la muerte. La visita a un pazo, por ejemplo, le suscita la contraposición —que es, en realidad, identificación— entre lo exterior y lo interior, entre el mundo y el yo: “Yo buscaba un camino a lo largo del día/ sin saber que el camino no existía,/ pues el camino estaba/ en mi interior”. Hay poemas —o momentos— muy narrativos, quizá demasiado, como “La primera hoja”. Los rescata del prosaísmo un continuo respunte de delicados simbolismos, de imágenes desapasionadas atentas a la luz y al color. A veces, no obstante, algunas aclaraciones, en su afán por establecer paralelismos, resultan explicativas y, por lo tanto, antipoéticas: “se retira el mar en busca de la mar (como yo de mí mismo)”. Estas leves disonancias no enturbian *Desiertos de la luz*, un libro de madurez, que acredita el verso vibrante y depurado de Colinas, y la consistencia ética de su pensamiento. —

— EDUARDO MOGA

NOVELA

Voces que callan



Milena Agus
Mal de piedras
 Traducción de
 Celia Filipetto,
 Siruela, Madrid,
 2008,
 116 pp.

Confieso mi recelo inicial ante el estrépito montado en torno a una obra tan delicada, inquietante y silenciosa como *Mal de piedras*, y no he podido evitar compararlo con la relativa indiferencia con que ha sido acogida la primera novela de la española Cristina Grande *Naturaleza infiel*, con la que comparte planteamientos en torno a un grupo familiar, sensibilidad, percepción psicológica y finura estilística. Ambas novelas nos seducen desde la primera página. Uno de los aciertos de Agus ha sido elegir a una narradora joven que narra hechos que no necesariamente ha vivido y que por lo tanto puede contar con cierto distanciamiento sin dejar de identificarse. De ahí la sutileza en la estructura, en las relaciones psicológicas y en la voces sin estridencias, a pesar de que la novela gira en torno a algo tan escurridizo y “pasado de moda” como la felicidad, el amor y la locura.

Voces porque la voz narradora es una muchacha a punto de casarse que ha decidido recuperar la casa familiar de la calle Manno en Cagliari, “este lugar mágico donde se oye el ruido del puerto y de los chillidos de las gaviotas”, deshabitada desde hace diez años; y porque a través de su escritura no sólo se reconstruyen unos hechos, sino que escuchamos las voces de los personajes.

El presente de la novela coincide con lo que ella llama “la situación en Irak”, “con estos americanos que no se sabe si liberan u ocupan”, para remontarnos a otra guerra, la Segunda Guerra Mundial, con los primeros días de la evacuación,

los bombardeos americanos de 1943, el desembarco de los Aliados en Normandía y la firma del armisticio. No interesan las interpretaciones ideológicas sino el sufrimiento, que no es exclusivamente el que nos causan las relaciones afectivas. Por eso la abuela está tan emocionada cuando por las noches su amante “se estremecía de miedo, como si estuviera oyendo un disparo o las bombas que caían sobre el buque y lo partían en dos, lo rozaba apenas con un dedo y el Veterano, sin despertarse, la respondía atrayéndola hacia él.”

La novela se inicia con la boda de la abuela en 1943, y se cierra, como un círculo, con la inminente boda de la nieta. La bella mujer se casa a los treinta años, cuando todo el mundo creía que iba a quedarse soltera, pese a que toda su vida había girado en torno al amor. O precisamente porque “la enfermedad de la abuela podía definirse como una especie de locura amorosa”. Escribía ardientes poemas y bastaba con que un hombre la sonriera para que lo considerara un pretendiente. En su desesperación llega a hacerse cortes en el cuerpo o a arrojar a un pozo. Hasta que finalmente aparece en la casa un hombre de cuarenta años: “Llegó para comer y dormir gratis. En el mes de junio pidió la mano de la abuela y se casaron”. Un matrimonio sin amor, como ambos confiesan, que “duermen como hermanos en el cuarto de invitados” mientras él sigue visitando la Casa de Citas. Una vez en Cagliari, ella acepta satisfacerlo sexualmente para, con el dinero ahorrado, poder instalarse en la casa de la calle Manno.

Debido a su mal de piedras tiene que internarse en un balneario, donde conocerá al Veterano, un hombre cojo y hermosísimo que vive en Milán aunque siempre había vivido en Génova. Con él finalmente encuentra “la cosa principal”, es decir, el amor, hasta que se cura de sus cólicos renales, queda embarazada y regresa a la casa.

La enfermedad de la abuela no es solamente el amor, sino la imaginación, y es esta imaginación la que le permite encontrar al Veterano y escribir sus experiencias en un cuaderno. Su hijo heredará su sensibilidad. Excelente concertista ajeno al mundo y desinteresado por las

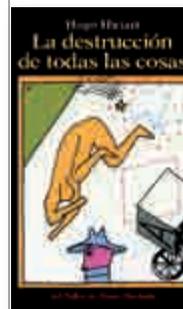
mujeres, finalmente encuentra a la que será su mujer, que vive con la abuela Lia. También ésta vive una doble vida, una real y oculta. La real es la de una muchacha de buena familia; la oculta, la atracción por un criado pastor del que quedará embarazada. Ya a punto de casarse, su hija descubre que Lia escribía poemas amorosos y que el pastor acaba arrojándose a un pozo al enterarse de la muerte de la que fue su fugaz amante y amada. La vida inventada de Lia es la de su viudedad y las falsas razones por las que huye de Gavoi.

Agus ha tejido una fina red geográfica, histórica, familiar y sentimental. Casi todos los personajes tienen sensibilidad artística, sufren la enfermedad de la locura y viven de amores inventados o fallidos. Un destino les une y lo viven con luminosa aceptación. Y si se sienten atraídos por el suicidio es porque forma parte de sus intensas vidas interiores. La prosa refleja perfectamente estos estados de ánimo. La traductora ha sabido mantener, con distintos registros, esta prosa contenida, expresión de sentimientos que evitan tanto el dramatismo como la sensiblería. El homenaje a los poetas Giorgio Caproni, genovés de adopción, y a Dino Campana, el poeta de la locura, son como un eco del espíritu del libro. —

— JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

NOVELA

Los marcianos llegaron ya



Hugo Hiriart
La destrucción de todas las cosas
 Taller de Mario Muchnik,
 Madrid, 274 pp.

Ante la pregunta de cómo explicar y explicarnos, tanto los mexicanos como los españoles, lo que fue el choque

de las mentalidades que se encontraron en Tenochtitlán, en el siglo XVI, Hugo Hiriart (Ciudad de México, 1942) responde con una novela que en lugar de recrear el pasado lo coloca en perspectiva desde el futuro. Y el símil perfecto, la gran herramienta que permite a esta novela explicar el trauma de la fundación mexicana así como el panorama de su modernidad más reciente, es el recurso de la invasión extraterrestre. Si una civilización más avanzada llegara por fin a la tierra, a un país que todavía no es una potencia mundial, pongamos México, en un tiempo en que las cosas, para variar, no van nada bien, digamos a finales del siglo XX, ¿qué pasaría?, ¿las culturas se podrían entender?, ¿con qué se encontrarían los seres de otro mundo? Así como sucedió con la conquista de México, los “otros” hacen su aparición como amigos y se terminarán imponiendo por la fuerza. Las culturas se comunican pero al final serán incapaces de comprenderse, separadas por años luz de historia.

Y no cabe duda de lo que habrían de encontrar los “maricianos”, como les llama el Secretario de Gobernación en la novela. El gobierno del PRI: la inconsciencia de todos sus partícipes, que ante un suceso tan importante y enigmático sólo piensan en mantener sus privilegios de poder, en el provecho que pueden extraerle a la situación con vistas a un mejor futuro político, en las ventajas económicas que el “contacto” podría reportarle al país, dejando clara la verdadera inanidad de las intrigas nacionales cuando se les compara con un verdadero problema existencial, así como la enorme injusticia que puebla el país. Lo dice Ester, la esposa del protagonista: tal vez si México no fuera un país tan injusto, los “otros” no hubieran decidido conquistarlo. Ester no sólo se refiere a la injusticia proverbial y ya muy vieja de un sistema emergido de otra conquista y de un largo proceso de mestizaje, sino a un fenómeno histórico que se repite en *La destrucción de todas las cosas*: la división de la sociedad conquistada. Así como los tlaxcaltecas se unieron a los españoles confiando en que la intervención de esta nueva y desconocida fuerza pudiera traducirse en una ventaja

futura para ellos, una vez eliminados o menguados los aztecas, sus eternos enemigos y represores, así los más explotados y desfavorecidos de entre los mexicanos de finales del siglo XX deciden ayudar a los extraterrestres, ilusión de libertad dictada por la desesperación de vivir en lo infrahumano. Es decir, los invasores se encuentran con una humanidad, representada por México, que vive sumergida en la desigualdad, la pobreza, la injusticia y el autoritarismo.

En cuanto a la ciencia ficción, estamos en el terreno del humor pesimista. Lo que vemos es el heroísmo subvertido de la raza humana, el antirromanticismo optimista de Hollywood, el camino contrario al de H. G. Wells. Los extraterrestres no llegan a Estados Unidos primero que a cualquier otro país y no son reducidos por el ingenio humano que puede sobreponerse a su propia desventaja tecnológica. Muy por el contrario, los mexicanos son aplastados por una tecnología que va más allá de su comprensión (explicar lo que antes no existía, como tuvieron que hacer los aztecas frente al caballo, la armadura y el arcabuz, es un fenómeno que por fuerza aboca a los personajes a un depresivo desfase existencial y que la novela hace comprensible del todo), y se enfrentan a una especie Prusia de otra galaxia tan sólo blandiendo una serie de rasgos culturales que desde el principio sabemos que los conducirán al fracaso: la mezquindad, cobardía y mera improvisación (eso sí delirante, infantil y ritual, muy ritual) de todos sus políticos, por ejemplo, o la incredulidad ante la mala leche de los conquistadores y la fe ciega de todos los niveles de la población en lo inofensivo de este contacto, o la lucha desesperada de un grupo de valientes que no cuenta ni con las armas ni con la organización necesarias.

Otro detalle importante respecto a la práctica de la especulación científica: Hiriart se plantea con una lógica despiadada la cuestión de las divergencias culturales, irreconciliables, que Hollywood quizá considere aburridas pero que, suponemos, a la mayoría de los espectadores nos llenan de curiosidad a la hora de plantear hipótesis sobre una

posible invasión alienígena. Los “otros”, por ejemplo, califican de aberrante la distribución de nuestras casas, con la cocina tan escondida (cuando debería figurar, dice un personaje, junto a la puerta de entrada), consideran el hábito de fumar una aberración de aberraciones y nuestra forma de bailar (ellos bailan en perfecta quietud) una falta total de gusto y expresión de salvajes. Guños todos a la literatura de la conquista, a las crónicas y cartas en las que eclesiásticos y militares españoles despreciaban las costumbres de los indios que no se parecían a las propias o que se regían por otro código. Al final, el problema que Hiriart plantea es justo éste: quizá cuando dos códigos culturales son tan distintos es imposible pensar en la concordia.

En términos de estructura, la novela se plantea a sí misma como un juguete posmoderno por su abundante intertextualidad (hace referencia constante a las crónicas de la conquista y pone en boca de los extraterrestres argumentos para el exterminio y la explotación muy parecidos a los que esgrimían los conquistadores y evangelizadores), por su historicismo, que mira el pasado de forma oblicua, a través del espejo del futuro, y por su ironía incansable que desemboca muchas veces en el humor más negro. La propuesta de novela como espacio narrativo no podría ser más disfrutable; la invasión es la excusa y el escaparate perfecto para que Hiriart hable de todas las cosas de México, para que intente aforar los gestos, las sumas y las restas que diferencian a esta cultura de otras, así que, muy aparte de la trama, el barroquismo de su narrativa se debe a esa particularidad que no suele abundar en los textos de especulación científica: a que el autor se da el tiempo para la reflexión filosófica, literaria, sociológica, incluso se puede decir que gastronómica y estética, llegando a recodar a veces a Stanislaw Lem o Philip K. Dick, por mencionar sólo algunos de los más raros escritores del género. Pero esta novela no se puede inscribir ahí del todo, escapa y recuerda también las excelentes burlas de costumbres mexicanas que hiciera Ibarra Güengoitia, la novela filosófica, el texto

de imaginación de Arreola o de Borges. Hiriart es un escritor difícil de clasificar y cuya lectura paga con creces.

Por eso resulta inconcebible que antes de ésta (editada originalmente por Ediciones ERA, de México, en 1992) no se hubiesen publicado en España otras novelas del autor, así como sus impagables libros de ensayo y obras dramáticas. Tenía que ser Mario Muchnik, un editor con mucha experiencia y aún mayor ojo crítico, el que decidiera abrir la puerta peninsular a Hiriart. Esperemos que el mismo editor se decida a recuperar todas sus obras. —

— ROBERTO FRÍAS

NARRATIVA

Los enfermos reales



Dino Buzzati
El colombre
Traducción de Mercedes Corral, Acantilado, Barcelona, 2008, 380 pp.



Dino Buzzati
La famosa invasión de Sicilia por los osos
Traducción de María Estébanez, Gadir, Madrid, 2008, 146 pp.

Afectado por una molestia menor, Giuseppe Corte se interna en una clínica en que los enfermos son distribuidos según la gravedad de su dolencia: los que sufren males ligeros quedan en el séptimo piso y en el sexto las enfermedades siguen siendo leves, pero en el quinto piso y en el cuarto el asunto ya es de cuidado, y el tercero y el segundo son sólo recursos extremos para evitar el

desenlace de siempre: un médico cierra las persianas del primer piso en señal de duelo y enseguida las reabre para recibir a un nuevo enfermo terminal.

El cuento es de Dino Buzzati (1906-1972) y no es difícil conjeturar cómo sigue: en los relatos de Buzzati siempre hay alguien que espera o es esperado, o bien un gran acontecimiento —una tormenta, una batalla o, para no ir tan lento, el mismísimo fin del mundo— se demora o se consume mientras los personajes permanecen aislados en el interior de alguna idea obsesiva. Esta vez Giuseppe se dispone a esperar, en la quietud del séptimo piso, el breve tiempo que debería tomar su curación, pero ya sabemos que la enfermedad va a complicarse; ya sabemos que, siguiendo razones absurdas y a la vez muy sensatas, el personaje descenderá irremediadamente.

Pocas obras provocan la complicidad total que se da en *El desierto de los tártaros*, y en los cuentos reunidos en *Sesenta relatos* (2006) y *El colombre* (2008), dos títulos cuyo rescate hay que agradecer a la editorial Acantilado. Ya que estamos de agradecimientos: en los últimos años el sello Gadir ha publicado las novelas *El secreto del Bosque Viejo*, *Un amor*, *El gran retrato*, *Bárnabo de las Montañas* y dos volúmenes verdaderamente raros, que permiten calibrar —y admirar— la osadía artística del escritor-dibujante: *Poema en viñetas*, una novela gráfica “avant la lettre” que alucinaría a Wong Kar-Wai, y *La famosa invasión de Sicilia por los osos*, un cuento en verso y prosa con dibujos bellos y delirantes que harían palidecer —aún más— a Tim Burton.

La famosa invasión de Sicilia por los osos es la historia de Leoncio, el rey de los osos, que va a Sicilia a recuperar a Tonio, su pequeño hijo, capturado por los hombres y convertido en curioso equilibrista (lo llaman, para denigrarlo, Goliat). El relato es divertidísimo y oscuro: los osos se toman el poder y gobiernan con sabiduría durante años, pero de a poco se van humanizando a partir de los vicios, pues ahora les gusta el alcohol, el juego y sobre todo el lujo (a pesar del calor, les encanta vestirse con redundantes abrigos). Es ésta una fábula sobre el poder que moraliza

muy poco: si enseña algo es más bien a desconfiar de los profesores. No es casual que un castigo temible en la Sicilia de los osos sea aprenderse de memoria “poesías educativas” como “La cigarra y la hormiga”.

Sesenta relatos, en tanto, incluye casi todos los grandes cuentos de Buzzati, entre ellos el ya citado “Siete pisos” y una lista larga que si fuera rigurosa agotaría el espacio destinado a esta reseña. Hay que mencionar, al menos, “Los siete mensajeros”, “El niño tirano”, “El derrumbe de la Baliverna”, “El perro que vio a Dios”, “El platillo se posó” y “El hermano cambiado”, entre muchísimos otros. *El colombre*, en cambio, es una colección menos pareja, por momentos cercana a la crónica o agotada en parodias no siempre convincentes. Pero con Buzzati funciona la teoría de la indulgencia: nos reímos igual, bajamos la guardia y permitimos, incluso, diez o veinte cuentos “de entremedio” (eso respondió John Ashbery cuando le preguntaron cómo ordenaba sus libros de poemas: como todo el mundo, los buenos al comienzo y al final y los demás entremedio). Consecuentemente, el libro empieza con algunas piezas magistrales (“La creación”, “La lección de 1980”), y cierra con “Viaje a los infiernos del siglo”, una especie de *nouvelle* en que el reportero Buzzati —quizás anticipándose a los giros del “periodismo narrativo”— relata sus aventuras en una ciudad que se parece a Milán pero es el Infierno. (“Era tranquilizador el hecho de que los letrados de las tiendas y los carteles publicitarios estuvieran escritos en italiano y se refirieran a los mismos productos que nosotros utilizamos diariamente”, dice de pronto, con suma elegancia, el narrador.)

En el mundo de Buzzati los hombres se enamoran de sus autos (una obsesión del autor, cuya crítica a la modernidad tal vez oculta un entusiasmo genuino por los modelos cada vez más veloces), mientras que los jóvenes salen a la calle a golpear a los viejos, y los niños se pasan la tarde burlándose de un compañerito llamado Adolf Hitler. Los ecos de las guerras aparecen con frecuencia y repercuten hasta en el sosegado paisaje del jardín nocturno, cuando las amebas, los musgos, las

larvas y las arañas se entrampan en silenciosas batallas campales. Porque también el silencio es tensión, microscópica amenaza: “La casa misma parecía estar a la espera de algo, como si las paredes, las vigas, los muebles, todo, estuvieran aguantando la respiración.”

La versatilidad de Buzzati encubre, por cierto, un apego enorme a sus escasas e intensas obsesiones: la inminencia de un ataque, de un giro sorpresivo que era, tal vez, esperable; la soledad de un hombre cuyo dolor es, para el mundo, una anécdota apenas digna de ironías más o menos cariñosas. No viene mal recordar a propósito, finalmente, ese pasaje de *El desierto de los tártaros* en que, con tibia sensatez, Giovanni Drogo intuye su destino: “Es difícil creer en algo cuando uno está solo y no puede hablar de ello con nadie. Precisamente en esa época Drogo se dio cuenta de que los hombres, por mucho que se quisieran, siempre permanecen alejados; si uno sufre, el dolor es completamente suyo, ningún otro puede tomar para sí ni una mínima parte; si uno sufre, no por eso los otros sienten daño, aunque el amor sea grande, y eso provoca la soledad en la vida.” —

- ALEJANDRO ZAMBRA

CUENTOS

Tormenta de ideas



J. G. Ballard
Fiebre de guerra
Traducción de
Javier Fernández
y David Cruz,
Berenice,
Córdoba, 2008,
219 pp.

Las ideas se acumulan en las páginas de *Fiebre de guerra*, último libro de relatos de J. G. Ballard que quedaba por traducirse en España. Circunstancia nada extraña, la de este rebose intelectual por parte de un autor que siempre se ha dedicado a radiografiar

el presente y el futuro del hombre moderno. La idea del mal menor, por elegir una, es explorada en varios cuentos. El costo que todo gobernante con noción de Estado le hace pagar a su comunidad en coyunturas excepcionales inspira el que titula el libro. El escenario planteado resulta aterrador: El Líbano ha sido convertido en un laboratorio de guerra. Aislado del resto del mundo —donde hace tiempo que reina la paz—, la ONU alimenta alevosamente la contienda en dicho enclave para, al modo en que se trabaja con los virus biológicos, estudiar el fenómeno y evitar su propagación al resto del planeta. Lo terrible es que los combatientes que se destruyen mutuamente desde hace años ignoran esta realidad. Mientras dura su sacrificio, el resto del globo disfruta del bienestar. En otro cuento, “Amor en un clima más frío”, el Estado se ha constituido en el único gestor de la práctica del sexo, y la administra e impone de un modo reglado con el fin de aumentar la natalidad en un país asolado por el sida. Es otro contexto, pero aquí el mal menor consiste en desnaturalizar el sexo, negándole todo papel en la activación de las relaciones sociales, así como su potencial como instrumento de placer y de conocimiento. Como se ve, los planteamientos ingeniosos le sirven a Ballard para activar el debate de ideas. De hecho, si leemos por debajo de las palabras, extraemos la conclusión de que la guerra es, para el autor inglés, la peor herramienta para promover el progreso pero también la aplicación material e hipersofisticada del viejo instinto de supervivencia comunitario. Respecto al sexo, resalta su condición de herramienta voluble que se emplea a voluntad para determinados fines. Total, que a través de unas pocas líneas de ficción especulativa, Ballard vuelve a comentar nuestro presente de un modo bastante pertinente.

No son éstas los únicos hallazgos del libro. Esparcidos por el volumen aparecen los temas que han constituido el universo temático del autor inglés —los accidentes, los complotos políticos, la locura, la exploración del espacio, el

carácter dañino de la tecnología...— conformando en cada caso un reto para la inteligencia. Ahora bien, si las ideas, fascinantes y estremecedoras, brillantes y visionarias, han servido de soporte fundamental a su obra, también es verdad que a la hora de ubicar a Ballard en un contexto crítico resulta forzoso hablar de trucos, de esquematismo narrativo y hasta de trampas literarias. Sobra decir que en el subgénero de la ficción especulativa —esa que juega a plantear “qué pasaría si...”—, lo uno suele ir unido a lo otro más a menudo de lo que quisiéramos. Es frecuente que la simplificación excesiva de una idea genial desbarate un buen relato, también que si una idea se desarrolla con escaso tino narrativo, al lector más exigente se le deja preguntándose dónde quedó la excelencia literaria del texto. Lamentablemente, es el caso de “El parque temático más grande del mundo”, donde ocurre ese esquematismo narrativo aludido; aquí parece que un posicionamiento previo respecto a la idea que sirve de resorte narrativo —la unión política definitiva de la UE— arruina el desarrollo natural de un cuento que podría haber servido para polemizar sobre un tema que nos atañe directamente. Quizás para eludir este peligro, Ballard ensaya en otros relatos formas experimentales, más cercanas al arte conceptual que a la escritura. Es el caso de “Respuestas a un cuestionario” y “El índice”, audaces artefactos que modifican el modo tradicional de lectura, exigiendo menor recorrido horizontal por las líneas del libro y mayor colaboración a la imaginación del lector.

La cosa, sin embargo, no acaba aquí. En el libro hay un tercer bloque de relatos más convencionales desde el punto de vista formal, de los que “El desastre aéreo” y “El hombre que caminó sobre la Luna” son los mejores. Aquí las diatribas se plantean al modo tradicional, es decir, mediante personajes en conflicto y desarrollos clásicos. Paradójicamente, Ballard, al que ya hemos dicho que hay que considerar un profeta del desastre y un especulador ético del pensamiento an-

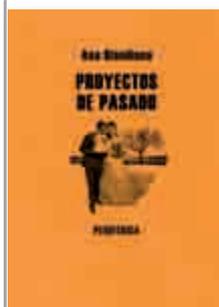
tes que un estilista, obtiene dos piezas sobresalientes en su emotividad. En la primera critica el sensacionalismo del periodismo contemporáneo a través de un periodista sediento de sangre. Y en la segunda, la narración del declive de un impostor afianza una reflexión bastante aguda sobre la decadencia de algo tan contemporáneo como es la figura del astronauta.

Como no podía ser de otra manera, estos relatos –aunque editados originalmente en 1990– siguen instigando la materia gris que todo ser humano guarda bajo el cráneo. –

– ROBERTO VALENCIA

RELATOS

Proyectos de pasado



Ana Blandiana
Proyectos de pasado
Traducción de
Viorica Patea
y Fernando Sánchez Miret,
Periférica,
Cáceres, 2008,
368 pp.

En una oportunidad, a Gabriel García Márquez le preguntaron de dónde sacaba él los materiales de su ingente imaginación. Más o menos literalmente el escritor colombiano respondió que en América Latina, en el siglo XIX, existió un general que había perdido todas sus batallas, o casi todas. Que eso sucediera, sin que a dicho general se lo destituyera, ya era más digno de una crónica fantástica que de una página de la historia real de un país; y sin embargo la anécdota no era producto de la fantasía. Siempre, como sabemos desde la portentosa alegoría política que es *Los viajes de Gulliver*, la fantasía, lo fantástico, es un intento extremadamente razonable de enmendar las graves carencias de la condición humana o de los sistemas sociales y políticos que se procuran los hombres. Este pequeño

preámbulo viene a cuento (nunca mejor dicho) de la publicación del libro de relatos de la escritora rumana Ana Blandiana *Proyectos de pasado*.

En tiempos de penurias ideológicas, como las acaecidas durante los regímenes totalitarios de las llamadas repúblicas socialistas de Europa Central y la extinta Unión Soviética, la apelación a la literatura fantástica, o de cualquier otro género que hiciera de la hipérbole o la elipsis su razón de ser, era algo más que el cultivo de la imaginación más extrema, era sencillamente el único método narrativo capaz de burlar los férreos sistemas de control ideológico y estético de los comisarios de la censura proletaria. Como hemos mencionado el célebre libro de Jonathan Swift, citemos otro en su misma estela, *Rebelión en la granja*, de George Orwell. La furibunda crítica al sistema comunista que Orwell hace desde su libro queda perfectamente resumida en una frase que ya ha hecho historia: En la granja, “todos los animales son iguales, pero algunos animales son más iguales que otros”. Años después, el autor de 1984 dijo que *Rebelión en la granja* fue el primer libro en el que intentó “fusionar la intención política y la artística en un todo”. Y aquí quería llegar. Ana Blandiana (su nombre real es Otilia Valeria Coman, 1942) reúne once cuentos en donde el elemento directriz es la transfiguración de la realidad más desoladora en materia fantástica. Ese paso entre mundos con distintas leyes, esa especie de túnel cortazariano en donde se comienza en un ámbito y se termina en otro, ese espejo de Lewis Carroll, en la escritora rumana adquiere la dimensión de una literatura de desenmascaramiento ideológico. No estamos ante la decodificación ontológica de los cuentos y novelas de Kafka, su sentimiento de culpa pasado y futuro, aunque sea similar cierto sentimiento de intemperie e indefensión, estamos sencillamente ante la representación literaria de una oprobiosa sinrazón de Estado, una representación que no juzga ni sanciona: sólo, nada más y nada menos, describe y desnuda. El relato que presta título al volumen, “Proyectos de pasado”, es una de las historias más tris-

tes que leí en mucho tiempo. Y también una de las de mayor factura artística. Su asunto se mueve (tan bien señalado y estudiado por su prologuista y uno de los traductores, Viorica Patea) en esa línea de asombrosa naturalidad, en ese suelo de la realidad más palpable hasta que de pronto descubrimos el terrible abismo, sin que por ello el relato, como artefacto de ficción, acuse el sutilísimo cambio de tercio que se produce entre sus líneas y que lo gobernará hasta su final. Hay una boda, unos novios, unos invitados y de pronto son todos arrestados (esto sucede en la Rumanía comunista) y enviados a una suerte de tierra de nadie. De pronto son nadie. Desterrados a un trozo de territorio que tendrán que labrar, edificar, donde criar a sus hijos, así durante diez largos años, hasta el retorno a la civilización socialista. Relato dentro de un relato, esta historia es escalofriante no porque podría suceder, sino porque sucedió e irremediamente seguirá sucediendo. Otro elemento que no es menor en el cuento es la imposibilidad de comprender. Y la imposibilidad de reconstruir fidedignamente los hechos del pasado. En este cuento, además, hay un narrador (el que leemos) que a su vez escucha a otro narrador, el que vivió la historia de la boda aciaga. Pues bien, el dilema moral surge cuando menos lo esperábamos: resulta que quien sufrió el desplazamiento forzoso no puede evitar la memoria de los inhumanos hechos. Es su épica personal, le pertenece y como tal la necesita, como si no quisiera juzgar a sus carceleros. Sólo recordar que fue un héroe, que sobrevivió. Como si lo que menos importara fuese la naturaleza y el origen de su infierno. Y no se pierda el lector el cuento “Aves voladoras para el consumo”. Y “La iglesia fantasma”. Dos piezas de una inteligencia compositiva de gran calado. En el primero, la metáfora acerca de lo espiritual en un régimen letal para la existencia de los ángeles; y en el otro, todo un tratado sobre el estatuto de la ficción en ese eterno debate en que una de las partes insiste en hacernos creer que no existen en la realidad generales que no ganan ninguna batalla. –

– J. ERNESTO AYALA-DIP

NOVELA

El nuevo ángel exterminador



John Connolly
El ángel negro
Traducción de
Carlos Milla,
Tusquets,
Barcelona,
2008, 456 pp.

Hay que coincidir con Rodrigo Fresán cuando dice que *Falling Angel* (1978) es “el hito más o menos fundante de un subgénero a denominar *policial-satánico*”. En efecto: a treinta años de su publicación, la espléndida novela de William Hjortsberg —llevada al cine por Alan Parker con el título de *Angel Heart* (1987)— sigue manteniéndose como puntal de un mestizaje de géneros pop que ha dado diversos frutos gracias al *tête à tête* entre Harry Angel, el detective que carga dignamente con la herencia chandleriana, y Louis Cyphre, el empresario que oculta su naturaleza luciferina tras la alteración nominal. Uno de los frutos más notables de este enfrentamiento es Charlie Bird Parker, el policía neoyorquino vuelto investigador privado a raíz de que su esposa Susan y su hija Jennifer son brutalmente asesinadas en su casa de Brooklyn por el Viajante, el multihomicida que asuela las páginas de *Todo lo que muere* (1999), libro con el que John Connolly inaugura una saga policíaca satánica que a la fecha se compone de seis partes más: *El poder de las tinieblas* (2000), *Perfil asesino* (2001), *El camino blanco* (2002), *El ángel negro* (2005), *Los atormentados* (2007) y *The Reapers* (2008). Sombrías y melancólicas, llenas de un salvajismo casi metafísico que se extraña en otros seriales detectivescos, las novelas de Parker descubren a un sabueso inusual que —según él mismo— se debate entre “el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, y en ambos [procura] mantener un poco de paz”; un hombre que cambia las fugas musicales de su homónimo saxofonista

por huidas que lo conectan con el más allá y que, en palabras del rabino Epstein —que debuta en *Perfil asesino* y resurge en *El camino blanco* y *El ángel negro*: el uso de personajes como *ritornellos* es uno de los rasgos distintivos de Connolly—, quizá sea “un ángel exterminador que ha sido mandado para que restaure la armonía entre los dos mundos”. Como si reformulara la frase que Julio Cortázar pone en boca del Parker jazzista (“Esto lo estoy tocando mañana”), el Parker investigador se mueve así entre dos orbes igualmente sangrientos, a sabiendas de que en el presente debe tolerar el peso de un pasado que nunca se aligerará: “Partes de mi pasado [...] seguían filtrándose en el presente, como residuos tóxicos que emponzoñan lo que en otro tiempo fue tierra fértil [...] El pasado me espera, un monstruo creado por mí.” Un monstruo, cabe añadir, que no deja de amenazarlo en la finca de Scarborough, Maine, donde se ha exiliado con Rachel —a quien conoce en *Todo lo que muere*— y Sam, reemplazos de la mujer e hija asesinadas que lo acechan en forma de voces y presencias fantasmales: “Nosotras seguiremos aquí. Nos quedaremos contigo y yaceremos junto a ti en la oscuridad.”

Más que en otros libros de la saga diseñada con destreza por Connolly (Dublín, 1968), esa oscuridad comienza a cobrar visos inframundanos en *El camino blanco*, donde el reverendo Aaron Faulkner —siniestro legado de *Perfil asesino*— advierte que las cosas que ocurrirán en el futuro ni siquiera serán humanas, y termina de acentuarse en *El ángel negro*. A través de Louis, uno de sus mejores amigos —el sicario que junto con su amante Ángel integra una pareja que remite nominalmente a las antípodas de *Falling Angel*—, Parker entra en contacto con la penumbra que rodea a Alice Temple, la prima de aquél. La misteriosa desaparición de la chica, una *junkie* que se prostituye en el barrio neoyorquino de Hunts Point, echa a andar un mecanismo narrativo que aúna el *thriller* a la reconstrucción histórica y pasea con gran agilidad entre pasado y presente: de la explotación de las minas de plata en Bohemia en el siglo XIII a los feminicidios en Ciudad Juárez y sus nexos con los círculos

del poder y las sectas religiosas en México; de la destrucción de un monasterio cisterciense en el siglo XV al saqueo de los tesoros de Europa durante y después de la Segunda Guerra Mundial; de la creación del célebre osario de Sedlec en la República Checa, emprendida en el siglo XIX por el tallista Frantisek Rint con los restos de cuarenta mil personas, al comercio de *mementos mori* que incluyen esculturas óseas y volúmenes encuadernados en piel humana (las insólitas encuadernaciones antropodérmicas); del Libro de Enoc, el apócrifo bíblico donde se refiere la odisea de los ángeles caídos, a la actualización de la leyenda de la cofradía de los Creyentes, cuyos miembros llevan un bidente tatuado a fuego y tratan de reunir a los demonios gemelos Ashmael e Immael, este último convertido en estatua durante el proceso de mutar en hombre. Al centro de esta madeja que Connolly teje con una prosa en la que destellan fulgores líricos se halla justamente la efigie de Immael, cuya ubicación está cifrada en un mapa repartido en fragmentos ocultos en una serie de cajas de plata; la búsqueda de tales cajas involucra tanto a seres de carne y hueso como a criaturas similares a las que Parker había visto ya en *El camino blanco*, sobrevolando la prisión donde permanece encerrado el reverendo Faulkner: “No se me acercaron, pero percibí la hostilidad que me tenían y algo más: el sentimiento de sentirse traicionados, como si, de alguna manera, yo fuese uno de ellos y les hubiese dado la espalda.” Consciente de la naturaleza ultraterrena que le adjudica no sólo el rabino Epstein sino ese “depósito de almas” llamado Brightwell, que lo considera el único ángel caído que efectivamente traicionó a los de su especie al apelar a la redención, el detective ideado por John Connolly entabla una lucha con las fuerzas de las tinieblas de la que —al igual que su colega y antecesor Harry Angel— no sale del todo bien librado. Pero ésa, a fin de cuentas, es parte intrínseca de su condición: ángeles exterminadores como Charlie Parker están condenados a dar la batalla por la literatura policial, recios y melancólicos, hasta que se derrumben. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS