

# LIBROS

52

LETRAS LIBRES  
MARZO 2011

**Harald Welzer**

• GUERRAS CLIMÁTICAS. POR QUÉ  
MATAREMOS (Y NOS MATARÁN)  
EN EL SIGLO XXI

**Vasili Aksiónov**

• UNA SAGA MOSCOVITA

**Javier Pérez Andújar**

• TODO LO QUE SE LLEVÓ EL DIABLO

**Arturo Fontaine**

• LA VIDA DOBLE

**Berta Vias Mabou**

• VENÍAN A BUSCARLO A ÉL

**Delmore Schwartz**

• LA RESPONSABILIDAD EMPIEZA  
EN LOS SUEÑOS

• EN LOS SUEÑOS EMPIEZAN  
LAS RESPONSABILIDADES

**Salvador Elizondo**

• EL MAR DE IGUANAS

**Antonio Ortuño**

• LA SEÑORA ROJO



## ENSAYO

### La lógica de lo peor



**Harald Welzer**  
GUERRAS  
CLIMÁTICAS. POR  
QUÉ MATAREMOS  
(Y NOS MATARÁN)  
EN EL SIGLO XXI  
Traducción de  
Alejandra Obermeier,  
Madrid, Katz, 2011,  
346 pp.

✎ **MANUEL ARIAS MALDONADO**

No cabe duda de que constituye un desafío mayúsculo escribir seriamente un libro sobre algo que todavía no ha sucedido. Máxime si no estamos siquiera seguros de que eso vaya a suceder, ni, en realidad, deseamos que suceda. Tal es, sin embargo, el propósito de Harald Welzer, teórico social alemán de impecables credenciales académicas, que se ocupa en este trabajo de un futuro marcado por las consecuencias del cambio climático. Marcado, claro, para mal: aunque desearía equivocarse, Welzer vaticina un escenario de violencia capaz de provocar la descomposición del

actual orden social. Para sostener su pronóstico, echa mano de aquello en lo que es especialista: la psicología social, la violencia grupal, el comportamiento colectivo. Y aunque no cabe duda de que el resultado es muy estimable, el autor ha escamoteado su presunto objeto de estudio: el futuro. Algo, en realidad, perfectamente comprensible. Welzer mismo viene a reconocerlo cuando señala que no se dedicará tanto a especular sobre los escenarios posibles como a utilizar la violencia del pasado como clave interpretativa de la sociedad del futuro. Sin embargo, no está claro que esta relación sea tan fructífera como el autor desearía.

Para empezar, las consecuencias catastróficas del cambio climático se dan alegremente por sentadas, como si fuesen un dato que no admitiese discusión. Desde luego, hay pruebas científicas del aumento gradual de la temperatura del planeta, muy probablemente causadas por la industrialización humana, pero de ello no se deduce necesariamente un escenario distópico: “Este siglo será testigo no solo de *migraciones masivas*, sino también de la resolución violenta de *problemas de refugiados*, no solo de tensiones en torno de los derechos del agua y de extracción, sino de *guerras por los recursos*” (p. 15). ¡Ya veremos! El cambio climático puede mitigarse, la adaptación es plausible. Pero Welzer da por hecho este escenario porque su diagnóstico de las posibles soluciones es radicalmente pesimista. Por un lado, sostiene que una economía globalizada basada en el crecimiento y la explotación de recursos naturales solo puede funcionar si una parte del mundo es explotada por la otra. Dicho de otra manera, insiste en ver la economía mundial como un juego de suma cero, a despecho de las noticias que nos trae una realidad donde los países emergentes crecen sólidamente y cada vez más personas se incorporan a la clase media. Igualmente, Welzer se hace eco del lugar común según el cual estamos donde estamos

—como si estuviéramos en el peor de los mundos posibles— a causa de un uso irresponsable de la tecnología, del que no puede sacarnos un uso distinto de la misma. Y remacha: “Por ese motivo, para salir de las crisis es necesario abrir nuevos espacios mentales” (p. 299). Pero no hace falta ser un ingenuo panglossiano para saber que la ciencia y la tecnología son soluciones rabiosamente humanas sin las que esos espacios mentales difícilmente encontrarán herramientas con las que expresarse.

Sea de ello lo que fuere, el autor es consecuente y dedica una buena parte de sus esfuerzos a explicar por qué el cambio climático es “el mayor desafío social de la Modernidad” (p. 24). Aunque las razones son variadas, todas ellas se refieren a la novedad que supone un problema que supera todos los límites conocidos en el catálogo de complicaciones humanas. Sus causas son pasadas, sus consecuencias futuras: todo principio de responsabilidad se diluye ante semejante planteamiento. Máxime cuando tanto unas como otras están desigualmente distribuidas entre distintas sociedades, y aun dentro de estas, mientras que el individuo, por su parte, tiende a adaptar su percepción del medio ambiente a las circunstancias que coinciden con su tiempo de vida. ¿Qué hacer entonces? ¿Cómo motivar cambios de percepción primero y de comportamiento después? Para Welzer, la única solución consiste en desarrollar una estrategia de modernización reflexiva —concepto que toma de Ulrich Beck— e implicar a los ciudadanos en un proceso de cambio de dirección social que incluye la creación de organismos internacionales con verdadero poder para la ejecución de las políticas socioambientales adecuadas.

Nada demasiado original, todo sea dicho. Pero es que Welzer no cree que el cambio climático sea una historia con un final feliz. Más bien, prevé un aumento exponencial de los conflictos climáticos y de las muertes violentas relacionadas con ellos, sin que las

“islas de felicidad” que constituyen las sociedades occidentales vayan a poder escapar a tal deriva entrópica. A su juicio, las ciencias sociales no carecen de culpa, en la medida en que se dedican a estudiar la normalidad e ignoran las catástrofes, privándonos de la necesaria “teoría sobre los procesos de transformación social autodinamizantes” (p. 232) y cargando toda la responsabilidad sobre los hombros de los representantes de las ciencias naturales. ¡Tantas becas de investigación para nada! Sin embargo, es dudoso que la solución aportada por el propio Welzer —investigar las razones y manifestaciones de la violencia colectiva— sirva para paliar ese presunto vacío metasocial, por más interés que sus agudas reflexiones posean en sí mismas. Es evidente que el autor es un experto en la materia, dada la soltura con la que maneja la teoría de los marcos de conocimiento, los conceptos de “guerra asimétrica” y “Estado fracasado”, la influencia de los factores ambientales o la cualidad performativa de los atentados terroristas: quien desee saber por qué ciertos grupos humanos han matado a otros grupos humanos encontrará aquí material de primera clase para responder a esa pregunta. Sucede que no está claro que exista un vínculo discernible entre ese asunto y el cambio climático.

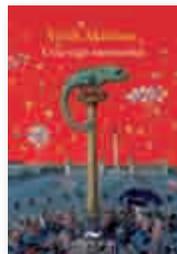
Ciertamente, el autor alemán incorpora al texto una imponente lista de conflictos climáticos ya dirimidos, a la manera de una prueba de cargo, pero eso no deja de ser una reinterpretación algo forzada de las guerras pasadas bajo un prisma ambiental. Se trata de una maniobra argumentativa que incluye considerar la lucha por el territorio de toda la vida como un factor ecológico. Es innegable que si el orden social llega a descomponerse por razón del cambio climático, lo que sabemos sobre la violencia del pasado nos ayudará a explicar la violencia del futuro. Pero no hay nada peculiarmente climático en ello. Y tampoco está claro que eso deba suceder, aunque Welzer piense lo contrario:

“no hay absolutamente ningún argumento que pueda refutar la idea de que en el siglo XXI el cambio climático generará un potencial de tensión mayor con un peligro considerable de llegar a soluciones violentas” (p. 179). En realidad, hay muchos argumentos para rebatir que la lógica de lo peor sea la única aplicable. Pero entonces no existiría este libro, ni muchos otros que, apostando contra el futuro, contribuyen necesariamente a poner en marcha la inventiva humana que suele impedir el cumplimiento de los pronósticos más pesimistas sobre nuestra singular especie. —



## NOVELA

### Tolstói a través del espejo de la vanguardia



**Vasili Aksiónov**  
**UNA SAGA**  
**MOSCOVITA**  
Traducción de Marta  
Rebón, Barcelona,  
La otra orilla, 2010,  
1.200 pp.

#### ✎ JAVIER APARICIO MAYDEU

Aksiónov fue un disidente soviético en el terreno político, pero también un rebelde ruso en el terreno formal, en el ámbito del estilo. Tal vez las hechuras de su novela, la ambición de su propósito narrativo, la megalomanía de su extensión y la voluntad de ejercer de notario de un tiempo pasado, de cronista de una familia que recorre la cruda estepa del siglo XX, le hagan creer al lector que Aksiónov no es sino un epígono del realismo ruso de Tolstói, un discípulo tardío de la gran novela decimonónica rusa, un fósil del XIX vuelto a la vida en el XX —como el gran Lampedusa, el gran Giono o el gran Shólojov. Bien lejos de esto, el autor de *Una saga moscovita* (1994) se alinearía junto a Anthony Powell y su

serie *Una danza para la música del tiempo*, o bien junto a Gregor von Rezzori y su trilogía *Un armenio en Chernopol*, *Memorias de un antisemita* y *Flores en la nieve*, János Székely y *Tentación* o Miguel Torga y *La creación del mundo*: grandes frescos que le guiñan un ojo a su tradición pero juegan con ironía a reescribir la novela realista tradicional a través del espejo deformante de las vanguardias históricas, que ni una sola de sus páginas ignora o desaprovecha. Y, no existe duda alguna, de convocarse una fiesta de gala de la novela del siglo XX que respeta el modelo del XIX sin suscribirlo *ad litteram*, *Una saga moscovita* acudiría de la mano de las demás invitadas que acabamos de traer a colación. Así como Powell jugó a ser Dickens, pero sin que las lecciones del ludismo surrealista cayeran en saco roto, o Torga emuló a Eça de Queiroz, sin perder de vista los experimentos de la vanguardia en materia de combinación y mutación de géneros, Aksiónov estableció una complicidad sumamente atractiva con Tolstói sin que la poética del gran clásico ruso se viera reflejada, sin más, en la suya propia. En cambio, Aksiónov prefirió tenerla como una referencia ineluctable para poder contradecir, parodiar o convertir en señuelo y así emprender en el relato jugosas digresiones acerca de la poética de la novela misma y del sentido de la tradición, como hace efectivamente el autor en el texto preliminar de la segunda parte de la novela —no en vano irónicamente titulado “Guerra y prisión”—, en el que lleva a cabo una breve pero lúcida reflexión acerca de la postura de Tolstói ante la Historia y la necesidad de narrarla en forma de ficción.

En este punto de la reseña nuestro lector ya habrá advertido que la novela de Aksiónov sigue derroteros bien distintos de los de la novela tradicional pues, lo dijimos, la presencia de las retóricas y las poéticas de la vanguardia histórica se hace visible en *Una saga moscovita*, no únicamente por sus páginas metaficcionales sino, por encima de todo, por la sultura

con que se fusionan en sus páginas la técnica del *collage*, la transgenericidad y el humor del absurdo que enlaza lo trascendente y lo insignificante sin apenas parpadear. Observen, si no, el modo en que arranca el “Segundo entreacto”: “El ficus despreciaba la maceta de geranios que tenía a su lado. Al geranio le parecía que el ficus era una criatura vacía de espiritualidad, desprovista de sentido.” Ahí es nada, una constatación banal, como la de las flores de la señora Dalloway, en una novela que atraviesa la Rusia convulsa posrevolucionaria, la tensión tras la muerte de Lenin, una violencia atroz desencadenada en la Segunda Guerra Mundial y el intenso frío político a lo largo de la interminable posguerra.

*Una saga moscovita* sigue las vicisitudes de una familia de médicos rusos desde 1925 hasta los años noventa del siglo pasado, un largo lapso de tiempo que al lector se le hace corto porque Aksiónov ha sido capaz de engendrar personajes de inmensa solidez, y porque ha logrado aderezar la historia de Borís Nikítovich y de sus hijos Nikita, Kiril y Nina con fina ironía, grandes dosis de sensibilidad literaria y un estilo que con frecuencia se deja llevar por su traviesa voluntad de parodiar el realismo tradicional, con sus conquistas y sus clichés. Por otro, la novela se sirve de unas golosinas que, entreveradas en el relato, adoptan la forma de *clippings* de prensa, como el del “Primer entreacto”, por ejemplo, en el que el autor colecciona fragmentos de artículos del *Pravda* o del *Time* acerca de Stalin y del liderazgo ejercido por Norman Mailer o por Arthur Miller en esos años de caza de brujas y de mofa del capitalismo americano —“¡una mujer ligera de ropa con una coca-cola!”, escribe un columnista de *Pravda*— en los que el mundo parece dividido en dos. Novela de ritmo trepidante y sobrados alicientes, el menor de los cuales no es, desde luego, la convivencia de personajes de ficción y de personalidades históricas como Lenin, Rutherford o Bulgákov, como tampoco son un aliciente menor

el empleo de la transcripción del habla coloquial o las refrescantes alusiones con las que el narrador se refiere al lector de su propia novela que, pese a su extensión, que podría resultarle disuasoria al lector menos aventurero, satisface las expectativas más exigentes, más allá, claro está, del interés que de por sí puede despertar la Rusia soviética del totalitarismo de Stalin. Aksiónov es un narrador esponja: absorbe estilos, técnicas y tendencias, y las trenza en el seno de su relato. Para acabar el elogio de *Una saga moscovita*, un elogio a sus editores españoles, que han tenido la valentía económica y la lucidez literaria de encargar una traducción directa de la lengua rusa, sin servirse, como es por desgracia demasiado habitual, de una lengua puente como puede serlo el francés. La degradación, humillación y deportación de la familia burguesa de los Grádov durante el largo invierno estalinista se convierte, paradójicamente, en manos de Aksiónov, por obra y gracia de su singular estilo y de sus malabarismos lingüísticos —¿acaso no es siempre el estilo, y no la historia que cuenta, lo que hace grande a una novela?—, en un juguete narrativo realmente delicioso. —



## NARRATIVA

### El virus de la cultura



**Javier Pérez Andújar**  
**Todo lo que se llevó el diablo**  
Barcelona, Tusquets,  
2010, 304 pp.

#### ✎ JAVIER OZÓN GÓRRIZ

En mayo de 1931, un mes después de la proclamación de la Segunda República, se puso en marcha el Patronato de Misiones Pedagógicas

con el fin de combatir la secular falta de instrucción del pueblo español. De este modo, un nutrido grupo de voluntarios, en su mayoría maestros, se aprestó a recorrer los parajes más remotos de la geografía patria portando libros, gramófonos, proyectores, teatros de guiñol e incluso pequeños museos ambulantes con copias –reproducidas expresamente para la ocasión– de los grandes maestros del Prado. El proyecto de las misiones, con todo, no fue más que la cristalización de un antiguo propósito que acumulaba dos décadas de retrasos y que puso de manifiesto, una vez más, la relevancia de la *voluntad política* en el bienestar de una nación.

Tras el éxito de *Los príncipes valientes*, libro de tintes autobiográficos que evocaba su infancia en Sant Adrià de Besòs, Javier Pérez Andújar recrea en su segunda novela la malhadada historia de las Misiones Pedagógicas, esa iniciativa con la que el gobierno de la República trató de regenerar un país en bancarota cultural. *Todo lo que se llevó el diablo* es, pues, una novela colectiva cuyo protagonista principal –llámese hilo conductor– son las Misiones Pedagógicas de la Segunda República. De esta forma, el libro no responde *sensu stricto* a una trama central sino que va presentando, como quien desgrana los entresijos de la Historia, una constelación de personajes cuyos destinos se cruzan y dibujan el rostro exánime de la República. En la novela comparece, junto a una sucesión de personalidades inventadas, un plantel de nombres ilustres como Manuel Azaña, Federico García Lorca, Gonzalo Menéndez Pidal o el lingüista Tomás Navarro Tomás y su asistente Alonso Zamora Vicente, que recorren los lugares de España para dejar constancia de su riqueza dialectal.

Como toda obra coral, la narración presenta constantes cambios de escenario, así como frecuentes elipsis y repliegues temporales. A lo largo del libro asistimos a los preparativos del viaje –en que se muestran las vici-

situdes de los voluntarios que más adelante han de formar la misión que sirve de pretexto a la historia– así como a breves excursos a épocas modernas en que de un modo u otro se recupera el aliento de las misiones. Tras distintas peripecias los personajes principales confluyen –en septiembre de 1935, cuando el gobierno de la CEDA ha recortado a la mitad el presupuesto del Patronato– en un paraje sito en la sierra de la Culebra, provincia de Zamora, que ofrece tal espectáculo de miseria que la llegada de libros parece, a pesar del alborozo con que los recibe el maestro rural, un sarcasmo del destino. Allí se desplazan dos maestros –Maruja Quintana y Reposiano Guitarra, protagonistas de una escena de alto voltaje erótico–, la estudiante de magisterio María Luisa Pickman y el dibujante cordobés Leandro Arcos Paulín, que oculta su verdadera profesión y ejerce de chófer de la comitiva. A ellos se suman el hijo de un fabricante de conservas, Espiridión González, que viaja en una Triumph negra por su cuenta, así como dos descendientes de una antigua estirpe de loberos, que coinciden en la sierra por pura casualidad: Velasco Flaínez en busca de su tío Orfilio, el último familiar que le queda; y el propio Orfilio, hombre de muy malas pulgas que tras veinte años desaparecido vuelve por esos lares para ocultarse de la ley.

El libro abunda en episodios memorables, como el del aparecido Delfín, que se obstina en que está vivo frente al inquebrantable escepticismo de sus vecinos –incluida su esposa Damasia– que pretenden lo contrario e insisten en darle cristiana sepultura, para su natural desespero: “¡Es que esto ya no hay quien lo aguante! ¡A la que me descuido, hala, ya queréis meterme en la tumba!” O ese otro en que el diputado por el Bloque Agrario Lamamié de Clairac manifiesta en las Cortes la inutilidad de las Misiones, dado que “no se puede enseñar a quien no sabe”, tragicómica declaración que parecería una ocurrencia

si no fuera cierta y que encierra en su concisión el inexorable germen de la Guerra Civil. En el pueblo, un lugar tan apartado que no aparece señalado en los mapas, los voluntarios ayudan a restaurar la escuela –a la que donan un encerado y 150 volúmenes, así como un gramófono y toda clase de material pedagógico–, interpretan con títeres el romance de la doncella guerrera y proyectan en una pared de la iglesia documentales y un cortometraje cómico. Tras cuatro días de fructífera convivencia, la misión concluye no obstante con una escalofriante escena que, de algún modo, viene a representar el aciago fin que padecieron las misiones.

El contenido político del libro, con todo, no debe llamar a engaño. *Todo lo que se llevó el diablo* es, a pesar de su carácter histórico, mucho más que una novela de tesis o un ensayo en forma de novela. Dicho de otro modo, el libro debe entenderse como una magnífica pieza literaria, a la altura de *Los príncipes valientes*, novela con la que comparte una suma de virtudes. Para empezar, puede citarse la viveza con que son retratados los personajes, a quienes el autor, en vez de describir prolijamente, suele dejar hablar como mejor tarjeta de presentación. La abundancia de pareceres y perspectivas es asimismo abrumadora –cada carácter tiene la suya y a veces otras– y uno se pregunta de qué chistera ha sacado Andújar esa amplitud de registros. Por otro lado, como sucede con toda recreación de una época, el autor pone en boca de sus protagonistas breves discursos didácticos que valen también como pinceladas o lecciones de historia. Y esto, que en otras manos podría haber supuesto una sonora fractura narrativa, resulta natural en un heterodoxo como Pérez Andújar. Sin olvidar tampoco que aunque esos intercambios orales pueden resultar hoy pintorescos, tuvieron que ser moneda corriente en los tiempos de la República.

Otra de las cualidades de la novela es su indudable riqueza verbal. Pérez

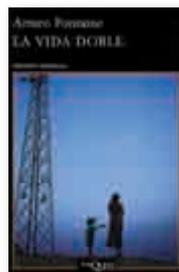
Andújar se muestra como un meticoloso coleccionista de voces, capaz de orillar toda retórica y transmitir el sabor de una época por simple enumeración, como cuando recita el material escolar que las misiones acarrean consigo: un mapa físico de España y Portugal, cuadernos, lápices Standard y Faber, gomas de borrar, tijeras, tubos de sindeticón, papel de charol, imanes, un encerado, un compás, un semicírculo y así sucesivamente. Javier Pérez Andújar es un amante confeso de la cultura popular, pero igualmente puede incurrir en la llamada alta cultura e incluso confundir ambas cuando es menester, sin cambiar de compostura. Y esa mezcla aparece, igual que en su primera novela, en *Todo lo que se llevó el diablo*: lo mismo nos obsesiona con un episodio inspirado en un filme del oeste que traza formidables digresiones eruditas, expuestas con amenidad, rigor y transparencia.

Por su planteamiento histórico, *Todo lo que se llevó el diablo* respira un tono menos melancólico que *Los príncipes valientes*, un tono, en suma, presidido por el respeto a esas gentes cargadas de buenas intenciones —y lo que no es baladí, dispuestas a la acción—, el desdén no enfático a quienes truncaron su propósito regenerador y una actitud de festiva guasa a ratos, como quien ríe para no llorar. Pese a esto, parece evidente que la historia de la novela atañe íntimamente al autor de forma que el libro, que él mismo ha calificado de *político*, puede entenderse —igual que su primera novela— como un homenaje a sus padres, es decir, a esa infortunada generación que debería haberse beneficiado de las Misiones Pedagógicas si no lo hubiera impedido la Guerra Civil. Pérez Andújar, además, es de esas personas que opina un tanto nostálgicamente que nunca nos hemos repuesto de tamaña desgracia y que nuestra generación ha padecido para mayor infortunio el menoscabo de la cultura. En todo caso, parece indudable que la obra de las misiones dio sus

frutos —amargos pero sustanciosos— pues antes de disolverse hubo tiempo de inocular en un sinfín de ciudadanos —en su mayor parte niños— el virus de la cultura, entendida como eficaz herramienta de progreso. Hasta qué punto ese empeño ha determinado nuestra vida —empezando por la transición a la democracia— es una discusión que excede el propósito de esta reseña —y probablemente de la misma novela— pero, si precisan ustedes mayores detalles o sienten curiosidad por esa encomiable aventura, aquí tienen este formidable testimonio —y el talento del autor— para dar gusto a su interés. —



## NARRATIVA Corona



Arturo Fontaine  
**LA VIDA DOBLE**  
Barcelona, Tusquets,  
2010, 304 pp.

### ✎ CARLOS FRANZ

En 1992 Fontaine sorprendió con una novela inesperada. *Oír su voz* era un gran mural acerca de la transformación de Chile durante la dictadura de Pinochet. Fontaine defraudaba las expectativas de los lectores (hipócritas, hermanos nuestros) que, especialmente desde el extranjero, pedían relatos que denunciaran las atrocidades de la dictadura. *Oír su voz*, en cambio, trazó otra forma de violencia del régimen: la liberalización económica radical (sin libertad política) y las convulsiones que trajo ese brusco cambio de patrones productivos. El escalón social era tan inesperado como el tema. La novela muestra el ascenso de una clase: la voraz pluto-

cracia advenediza; y el eclipse de un viejo orden: la aristocracia latifundista herida por Allende y rematada por Pinochet. La novela de Fontaine era de esa estirpe *gatopardesca*. La adaptación de los patricios dispuestos a degradarse (es decir, mezclarse), con tal de no morir, prefiguraba (y este fue otro mérito del libro) la adaptación entusiasta de la siguiente clase que, ya en democracia, subiría al poder. La antigua izquierda revolucionaria, ahora “renovada”, que administraría con un poco de vergüenza, pero mucho éxito, el modelo económico liberal heredado de la dictadura. *Oír su voz* era tanto más osada pues, en su objetividad balzaciana, esta transformación de las élites ocurría tal como ocurrió: con escasa conciencia de las violaciones a los derechos humanos.

Las novelas de la generación chilena surgida tras el retorno de la democracia trataron, en general, solo oblicuamente de la represión. Estábamos demasiado cerca del agujero negro, todavía. *Estrella distante* (1996), de Bolaño, estiliza la brutalidad insertándola en la paupérrima —y fascinante— vida literaria de aquel período. Pero sin entrar en la sistemática bestialidad del trasfondo.

El paso del tiempo vuelve más objetiva a la historia y más imaginativa a la novela. En España, pasadas tres décadas de la dictadura y setenta desde la guerra civil, ambas se representan con creciente libertad, empleando a la historia como escenografía. Tanto en la demarcadora novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina*, que osa humanizar a los vencedores, como en la extraordinaria *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina, que admite la ambigüedad moral de los vencidos.

Algo similar empezó a ocurrir en Chile. Casi treinta años después de los hechos, Fontaine escenifica *La vida doble* en el período más oscuro de la dictadura (la “dura dura”, la que parecía que duraría siempre). Sobre ese escenario monta una tragedia atemporal. Irene milita en una raleada guerrilla

urbana. Asaltando un banco es detenida. Torturada salvajemente –oímos los aullidos– Irene aguanta hasta un límite pasado el cual “todos se quiebran”. Entonces “canta”, delata a sus compañeros. Y no solo eso. Aterrada por la amenaza de que secuestren a su hija, pero también transformada por el dolor (las metáforas del sufrimiento transfigurador son la “corona” del libro), Irene se convierte en colaboradora de la policía secreta. Un nuevo nombre falso, “la cubanita”, se agrega a sus anteriores chapas de guerrillera. Integrada a la unidad antisubversiva que la capturó, “la cubanita” lucha contra sus antiguos camaradas, los atrapa y participa en sus torturas como interrogadora.

¿Increíble? Las guerras abundan en desertores, en agentes dobles y traidores. La guerra sucia en el Cono Sur de América, en los setenta y ochenta, produjo varios. Por ejemplo, un novio de la expresidenta Bachelet fue uno de ellos. La novela de Fontaine está basada en una minuciosa investigación. Pero esta respuesta, “realista”, es impertinente. *La vida doble* consigue que creamos en su ficción –más que en aquellas historias reales– precisamente por no ser una novela histórica, ni siquiera política. Es otra cosa, infrecuente en tiempos de narrativas *diet*: una tragedia en carne viva.

¿Hay una tragedia peor que comprobar nuestra maldad? Sí. La tragedia de descubrir que ese mal nos gusta. Que ya nos gustaba y nos degustaba (él a nosotros) antes de que el hado lo invitara a expresarse. Irene, transfigurada de reprimida en represora, muda de piel como una serpiente, pasa al otro lado del espejo. Lo trágico es que al verse reflejada del revés descubre que sigue siendo ella misma. Los lectores compartimos su devastador asombro ético y antropológico. Irene se excita con la extraordinaria resistencia de uno de sus excamaradas, en la tortura. “Eres un bravo”, le dice luego, en su celda. Y se le ofrece. Antes ha deseado comérselo: “me habría comido esa carne a mordiscos”.

Irene, mártir y martirizadora, protagoniza lo que también es un hábil truco novelesco. Luego de la ordalía de sus torturas cuenta con nuestra plena solidaridad, como víctima. Así, cuando promediado el relato ella se transforma en verdugo ya no podemos abominarla, sin más. Podremos reprochar, pero no simplificar su segunda vida secreta. Una vida para la cual su primera existencia, en la guerrilla clandestina, la había preparado. Sugerir esa afinidad perversa entre insurgencia y represión no es la menor valentía de este libro (aunque sabemos de antiguo que con la madera revolucionaria se tallan buenas horcas). Irene será muy eficiente en la contrainsurgencia. Su segunda vida es aún más trepidante que la primera. Las escenas de escaramuzas y combates, especialmente la final, transmiten un tableteo que no es solo el de las ametralladoras, también son los corazones de los protagonistas y del lector, acelerados por el suspenso.

Otro doblez. La épica sentimental de los revolucionarios es replicada por la épica antiemotiva de los represores. Esos soldados sin uniforme ni ideal, sucios, abyectos; pero bravos, como perros bravos. Carecerán de decencia pero no de valentía, concluye Irene. El Macha, el Gran Danés, viven su guerra sucia como una intoxicación diaria. Es que, a la larga, se saben perdidos. Irene ha decidido perderse con ellos.

En su exilio de Estocolmo (el del síndrome, demasiado obviamente) una Irene agonizante le relata sus dos vidas al escritor que toma notas para esta novela. A través de ese escritor callado y minucioso, Irene nos interpela, con cansada rabia. ¿Cree, usted, que habría vivido “eso” mejor que yo? El escritor no contesta, no opina. El lector termina el libro. Irene vuelve a sus furias; a sus dos vidas que se tapan y odian entre sí.

En los eclipses totales de sol el cuerpo oscuro tapa al cuerpo radiante. Solo queda visible un feroz anillo de fuego, al que llaman “corona”. –

## NOVELA

### Camus contra los poseídos



**Berta Vias Mahou**  
**VENÍAN A BUSCARLO A ÉL**  
Barcelona, Acantilado, 2010, 232 pp.

#### ✦ SÒNIA HERNÁNDEZ

El primer motivo por el que Berta Vias Mahou (Madrid, 1961) consigue llamar la atención y hacerse un lugar entre los autores a los que merece la pena seguir es la indiscutible calidad de su prosa. Ya en su anterior novela, *Los pozos de la nieve*, consiguió deslumbrar con una cuidada escritura que aspiraba, sin complejos ni imperativos de falsas ultramodernidades, a seguir el rastro de la literatura de los autores que más le interesan y a los que, en muchas ocasiones, ha traducido: Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Joseph Roth o Goethe. Es obvio su interés por una tradición centroeuropea constantemente atenta al análisis de los atributos de su civilización, el significado y la culpa del legado cultural recibido del pasado, de los acontecimientos que han marcado su historia y de las posibilidades del futuro.

Aquí el entusiasmo por el personaje y la obra de Albert Camus le ha empujado a recrear sus últimos días de vida a través de Jacques Cormery, el *alter ego* que el propio Nobel francés creó para hablar de su infancia en *El primer hombre*, el manuscrito que fue encontrado en una bolsa entre los hierros del coche en el que viajaba, con Michel Gallimard al volante, cuando murió el 4 de enero de 1960. Vias Mahou ha recuperado la grandeza del escritor para construir un personaje magnáni-

mo por su integridad, su compromiso durante la guerra de Argelia, sus contradicciones afectivas, sus culpas y sus fidelidades e infidelidades. La admiración y el agradecimiento que siempre sintió por su profesor del instituto es una pequeña pero ilustrativa muestra del carácter y la moral de quien, nacido en el seno de una paupérrima familia, llega a ser Premio Nobel de Literatura a los 44 años.

Además, el personaje de Jacques Cormery/Albert Camus también sirve a la autora para ahondar en temas que, aun estando latentes, tienen una gran importancia en su obra, como el compromiso político. *Ventán a buscarlo a él* da forma y trama a la sensación de ser perseguido que Camus había manifestado en el manuscrito en el que estaba trabajando antes de morir. Así, Vias Mahou recrea una auténtica confabulación en la que intervienen muchos y diversos agentes. El enfrentamiento con su otrora amigo Jean-Paul Néant —en quien no es difícil identificar a Sartre: “El rey, el papa, el juez supremo. El gran inquisidor. El Alfa y el Omega para tantos papanatas que se enorgullecían de no tener religión alguna y, sin embargo, la tenían”—es la puesta en escena su desencanto y distanciamiento del Partido Comunista: “La izquierda ortodoxa sabía aplicar el ostracismo con más refinamiento que los mismísimos griegos. La excomunión mejor que los papas. Y desde que Jacques denunciara públicamente los campos de concentración descubiertos en la Rusia de Stalin las miradas de soslayo y las risas extemporáneas habían ido en aumento.” En este aspecto, como en su denuncia de los nacionalismos —“El odio se alimenta de odio en cualquier cultura. Y cuando ya ha crecido bastante, se llama nacionalismo”— y del fanatismo árabe —a cuyos defensores muestra como responsables últimos y materiales de la muerte del escritor—, la autora carga las tintas para, a partir del personaje de Jacques/Camus, imponer decididamente su propio discurso de denuncia sobre estos temas en una generalización poco acorde con la sutileza y los matices de los que se muestra capaz en su magnífica escritura.

Si bien está lejos del compromiso a que otros autores y autoras más acomodados en las posturas de la progresía centralista oficial nos tienen acostumbrados, no queda duda de que en la obra de Berta Vias Mahou hay un trasfondo político, aunque en *Ventán a buscarlo a él* la autora haya querido camuflarse tras la postura de Camus. Y es por la solidez de la construcción de la trama, la pericia con que construye un personaje que revive al modelo y un universo repleto de sensaciones, reflexiones, experiencias y sentimientos comunes a todo ser humano, que se perdonan algunas de las incómodas, por lo rotundas, aseveraciones políticas o ideológicas en las que para rechazar totalitarismos e imposiciones acaba cayendo en un territorio pantanoso. Albert Camus pagó cara su integridad y su coherencia, “su propuesta de tratar de buscar una tercera vía, la de la conciliación entre los diferentes pueblos que vivían en aquel país, para evitar que hubiera más víctimas, sobre todo mujeres y niños inocentes”, así como su deseo de no dejarse reclutar para ninguna causa totalizadora y uniformizante. Haber transmitido tan eficazmente este mensaje es uno de los principales aciertos del libro que, por otro lado, pone encima de la mesa diferentes posibilidades de debate acerca de temas que continúan siendo de candente actualidad. En la reconstrucción de la actividad del Frente de Liberación Nacional —con sus apoyos hipócritas y contradictorios en Francia y sus mercenarios, que cínicamente asumen que su lucha no es sino un negocio, cuyos atentados matan a los que dicen defender—, se encuentra el contrapunto a todo lo que defiende Jacques/Camus. Y es ahí donde se encuentra y se desarrolla la principal amenaza, que sirve para crear la tensión que va creciendo a lo largo de la novela. Al poner el porvenir del escritor en manos de los terroristas, Vias Mahou consigue infundir el mismo pánico que

siente quien sabe que circula en un coche sin frenos.

La única ocasión en que el verdadero Camus toma la palabra en el libro es durante una entrevista radiofónica en la que habla sobre su adaptación de *Los poseídos*, de Dostoievski, que recrea lo que considera “el primer crimen organizado por razones de técnica política, algo que causó una gran impresión en la época”. Otra denuncia del horror que a veces posee a los seres humanos, aparentemente divididos entre poseídos y desposeídos. Estar siempre en oposición a unos e incondicionalmente a favor de los otros es lo que define a este grandioso personaje (re)creado magistralmente por Berta Vias Mahou, cuya propuesta narrativa debería encontrar abiertas todas las puertas de entrada a la mejor literatura española actual. —



## CUENTO

### Extrañemos a Delmore Schwartz



**Delmore Schwartz**  
**LA RESPONSABILIDAD EMPIEZA EN LOS SUEÑOS**  
Traducción de Miguel Martínez-Lage, Barcelona, Bruguera, 2010, 336 pp.



**EN LOS SUEÑOS EMPIEZAN LAS RESPONSABILIDADES**  
Traducción de Albert Fuentes y Xavier Zambrano, Barcelona, Alpha Decay, 2010, 64 pp.

### ✎ SERGIO GALARZA

La oportunidad para cambiar el pasado, rectificar aquello que se sabe es imposible corregir porque se cree que

así el presente será mejor, es lo que todos piden alguna o muchas veces en su vida.

El relato más conocido de Delmore Schwartz, y al cual debe su fama, permite al lector acercarse a dicha fantasía. La historia: en un cine, un chico es espectador de una película cuyos protagonistas son sus padres antes de ser sus padres. Las primeras escenas son escenas de una vida que no tienen nada de raro. El hijo asiste al enamoramiento de la pareja, es testigo de las ilusiones y el agobio que puede suponer un compromiso. Y en un momento él también se empieza a agobiar, cuando ve que algo se descompone entre la pareja, y grita en el cine con la impotencia de quien sabe que no podrá impedir nada.

Schwartz es un cronista del desencanto. Su estilo, alejado de esa pirotecnia verbal que otros autores suelen utilizar como disfraz de su falta de fuerza, está marcado por la construcción de frases que pretendan contener la verdad sobre la vida, la suya es una escritura luminosa, la de un poeta que traslada con éxito su arte a la narrativa. Algunos ejemplos: “Nadie tiene una existencia verdadera en el mundo real porque nadie llega a saber todo lo que es para los demás seres humanos, todo lo que dicen a su espalda, todas las estupideces que el futuro le deparará.” “En esta vida que llevamos no hay comienzos, no hay más que desvíos a los que llamamos comienzos, investidos de las emociones formales que se consideran apropiadas y que a veces son forzadas.” Los párrafos corresponden a “¡América! ¡América!” y a “El mundo es una boda”, dos relatos que, como el resto, han sido opacados para el público por la leyenda construida alrededor de *En los sueños empiezan las responsabilidades*, su gran relato, publicado en la editorial Alpha Decay, en su colección “Alpha Mini”. Si caen en la tentación, quienes deseen conocer más a Schwartz, tendrán que hacerse con la colección de sus relatos,

*La responsabilidad empieza en los sueños*, publicada por Bruguera.

Hijo de unos inmigrantes judíos en Nueva York, Schwartz es uno de esos escritores cuya leyenda compite con su obra. Al comienzo, como en su relato mayor, parece que todo va bien. Estudia en un par de universidades antes de recalcar en Harvard, para estudiar filosofía, pero abandona. Unos años más tarde se casa e inicia su carrera literaria con un gran recibimiento por su primer libro. Se divorcia. Es el editor de la revista *Partisan Review* durante más de una década. Vuelve a casarse y otra vez se divorcia. Lo consideran uno de los mejores escritores de su generación. Enseña en la Universidad de Syracuse, donde alecciona sobre el poder de la palabra a un joven Lou Reed. Pero algo falla. Como apunta Rodrigo Fresán en el prólogo a la edición de Bruguera, puede que la escasa repercusión de *Génesis*, el poema que esperaba lo elevara a la altura de Pound y Eliot, transformara lo que parecía un sueño en la pesadilla de alcohol y paranoia que fue su final.

En “¡América! ¡América!”, Schwartz retrata el universo judío a través de dos familias, los Fish y los Baumann. Al inicio del relato se cuentan las circunstancias del retorno de Shenandoah Fish al hogar, después de una temporada en París. Luego aparece su madre, quien le pondrá al día sobre la vida de los Baumann, y a través de ella Schwartz reconstruye la trayectoria de ambas familias, sus anhelos y sus desilusiones. Pero en vez de depositar el peso de la historia en un solo personaje, crea varios inolvidables, como el encantador Dick, hijo mayor de los Baumann, a quien su encanto no lo salva de fracasar en cada una de sus empresas, en ese intento por alcanzar la riqueza que parece un denominador común entre todos. En “El mundo es una boda”, Schwartz presenta a un grupo de jóvenes perdedores por naturaleza, atrapados por la Gran Depresión, carentes de talento para salir adelante

y necesitados los unos de los otros para disfrazar la realidad. El grupo se reúne en el apartamento de Laura, la hermana de Rudyard, elevado a la categoría de genio por ella y, por eso mismo, liberado de tener que trabajar como el resto para que pueda dedicarse a escribir sus obras de teatro. El primero en fracasar es Rudyard, pero también es el único que sigue dedicándose solo a la escritura, mientras que los demás se emplean en trabajos que los dejan insatisfechos.

“Su vida, en tanto parte del círculo, era su vida verdadera, y su pobreza de clase media venida a menos les impedía salir en busca de las chicas y considerar la idea del matrimonio. De vez en cuando algunos sí conocían a chicas y salían con ellas una corta temporada, pero como ninguno, salvo Rudyard, estaba haciendo lo que deseaba hacer, el matrimonio era algo tan lejano como un país remoto.” Retrato de una generación víctima de una crisis que derriba sus sueños, el mismo párrafo podría servir para explicar la realidad actual de los jóvenes subempleados que han visto aplazadas sus aspiraciones. Laura, la hermana, se convierte en el personaje más entrañable, una joven que según pasan los años empieza a resignarse, acepta que ya no puede reclamar afecto y que solo le queda rogar por algún tipo de compañía, mientras bebe y aflora su rencor hacia otras chicas más afortunadas.

Dinero, sueños, cines, colegas que comparten la soledad y el fracaso, familias en descomposición, son temas y lugares que se mantienen a lo largo de los ocho relatos en la edición de Bruguera. En una de las dos canciones que Lou Reed le ha dedicado, se escucha: “Delmore, extraño tus bromas y las cosas brillantes que decías.” Sí, pero no hay que extrañarlo demasiado, porque Delmore Schwartz cumplió con su responsabilidad. Ahora es el turno de los lectores. Sueñen y agradezcan, porque en la ficción siempre hay una nueva oportunidad. —

**ESCRITOS  
AUTOBIOGRÁFICOS**

## Salvador Elizondo, el agente secreto



**Salvador  
Elizondo**  
**EL MAR DE IGUANAS**  
Prólogo de Adolfo  
Castañón, Girona,  
Atalanta, 2010,  
320 pp.

**JUAN MALPARTIDA**

Quizás lo que Salvador Elizondo estuvo escribiendo toda su vida tenga la forma de una odisea, un periplo que consiste en volver al punto de partida. Solo que la salida y el regreso se dan en él a un mismo tiempo. Es la idea fija de Valéry, el eterno retorno del enigma cuyo desarrollo no formulario es la literatura. La obra de Elizondo está compuesta por dos novelas, tres colecciones de cuentos y diversos libros de artículos y prosas de difícil definición en cuanto al género. A su muerte dejó numerosos diarios con una extensión total de más de treinta mil páginas que, dado el tamaño de su letra, supongo que darán unas diez mil páginas una vez editadas. Algunas se han podido leer en varias entregas de esta misma revista, y ahora, en *El mar de iguanas*, se recoge el primer cuaderno de los cinco que escribió entre 1986 y 1997. Elizondo escribió diarios, según cuenta su viuda, la fotógrafa Paulina Lavista, desde los doce años hasta su muerte, en 2006. El volumen está compuesto por tres textos más, todos de carácter autobiográfico: *Autobiografía precoz*, *Ein Heldenleben* y la *nouvelle Elsinore*. En esta obra descubrimos dos momentos primeros de Elizondo: los casi tres años que vivió en la Alemania nazi, donde su padre fue cónsul, y su estancia en un colegio militar en

Estados Unidos. Finalmente, el diario abarca una larga etapa de los años de madurez. Gran aficionado al cine, a la pintura y la fotografía, fue un grafómano y un lector enamorado de la relectura. Aprendió en Arthur Machen el uso del paralelismo en lo narrativo, un procedimiento del que obtuvo excelentes resultados. No lo atrajo la metafísica sino el misterio de la mirada en el espejo. Tuvo una infancia feliz, en la que hablaba alemán, y una adolescencia divertida, en la que habló en inglés. Elizondo es tan heredero de la indagación de Mallarmé y Valéry como de la afirmación poética de Ezra Pound.

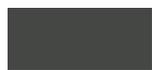
Adolfo Castañón sugiere (haciéndose eco de una confesión del mismo autor) que quizás su género preferido fue el cuaderno, es decir: más que un género un espacio donde concurre lo literario en su definición más diversa. Hay varias fotografías de Elizondo escribiendo, y en una de ellas, de 1972, posa, creo que intencionadamente, como un calígrafo chino o japonés: la mano alzada, como sosteniendo un pincel (en realidad una pluma fuente) a punto de posarse sobre la página. Hace sol y su mano, a la justa medida, proyecta una pequeña mancha de sombra sobre el cuaderno. En una anotación del *Noctuario* del 6 de mayo de 1992, Elizondo afirma que “la escritura es la entelequia de la mano”. La mano arroja sobre el cuaderno sombras, palabras, pero no es una realidad platónica, un derivado al fin de cuyo gradiente se vislumbrara la realidad fuerte y total, no se trata de una entelequia en su sentido de irrealidad sino de un universo que tiende por sí mismo a su propio fin.

Aunque en muchos momentos de la obra de Elizondo se hable del sueño (*Elsinore* comienza así: “Estoy soñando que escribo este relato”, y *El hipogeo secreto* es la historia de un sueño y de su soñador), en realidad se trata de un autor muy consciente o dicho con mayor aproximación a la verdad:

fascinado por la lucidez, lo que no quiere decir que sea consciente de todos sus procesos. De hecho, esta insistencia en la recurrencia como procedimiento, de origen eleático en lo filosófico, estuvo de moda desde los años sesenta (Barthes, el *nouveau roman*, Paz, Haroldo de Campos, etc.), y fue, entre otras cosas, una consecuencia de la ironía que Marcel Duchamp puso en pie a comienzos del siglo xx.

Creo que se podría decir que la mente que más le atrajo fue la de Valéry. Tradujo *Monsieur Teste*, ese doble del autor de *La joven Parca*, un cuento filosófico y una alegoría del espíritu en la forma de la inteligencia. Amor por el rigor y la vigilia, pero también debilidad por llevar la experiencia literaria hasta el fin, como se hace evidente en sus novelas y cuentos. El diario recogido en este volumen se titula *Noctuario*, es decir, lo que corresponde a la noche, y fue escrito siempre con nocturnidad. Quizás no sea necesario recordar que Valéry escribía su célebre cuaderno a las cinco de la madrugada. La escritura es la vigilia, es el sueño del que se mantiene despierto mientras los demás duermen o se aletargan. A Elizondo le atrajo el sueño como enigma relacionado con la identidad y como especulación (espejo) literaria. Al fin y cabo, fue un gran lector de Borges, del que no le gustaba nada su poesía, que conceptuó como prosa rimada, pedante y libresca. Pero también el sueño adopta en su obra la forma del deseo: un sueño que los abarca todos “y en el que todos se confunden en una sola imagen: la del Deseo” (*Elsinore*). El sueño también es un secreto. *Elsinore*, esta preciosa novelita iniciática, cuenta algunas experiencias del adolescente Salvador Elizondo mientras estudiaba en una escuela naval y militar, del mismo nombre que el libro, en California, sobre todo un episodio central: la fuga del colegio, atravesando, en una precaria barca, un lago durante una noche de niebla. Se trata

de uno de los mejores momentos del libro, que se puede leer como un homenaje a Conrad y donde hay ecos de lo mejor de la prosa romántica inglesa (Quincey). Hay un aspecto del secreto que tiene que ver con el deseo; pero otro forma parte del lado nocturno de lo social, una jerarquía y conjunto de claves compartidas por unos pocos. Elizondo tenía debilidad por las sociedades secretas, reales o mentales, los laboratorios, los manuales médicos, la fotografía (como realidad fija pero sometida al laberinto de la memoria). Pensó que el escritor es, en el fondo, un agente secreto, alguien que hace un gesto, un gesto original, gestos “siempre repetidos y siempre que se repiten recordados”. La escritura concebida como laboratorio es una apuesta arriesgada, porque pocos pueden tener los ojos tan abiertos sin convertir la obra en un mero producto mecánico. Mostrar el mecanismo y que el secreto perdure, esa es la clave. Creo que Salvador Elizondo casi siempre salió airoso de su vigilia, fuera nocturna o diurna. Fue el agente secreto que supo hacer el gesto que siempre inaugura la página, es decir, al lector. —



## CUENTO

### Un libro como un relámpago



**Antonio Ortuño**  
**LA SEÑORA ROJO**  
Madrid, Páginas de Espuma, 2010, 112 pp.

✎ **EDMUNDO PAZ SOLDÁN**

El nuevo libro de cuentos del mexicano Antonio Ortuño, *La*

*señora Rojo*, tiene algo de engañoso. Quizás sea su brevedad —el hecho de que se puede leer de una sentada—, o su prosa carente de florituras: todo parece fácil, demasiado fácil. Un libro que es como un relámpago podría pasar de puntillas en la avalancha de novedades. Y sin embargo *La señora Rojo* queda. Es notable el mérito de Ortuño: ha hecho que lo que parece poco sea mucho.

Ortuño, escogido hace poco por la revista *Granta* entre los mejores narradores jóvenes en español, transita por diversos registros, desde el relato breve que ha hecho escuela en la prosa latinoamericana hasta los cuentos de corte más clásico, desde las exploraciones de la individualidad desquiciada en la primera parte de *La señora Rojo* —una individualidad que se agita en medio del contexto social— hasta los universos más amplios de la segunda parte, en los que lo político y lo histórico se convierten en las formas fundamentales por las que se constituye el sujeto contemporáneo. Hay un diálogo con la tradición, pero también una apropiación muy particular de esta: Ortuño ya tiene un mundo muy propio, un estilo inconfundible.

El tono principal de Ortuño es el del humor negro, el de la sátira descarnada: hay malicia y crueldad, aunque en general estas no suelen ser gratuitas (hay excepciones). “Agua corriente”, el primer cuento del libro y uno de los mejores, prefigura lo que vendrá: el narrador, “con una madre abandonada por el marido con un hijo pequeño y otro imbécil”, pertenece a una familia tan pobre que las cenas se preparan a base de sobras. Por suerte hay agua caliente: eso permite “limpiar la sangre que le escurría a mi hermano de la boca cuando se despeñaba por la escalera o caía en mitad de un pasillo y se machacaba en las esquinas de los muebles”. De paso, están las observaciones afiladas en torno

a la sociedad (en la escuela uno se embrutece “con las cenizas de educación pública que recibía”).

En este libro hay varios cuentos magníficos: “El Grimorio de los vencidos”, quizás el más divertido y burlón; “La señora Rojo”, que funciona a nivel literal (una inmensa tortuga invade el jardín de una familia de clase media) y a nivel metafórico (una alegoría del destino aciago de nuestras sociedades, en las que un obstáculo es reemplazado por otro); “Pavura”, que comenta con lucidez acerca de la paranoia contemporánea del control y la seguridad (un encargado de seguridad obsesionado con su trabajo se enfrenta al miedo de que los controles sean burlados, pero en el fondo su inconsciente ya ha sido tomado: vive con el miedo de saber que bastará un parpadeo para que “el enemigo, el mal, la demencia infinita” ingresen en “nuestras entrañas”); “Héroe”, que se puede leer como una variación de un clásico cuento de Borges (“Tema del traidor y del héroe”).

Como en buena parte de la cuentística tradicional latinoamericana, los cuentos de Ortuño suelen decantarse por el golpe de efecto, la vuelta de tuerca del párrafo final. Si el impacto no es el deseado, el cuento se resiente. En ese sentido, hay textos como “El día del amor” y “La culpa de las revueltas” en los que la violencia final es más bien caricaturesca y su fuerza inicial se diluye. Aquí, el humor negro y la crueldad no son un medio para un fin sino un fin en sí mismo. Detalles menores: *La señora Rojo* es un libro sólido, uno de los mejores de la narrativa mexicana contemporánea; Ortuño, capaz de imaginar a los ancianos “cerúleos y frágiles” que caminan por los pasillos de un hospital como si fueran parte de “un ballet decadente y espantoso”, ha alcanzado la originalidad y madurez que anunciaban libros como *Recursos humanos* (2007) y *El jardín japonés* (2007). —