

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
JULIO 2011

Jorge Luis Borges
• POESÍA COMPLETA

Rodolfo Walsh
• EL VIOLENTO OFICIO DE ESCRIBIR

Susan Sontag
• RENACIDA. DIARIOS TEMPRANOS,
1947-1964

Raymond Trousson
• DIDEROT. UNA BIOGRAFÍA
INTELLECTUAL

Adam Zagajewski
• EN LA BELLEZA AJENA
• POEMAS ESCOGIDOS

Juan Gabriel Vásquez
• EL RUIDO DE LAS COSAS AL CAER



POESÍA Un joven poeta llamado Borges



**Jorge Luis
Borges**
POESÍA COMPLETA
Barcelona, Lumen,
2011, 656 pp.

✎ EDGARDO DOBRY

Los tres primeros libros de poesía de Borges aparecieron en un arco de solo seis años: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929); Borges tiene treinta años cuando aparece este último. Pasarán treinta años más para que vuelva a publicar poemas en libro: *El hacedor* (1960) combina páginas en verso y en prosa. En medio está lo más importante de su obra, los dos geniales volúmenes de cuentos –*Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949)– que supondrían su consagración europea e internacional. Borges

se convertiría, desde entonces, en el único escritor latinoamericano plenamente integrado en el canon central de la segunda mitad del siglo xx. El escritor que nunca escribió una novela iba a ser fuente de inspiración de decenas de narradores que buscaban remunerar esa falta.

El Borges de los años veinte tiene algo de ímpetu vanguardista: da relevancia principal a la imagen y utiliza una selección léxica peculiar, con arcaísmos y argentinismos; el de los sesenta es ya decididamente clásico: el “Poema de los dones”, el primero de *El hacedor*, está compuesto por diez cuartetas endecasílabas de rima abrazada: marca la pauta de lo que será, desde entonces, el grueso de su obra en verso, en el que también el soneto tiene una importante presencia. Pero no se trata solo de lo que el Borges adulto y de inclinación clásica va a escribir en adelante, sino de la forma en que reescribirá, reeditará, prologará su obra de juventud. En la edición de 1969 de la recopilación de su *Obra poética* el autor pone prólogo al volumen, y además escribe un prólogo para cada uno de los libros allí recogidos (esa es la versión que sigue, agregándole los libros que vendrían después, esta edición que ahora comentamos). En el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* dice: “No he reescrito este libro. He mitigado sus excesos barrocos.” Un ejemplo de este modo de proceder: el poema “Sábados”, uno de los pocos de explícita temática amorosa de Borges, empieza con estos versos en su versión original: “Benjuí de tu presencia / que iré quemando luego en el recuerdo / y miradas felices / de bordear tu vivir. / Hay afuera un ocaso, alhaja oscura, / engastada en el tiempo, / que redime las calles humilladas / y una honda ciudad ciega / de hombres que no te vieron [...]” En la edición del 69 el poema empieza así: “Afuera hay un ocaso, alhaja oscura / engastada en el tiempo / y una honda ciudad ciega / de hombres que no

te vieron.” La preferencia juvenil por las palabras castellanas de origen árabe —peculiaridad del español respecto de las otras lenguas romances— como “benjuí” ha sido limada. Otro pasaje del poema original: “En nuestro amor no hay algazara, / hay una pena que se parece al alma”, se queda así después de la corrección: “En nuestro amor hay una pena / que se parece al alma.” Tampoco la árabe “algazara” ha sobrevivido.

En el mencionado prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, Borges se reprocha haberse propuesto “demasiados fines”, como por ejemplo “descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto”; homenaje a un autor al que Borges había atacado con minuciosa crueldad, en los años veinte, en las páginas de la revista *Martín Fierro*, y al que ostensiblemente había relegado en la formulación de su genealogía literaria en favor de un poeta menor, Evaristo Carriego. Por otra parte, no satisfecho con el prólogo general y el particular de *Fervor de Buenos Aires*, agrega al final de este primer libro unas “Notas”, en las que el escritor adulto reconviene seriamente al poeta joven: de “Calle desconocida” dice que “es inexacta la noticia de los primeros versos”. Después se refiere al poema titulado “El truco” como “página de dudoso valor” y señala que la “idea” que lo ha “inquietado” en esa pieza tiene su “declaración más cabal” en un trabajo en prosa, “Nueva refutación del tiempo” de *Otras inquisiciones*. Es decir, en un poema del 23 aparece el germen de una prosa del 52 y solo por esa premonición la página merece salvarse. Es un uso extremo de la *captatio benevolentiae* entendida como círculo sin salida entre lo literal y la ironía, en el que las capas de relecturas detienen al poema en su propio movimiento.

En el prólogo a *Luna de enfrente* (edición original de 1925) la tesisura es parecida: “Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: ‘El único deber, ser moderno.’ Veinte años después yo

me impuse esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual: todos fatalmente lo somos. Nadie —fuera de cierto aventurero que soñó Wells— ha descubierto el arte de vivir en el futuro o en el pasado.” Otro exceso de lenguaje que Borges se reprocha: “Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino.” Y además una exageración del color local: “La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja de ser íntima: la de este volumen tiene algo de ostentoso y de público.” El pudor del Borges crítico y editor se irrita ante la modernidad, el barroquismo, el localismo del Borges poeta joven. En el intento de releerse y reescribirse clásico, Borges hace el ejercicio barroco por excelencia: el desdoblamiento de las voces, el pliegue de un Borges sobre el otro, el texto como espejo, la confusión indiscernible de rostro y máscara, de manuscrito encontrado y corregido, de capas de lectura sobre la escritura original. Está aquí ya el juego del doble que aparece en una famosa página de *El bacedor*, “Borges y yo”; pero no es la amable convivencia entre el hombre civil y el poeta que convierte en literatura sus vivencias, sino una áspera disputa entre dos poetas que son y a la vez no son el mismo. El famoso “orgullo” de Borges acerca de las páginas que ha leído tiene esta dimensión escondida: algunas de esas páginas las había escrito él mismo, y hay que corregir las imperfecciones.

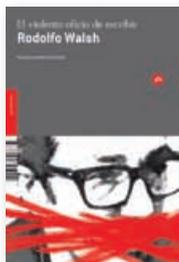
Los tres libros de la década de 1920 contienen lo más importante del Borges poeta: la entonación de una voz ya muy cultivada en los libros pero aún fresca y con voluntad de ser contemporánea del mundo, algo característico de nuestro posmodernismo. A partir de *El bacedor* y hasta *Los conjurados* (1985), su último libro, Borges utiliza el poema como una forma vagamente sentimental de repetir los emblemas de sus textos en prosa. Por eso aquellos primeros libros pagaron un alto tributo al

pudor clásico del Borges tardío: hacia finales de los sesenta Borges —un hombre de setenta años— se convierte en un Pierre Menard de sus versos de los años veinte. Acaso por eso ni siquiera en el ámbito del castellano la poesía de Borges ha tenido una presencia remotamente comparable a la de su prosa. No se puede leer la narrativa de Juan José Saer o de César Aira —pero tampoco la de Italo Calvino o Paul Auster— sin pensar reiteradamente en Borges, en la forma en que estos autores metabolizan la influencia temática y formal de Borges. ¿Hay algún poeta significativo de los últimos veinte o treinta años que sea impensable sin la genealogía borgiana?

La edición que ahora se presenta tiene algo de apresurado y de avaricioso. Lo primero, porque carece de un mínimo prefacio que aclare el criterio del volumen, dado que el lector debería saber si un poema que aparece en un libro del año 1923 está en su versión original o en la corregida de veinticinco o treinta años más tarde. Lo segundo porque si un escritor tan consciente como Borges de su estrategia de creación y de edición decide, por ejemplo, que un libro como *El bacedor* combine prosa y verso, ¿qué lógica tiene desmembrar el libro poniendo una mitad en esta *Poesía completa* y olvidando la otra mitad (ya que al ser de un género deliberadamente indecible entre lo narrativo y lo especulativo tampoco se recogen en los *Cuentos completos* que se publican paralelamente)? Un texto como “El idioma analítico de John Wilkins”, de *Otras inquisiciones*, al que Michel Foucault pone en el origen de *Las palabras y las cosas*, en buena medida, precisamente, debido a su constitutiva ambigüedad genérica, ¿es un ensayo o es un cuento? ¿Quién lo decide y con base a qué criterios? Lo propicio de las efemérides muestra, en ocasiones, su costado perverso; sobre todo cuando un autor *no* necesita la pompa de los aniversarios para estar presente. —

OBRA PERIODÍSTICA

Un acto de libertad



**Rodolfo Walsh
EL VIOLENTO OFICIO
DE ESCRIBIR**
Prólogo de Ernesto
Ekaizer, selección y
notas de Daniel Link,
Madrid, 451 Editores,
2011, 560 pp.

✎ **PATRICIO PRON**

“Cadena informativa puede ser usted mismo [...]. Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. [...] Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad. Derrote al Terror.” Con estas palabras, el escritor argentino Rodolfo Walsh concluía el primero de los partes del que sería su penúltimo proyecto periodístico, la *Cadena informativa* que creó en diciembre de 1976 estando ya en la clandestinidad con la finalidad de romper el cerco informativo que se había establecido en el país desde el golpe de Estado de marzo de 1976, pero también como la manifestación de uno de sus procedimientos más habituales: la superación de las limitaciones impuestas por la circulación social de los textos periodísticos y su participación en una industria.

Walsh siempre concibió su actividad periodística como el resultado del enfrentamiento con esas limitaciones, que solo aceptó parcial y provisoriamente en el período en que firmó algunos artículos con el pseudónimo “Daniel Hernández” (por lo demás, transparente, ya que este era el nombre del protagonista de los cuentos de su primer libro, *Variaciones en rojo*); entre 1953 y 1959 Daniel Hernández y Rodolfo Walsh alternaron en la prensa mientras su autor pasaba de ejercer la crítica literaria y cultural a involucrarse en el periodismo político, en un tránsito

cuyo punto de inflexión fueron los fusilamientos de José León Suárez de 1956 y la investigación posterior que Walsh acabaría publicando al año siguiente con el título de *Operación masacre*. A partir de ese punto, Walsh abandonaría el periodismo literario para abordar temas más y más políticos; también su estilo cambiaría: el lirismo de sus primeros textos periodísticos que tan bien casaba con los temas de esos artículos (la desaparición de Ambrose Bierce, el desastre del dirigible Hindenburg, el hundimiento del último gran barco a vela, etc.) sería reemplazado por la exposición de pruebas y de cifras, lo que no supone necesariamente que sus textos periodísticos perdieran espesor literario: si acaso, el lirismo de sus primeros artículos se intensificó con su alternancia entre las cifras y las informaciones puramente técnicas que poblarían los artículos de Walsh a partir de la década de 1960 y la descripción de tipos humanos y paisajes de las regiones más empobrecidas de Argentina, en una alternancia que daría sus frutos en los mejores artículos periodísticos del escritor argentino: la serie dedicada a las provincias de Misiones, Chaco y Corrientes que publicó entre 1967 y 1969 en la revista *Panorama*. Walsh superó con ella otra de las limitaciones impuestas a la producción y la circulación de los textos periodísticos en su época: la de la obligatoriedad de la distinción entre textos de ficción y textos de no ficción, una obligatoriedad a la que se venía enfrentando desde *Operación masacre* con su determinación de utilizar los procedimientos de la narrativa de ficción para abordar el artículo periodístico, pero que solo algo más de diez años después de la publicación de aquel reportaje (y tras la aparición del Nuevo Periodismo de autores como Truman Capote, Tom Wolfe y Norman Mailer) sus lectores estaban dispuestos a aceptar y valorar. En esa serie de textos la utilización por primera vez en su obra periodística del estilo indirecto libre suponía no solo una decisión de índole técnica, sino también ética; a partir de ese momen-

to, Walsh sería partidario de un tipo de periodismo que no se articulase en torno a la supuesta superioridad de la voz del periodista sobre las de sus entrevistados, sino en torno a la identidad entre ambas instancias: Walsh pasaba a devolver así a sus testigos una dignidad que se les retaceaba, al tiempo que él mismo pasaba a dejar testimonio en artículos en los que la toma de posición personal en torno a un hecho (por ejemplo, el “caso Padilla” de la brillante y errónea defensa de uno de sus mejores textos periodísticos) constituía uno de los principales atractivos para el lector. Así, tras su estancia en Cuba (donde creó la agencia de noticias Prensa Latina junto a otros periodistas), el autor produciría una serie de textos periodísticos sobre la vida cotidiana de las clases bajas en Argentina que están entre lo mejor que se ha escrito sobre esas clases y sobre ese país, al tiempo que produciría también una serie de textos que parecen articulados en torno a preguntas simples y aparentemente técnicas (¿de dónde proviene la carne que se consume en la ciudad de Buenos Aires?, ¿cómo funciona el servicio eléctrico de la ciudad?) que el autor respondería hablando de los conflictos y los dramas humanos detrás de ellas.

Walsh siempre pareció necesitar el desafío de una limitación articulada en torno a una dicotomía para producir su mejor obra: literatura y periodismo, periodismo literario y político, testimonio y fingimiento de objetividad, individuo e instituciones, producción y recepción. En este último sentido, los informes de *Cadena informativa* constituirían la culminación de su obra como periodista: al desplazar la tarea de la producción y la circulación de los textos al ámbito de sus lectores, Walsh echaba por tierra la distinción establecida por la industria periodística entre productores y consumidores de información al tiempo que vinculaba directamente y de forma inequívoca la tarea de informar con la resistencia política. / La obra periodística reunida de Rodolfo Walsh llega a España en esta edición de 451

Editores que reproduce la realizada por el académico y escritor argentino Daniel Link unos años atrás y completa la publicación de la práctica totalidad de su obra por parte de la misma editorial (con la excepción de los *Cuentos completos* publicados el año pasado por Veintisiete Letras); esta obra periodística reunida permite seguir la compleja y fascinante trayectoria no solo intelectual de Walsh, quien, como recordaba en su prólogo a la edición argentina de este libro el también periodista Rogelio García Lupo, afirmó en una ocasión que “las dos cualidades esenciales del periodista son exactitud y rapidez”. Walsh poseyó ambas, pero solo nos queda su exactitud, que de a ratos resulta abrumadora; en ese sentido, la culminación de su obra periodística con la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” no solo era ineludible desde el punto de vista biográfico: también sirve como testimonio de que su obra periodística fue el “acto de libertad” al que invitaba a sus últimos lectores. Que esa libertad alcanzase también al autor que se enfrentaba a las restricciones formales y temáticas de su tiempo no es el menor de los triunfos de Rodolfo Walsh sobre la muerte. —



DIARIOS

Diamantes en el barro



Susan Sontag
RENACIDA. DIARIOS
TEMPRANOS,
1947-1964
 Editados por David
 Rieff, traducción de
 Aurelio Major,
 Barcelona, Mondadori,
 2011, 312 pp.

✎ LAURA FREIXAS

El diario íntimo es un extraño género literario. No solo por ser, quizá, el único realmente nuevo desde que Aristóteles dividiera la literatura en épica (narrativa), lírica (poesía) y dra-

mática (teatro), sino porque no queda claro si entra dentro de la literatura. Más que pertenecer a ella por definición, como otros géneros, el diario merodea en torno a sus fronteras. En sus inicios, era una escritura privada sin más: Samuel Pepys (1633-1703), por ejemplo, estaba tan decidido a que nadie leyera nunca su diario que lo redactaba en un lenguaje cifrado de su invención; se necesitaron dos siglos para “traducirlo” y darlo a la imprenta. A partir del ejemplo de André Gide, el primero en publicarlo en vida, las y los escritores saben que lo que anotan en privado puede terminar siendo público. Sigue sin quedar claro, sin embargo —hasta para ellas o ellos mismos— si es ese su deseo, su intención. En su prólogo a *Renacida*, el hijo de Susan Sontag, David Rieff, explica que su madre nunca le dio instrucciones respecto a lo que debía hacer con los cuadernos después de su muerte porque nunca aceptó (contra toda evidencia) que iba a morir pronto; “ya sabes dónde están los diarios” es lo más que llegó a decirle. De modo que, al quedar huérfano, Rieff se encontró con dos decisiones que tomar. La primera, evidentemente, era si debía o no publicar el material. Esta no era difícil: conocedora del interés que suscitaba su obra y suscitaría sin duda su persona, Sontag tenía que saber que su diario vería la luz si ella no daba instrucciones en sentido contrario, y no las dio. Resuelto el qué, la segunda pregunta se refería al cómo, y se subdividía en otras muchas: ¿qué selección hacer?, ¿de qué extensión?, ¿en cuántos volúmenes?, ¿con qué criterio?... Aquí, como en otros casos (la hija de José Donoso en *Correr el tupido velo*, la de Carmen Laforet en *Música blanca...*), queda claro que una cosa es ser buen hijo, y otra muy distinta ser buen editor. Un editor profesional habría puesto en este libro una cronología de la vida de Sontag, un índice onomástico, fotografías, quizá una pequeña introducción para cada año, notas al pie (como hizo Anne Olivier Bell en su modélica edición

del diario de Virginia Woolf)... En vez de eso, nos encontramos con un libro que no nos proporciona los datos objetivos imprescindibles —como la fecha y lugar de nacimiento de Sontag, o quiénes eran sus padres— ni nos explica con qué criterio cuantitativo (la obra impresa, ¿representa el 10%, el 50%, el 90%... del texto original?) o cualitativo se ha seleccionado el texto. No entendemos qué sentido tiene conservar, por ejemplo, anotaciones como las siguientes: “Cortinas opacas”, “Hablar de dedos fríos”, “La hoguera frente al bachillerato (Verona)”, o “Calle Ochenta y cinco O., 1. En el West Side”. Por si fuera poco, la versión española deja mucho que desear, con palabras y frases tan extrañas como “mis ojos me escocían”, “el problema de las emociones es uno de drenaje”, “es renuente a reconocer”, “estoy comprometida a Philip Rieff”, “cuando tenía diecisiete quería saber...”, “¿se menoscaba el caso feminista?” o “trabajaba en el Monte Sinaí” (sin especificar que no se trata de montaña alguna, sino de un conocido hospital neoyorquino).

Pero entremos ya en el contenido de *Renacida*. Una persona que inicia su diario a los catorce años con una lista de sus convicciones, la primera de las cuales es que Dios no existe —y sigue con otras de orden ético y político—, muestra ya lo que será característico de Susan Sontag: una inteligencia arrolladora y de una fiera independencia. Escribe David Rieff en el prólogo que había dos temas que su madre prefería evitar: su (homo)sexualidad y su ambición. En estas páginas los expresa, en cambio, sin ambages. Quizá, bien mirado, ambición y libertad sexual son dos facetas de lo mismo: una fuerte conciencia de la propia individualidad; y ella lo tenía claro, como vemos en esta entrada: “El orgasmo concentra. Deseo escribir. La llegada del orgasmo [es] el nacimiento de mi ego.” Al igual que para otros ilustres diaristas como André Gide (cuyo diario Sontag leyó muy joven), Simone de Beauvoir o Sylvia Plath,

el erotismo es para Sontag paradigma y clave de bóveda de su vitalidad, de esa voracidad que la empuja también a leer, a escribir, a viajar, a asistir a fiestas, e incluso —no queda claro por qué, si por hambre de todo tipo de experiencias o como tentativa, pronto fallida, de llevar una vida convencional— a casarse y tener un hijo.

Como cualquier diario, *Renacida* refleja el día a día de su autora; a veces a modo de agenda, desnuda de comentarios, otras con el acompañamiento de reflexiones siempre interesantes sobre todo tipo de temas: la estética de Nueva York, el feminismo, el matrimonio (cuyos fines, según ella, son “el embotamiento de los sentimientos, la repetición, la creación de mutuas y sólidas dependencias”), la naturaleza de la verdad o el diabolismo en la literatura moderna. Y como en cualquier diario auténtico, abundan en él las instrucciones dirigidas a sí misma: “Escribir a Madre 3 veces por semana, comer menos, escribir dos horas al día como mínimo, nunca quejarme en público de Brandeis [universidad en la que trabajaba] o de dinero, enseñar a David a leer.” Por último, como es habitual en los diarios de escritores, este incluye notas de lectura, esbozos de proyectos literarios, listas de libros por leer... Pero además de todo esto, *Renacida* es un diario de veras íntimo, en el doble sentido de la palabra: Sontag aborda en él no solo (como todo el mundo espera cuando se pronuncia la palabra mágica “intimidad”) su vida erótica, sino su visión de sí misma; no solo la vida privada, pues, sino la vida interior. Su relación con sus amantes —a lo largo de los años que cubre *Renacida* tuvo dos relaciones importantes— es quizá el tema objeto de mayor desarrollo en estas páginas, el que se refleja con más matices, y el único aspecto en el que atisbamos una Sontag realmente humana (en otros momentos parece más bien sobrehumana), asediada por sus emociones, lo que no impide que las desmenuce con esa capacidad intelectual que es lo que predomina, de lejos, en su carácter. En cuanto al

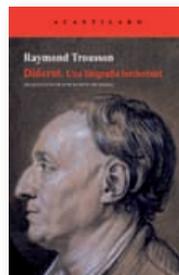
análisis de sí misma, Sontag lo lleva a cabo también con una inteligencia despiadada como un bisturí: “Vivo mi vida como un espectáculo para mí”, escribe por ejemplo, “para mi edificación propia. Vivo mi vida, pero no vivo en ella”. La profundidad de su introspección es tal que llega a inventar un concepto (le llama “X”) para un determinado tipo de sentimientos y situaciones que ningún término existente define a su satisfacción: “Todas las cosas que desprecio en mí misma son X: ser una cobarde moral, mentirosa, indiscreta, farsante...”, “La manera de superar X es sentirme (ser) activa, no pasiva.”

Es una lástima —no puede una evitar pensar cuando cierra el volumen— que este diario no nos haya llegado podado, reescrito en algún momento, trabajado por la autora y/o por un buen editor. Pues aunque Sontag —a diferencia de una Virginia Woolf, de una Sylvia Plath, de un André Gide en sus mejores momentos— no tiene madera de gran diarista (quizá porque no le interesaba: era pensadora, más que narradora), su diario contiene diamantes, solo que es la lectora o lector quien tiene que encargarse de sacarlos del barro. —



BIOGRAFÍA

La complejidad de Diderot



Raymond Trousson
DIDEROT, UNA BIOGRAFÍA INTELLECTUAL
Traducción de José Ramón Monreal,
Barcelona, Acantilado, 2011, 304 pp.

✎ **JUAN MALPARTIDA**

Denis Diderot (Langre, 1713-París, 1784) es el autor de varias obras filosóficas y literarias de gran agudeza e innovación, pero también

el alma (y la infatigable pluma) de la *Enciclopedia*, ese ADN de la Ilustración. No fue el gran literato de su tiempo, aunque *El sobrino de Rameau* es una obra de valor y son memorables muchas de sus cartas, como las enviadas a su amante Sophie Volland (Acantilado, 2010). Tampoco hay que olvidar que fue el primer gran crítico de arte. Cuando se habla de la modernidad de los ilustrados franceses no hay que olvidar a ciertos filósofos ingleses de finales del XVII y del XVIII, como John Locke y David Hume, a los cuales el gran Diderot debe muchas ideas, expuestas, por ejemplo, en su famoso *Coloquio entre D'Alembert y Diderot*, pero también hay que decir que partiendo de ellas en muchas ocasiones se aparta para pensar por su cuenta y riesgo. Hay vínculos, que no equivalen a igualdad, entre el empirismo inglés y el materialismo francés.

Raymond Trousson ha desarrollado una imagen muy completa del gran escritor francés. Trousson no ha escrito una gran biografía, tampoco ha sabido o pretendido pesar las aportaciones intelectuales y literarias del autor de *Jacques el fatalista*; quizás le falta un toque de ensayista y de novelista, necesarios, creo, para ser un buen biógrafo, pero es, sin embargo, un libro que se lee con provecho y resulta una buena introducción a su vida y obra.

Diderot estudió con los jesuitas y se ganó la vida de joven traduciendo y escribiendo panfletos. Por su poco piadosa *Carta a los ciegos* (1749) fue encarcelado en Vincennes, adonde fue a conocerlo un desconocido Jean-Jacques Rousseau, iniciando una amistad que llegó a convertirse (nada raro tratándose del autor de *Las confesiones*) en una enemistad no exenta de precauciones. Diderot fue un hombre apasionado y quizás podamos decir que tuvo dos pasiones, la *Enciclopedia* y la culta señora Volland, que al parecer nunca perdió la cabeza. Fue director

y el principal redactor de la célebre *Enciclopedia*, que le llevó veinte años de su vida, desde 1751 a 1771. Compuso para dicha empresa cultural numerosos artículos de filosofía, estética, historia y artes aplicadas, no en vano era hijo de la pequeña burguesía artesana. La emperatriz de Rusia, Catarina II, admiradora de nuestro filósofo –aunque no estaba dispuesta a seguirlo en sus ideas políticas ni en su ateísmo– se convirtió en su protectora, y en 1773 Diderot hizo un controvertido viaje a San Petersburgo; allí pasó muchas tardes ilustrando a la emperatriz y la dama confesó que el filósofo, tan impulsivo y poco protocolario, le estaba dejando los muslos llenos de moretones. En su obra personal, a veces inacabada y editada la mayor parte tras su muerte, hay una presencia viva del mundo de los salones de su tiempo, pero también de la política y de las letras más altas: Madame d'Épinay, el Barón D'Holbach, Rousseau, Helvétius, Voltaire... Con el autor de *Cándido* tuvo una relación alimentada por la admiración mutua, más intensa por parte de Diderot. Voltaire llegó a colaborar en el proyecto enciclopédico con unos cincuenta artículos, casi todos sobre literatura. Sin llegar a una verdadera amistad, se escribieron y se brindaron apoyo. Voltaire era rico, y andaba casi siempre en la frontera con Suiza, Diderot trabajaba denodadamente para un librero. Voltaire era refinado y algo complicado en sus gustos; Diderot, sencillo y directo. Ambos abarcan la cultura de su tiempo y ambos son sensibles a una nueva actitud, la del intelectual, es decir: el pensador que se hace cargo de los problemas sociales y morales de su época. La actitud de Voltaire ante el caso Calas acentuó la admiración de Diderot. A diferencia de Rousseau, huraño y de temperamento paranoico, Voltaire y Diderot son sociales y profesan una gran curiosidad por el otro. En alguna ocasión (y

fueron muchas) en la que Diderot se sintió en peligro a causa de sus ideas, Voltaire le ofreció refugio en Ferney, pero lo rehusó quedándose en París y siguiendo con su provocativa labor.

Este hombre genialoide penetró en la ciencia (la meditación sobre la Naturaleza era una verdadera afición en los pensadores de su tiempo) de manera realmente moderna, especialmente en todo lo que se refiere a una idea que se extendería a comienzos del siglo XIX (Lamarck, principalmente) y que desembocaría en un genio completo, Darwin; me refiero al transformismo, a la idea de que las especies no son estables: “Todos los seres circulan los unos en los otros –escribió–, por consiguiente todas las especies están en perpetuo flujo. [...] No hay nada de preciso en la naturaleza. [...] No hay más que un solo gran individuo, que es el todo.” “Diríase que la naturaleza se ha complacido en variar el mismo mecanismo de una infinidad de maneras distintas.” En el *Coloquio entre D'Alembert y Diderot*, el filósofo francés habla de un paso de la materia inerte a la viva, naturalmente de manera confusa, pero esa es precisamente una transición que algunos biólogos moleculares actuales han señalado en su reflexión sobre el origen de la vida. Diderot habla de la plural organización de la materia cuya diferencia en las especies es solo de grado. Notable.

Diderot fue lo contrario de un racionalista frío: intelectual materialista, profesó sobre todo un saber apasionado y sensible. No por casualidad fue un gran defensor de la genialidad de Shakespeare en un tiempo, el del clasicismo, que, salvo excepciones, no supo leerlo. Devoto padre de familia, pero marido infiel, Diderot fue un gran defensor de la sexualidad desconectada de toda moral religiosa y vinculada alegremente al placer. Ahí están, entre otros textos, algunos pasajes

de *La religiosa*, verdadero alegato contra el ascetismo. De los cuatro hijos que tuvo, solo la conocida como Madame de Vandeuil superó la infancia, y de hecho murió septuagenaria, legándonos numerosos testimonios y documentos sobre su padre. El cuanto al amor por Louise Henriette Volland, duró toda su vida, según confiesa la hija de Diderot, pero es algo que podemos comprobar en su correspondencia, aunque matizando algo. Se conocieron en 1755, y ella tenía tres años menos que el filósofo. Han quedado las cartas de Diderot, celosamente guardadas por su destinataria, pero no las de Volland, de las que solo se conoce su letra en su testamento, en el que le lega a Diderot una edición de *Los ensayos* de Montaigne y una sortija: el diálogo y la unión, la búsqueda y el acuerdo. Culta y tal vez hermosa, usaba lentes. Diderot la visitaba en su casa, en el Palais-Royal. “Mi Sophie es hombre y mujer cuando le place”, dijo de ella su amante un poco a lo Ortega y Gasset, que pensó que el pensamiento era masculino. Al final de sus vidas, la pasión se tornó amistad. Murieron a pocos meses de distancia. Los retratos físicos eran habituales en la literatura antes de la fotografía. Cervantes nos legó, a la pasada, su autorretrato en un prólogo, y no hay ninguna pintura o dibujo de él. Sí hay diversos retratos de Diderot, que no le satisficieron (salvo el que le hizo Garand), y así nos habló de cómo era su aspecto y su carácter: “Yo tenía en un mismo día cien caras distintas, dependiendo de lo que me afectara. Estaba sereno, triste, pensativo, tierno, agresivo, apasionado, entusiasta. [...] Tenía una gran frente, unos ojos muy vivos, rasgos bastante grandes, la cabeza que se hubiera dicho la de un orador antiguo, una expresión bondadosa rayana en la necedad, en la rusticidad de los tiempos antiguos.” Alguien a quien nos hubiera gustado conocer. –

RELECTURA

Cuidar del mundo



Adam Zagajewski
EN LA BELLEZA AJENA
Traducción de Ángel Díaz-Pintado Hilario, Valencia, Pre-Textos, 2003, 252 pp.



POEMAS ESCOGIDOS
Traducción de Elzbieta Borkiewicz, selección y pról. Martín López-Vega, Valencia, Pre-Textos, 2005, 160 pp.

IDA VITALE

He descubierto a Adam Zagajewski. Quiero decir, claro, que lo he leído. Coincidí con él en Córdoba y en Madrid, pero lo más importante no lo había hecho: leerlo a conciencia: tan solo conocía *Tierra del fuego*. A su presencia discretísima, me faltaba agregar las tensiones de su obra, cómo se han acumulado, qué las explicita, cómo nos llegan y la suma de dificultades con las que las enfrentó la triste historia del siglo xx. Esto último otorga al autor el valor agregado de haber sido capaz de trasmutar lo negativo en expresión integradora de sus posibilidades, entre contradicciones y desconciertos, hasta alcanzar la “totalidad” (palabra que él confiesa haber amado; le sugiere algo como: esfuerzo modesto más inteligencia, opuesta al oxímoron “totalidad incompleta”, que un lógico rechazaría).

“El tiempo arrebató la vida y devuelve memoria.” *En la belleza ajena* la memoria salva lo rescatable de una vida, aunque lo elegido tenga

determinantes no siempre enunciados –o denunciados–, aunque esa magnífica finalidad, el bien, sea vaga, discutida y, al fin, inaccesible. Poeta, Zagajewski también ha tenido la paciencia y quizás el alivio de ir anotando en apuntes leales, con veladuras como lo hace la pintura china para alcanzar matices o fraguar perspectivas, su nostalgia por las ciudades polacas en las que vivió después de su Lwów natal: la Gliwice de su niñez, la Cracovia de su juventud de estudiante. Zagajewski vivió en parte en París, en Houston; la nostalgia no es necesariamente triste ni es chovinista. Su deslumbrada visión de las pequeñas ciudades toscanas le permite un nítido cotejo de opuestos: “el sur latino y el norte bárbaro”. Celebra aquellas y admite el frío nórdico, su ahumada humedad. Cracovia es la ciudad del carbón negro, ganada por el hollín, cosa que descubrirá en su primer viaje, que fue a la prodigiosa Praga, que huele de otro modo. “Ésta es una hermosa ciudad. Esta ciudad no es hermosa”, dice de Cracovia. ¿Otra vez una “totalidad incompleta”? No, Zagajewski no abusa del oxímoron. Pero la historia volvió polivalente su amor por esa ciudad, “ligera como el Renacimiento y pesada como el plomo”. Llegó a ella para estudiar en una verdadera ciudad; tenía dieciocho años, vivía en una aparente libertad y ya no en un pueblo. Sería el lugar de su formación: también le revelaría la terrible ambigüedad del mundo.

“Me estremece sólo pensarlo: somos tan débiles, dependemos tanto de lo que quiera decirnos por lo bajo nuestra época, de lo que quiera proponernos –ordenarnos– el espíritu de nuestro tiempo.” Cracovia le abrirá sus bibliotecas. En ellas descubrirá a los poetas, polacos y no polacos, y leyéndolos se descubrirá poeta. Pero también “con la llegada del estilo soviético de gobierno, se me privó del fácil y de algún modo natural acceso a la evidencia natural de la verdad”.

Se complace en resucitar personajes, como suele decirse, “menores”, amas de casa, que han debido convertir esta en un inquilinato y desdeñan a quienes allí conviven, vecinos desdichados en las suyas deterioradas, sin ascensor, frías y que, a veces promiscuas, comparten una inhumana mezquindad de espacio, esa que está detrás de algunos de los cuentos de Krzhizhanovsky, escritos en el padecimiento de la realidad soviética y cuya fantasía es siempre terriblemente alegórica. Como el viajero que retorna después de mucha ausencia a la ciudad de su juventud y con los edificios recupera a los habitantes de su mundo interior, Zagajewski retrata con sagacidad, compasión y ternura a parientes en su pequeña cápsula familiar, compañeros de universidad, antiguos profesores, el mundo que pulula por los cafés, en las células a favor y en contra del partido comunista. Algunos, pintorescos, constituyen el leve tejido novelístico, autobiográfico, del relato, otros, presentados en diversos momentos de una vida deleznable, no merecen más que una inicial, para el que pueda identificarlos, porque Zagajewski, cuando se ve enfrentado a seres horribles, esos cuyo florecimiento estimulan ciertas épocas, prefiere contribuir a que desaparezcan de una historia en la que no les supone ni el derecho a ser ejemplo de miseria humana. Dibuja poco a poco alguna silueta, en registros sucesivos, porque es obvio que el molesto contacto no fue un hecho aislado, pero se esmera en demostrar la mayor objetividad para que seamos nosotros los que evaluemos sus grados de baja.

La suya es una escritura no labérrica sino en caracol –como las curvas de la concha del caracol– y un estilo nada acaracolado. Como su paseo favorito a pie lo lleva, en subida, al Túmulo de Kościuszko, yo, que para mi gran pena no conozco Cracovia, me permito imaginarle colinas y al escritor, en un necesario

descenso, adaptando el estilo de sus reflexiones a un resbalar suave, taciturno, sin urgencias, superadas las turbulencias de su propia circunstancia, sin contemporizar, pero “con decisivos cambios intelectuales”, quizás diciéndose en ese entonces: “el mundo es severo y ahorrativo, aquí nada sucede sin permiso, no hay exceso”. Eso, sin duda, en un periodo “minimalista”, después superado.

Entre las reflexiones descendentes, si es descenso aceptar esa interiorización antifreudiana, se cuelean breves aforismos, que aunque se expresen en el estilo conciso, de aparente sequedad, que le suplicaba su directora de tesis, no dejan de conservar entre sus fibras una jugosa esencia:

-El escritor que lleva un diario íntimo anota en él lo que sabe. En el poema o en el relato anota lo que no sabe.

-En las alfombras afganas, que extraen sus motivos de una tradición milenaria, en los años ochenta empezaron a aparecer tanques y helicópteros.

-Una en el castillo de Wawel ondeó una enorme bandera nazi. Estaban rodando una película.

Este último, irónico apunte nos recuerda que, nacido en 1945, a Zagajewski le tocó, de los dos mayores males europeos del siglo, el segundo. El nazismo no lo sufrió directamente sino en sus consecuencias sobre su familia, sobre Europa. Su apenado escepticismo es natural: no se llega a él por la alegría. Alguien que, desde una tesina universitaria, intentó pelear por una idea (a favor de la introspección) en la que, con ingenuidad de joven idealista, confió para enderezar la práctica de la psicología, no sale inmune del fracaso, aunque lo comparta con la maestra que lo apoyó en esa vana lucha que, aunque parezca ínfima, era ya una, a favor de algo soslayado, mal visto.

Todo este libro, en parte hecho de fragmentos que corresponden a los escenarios de una vida fragmentada y que pediría también un comentario fragmentado, está inteligente y dolidamente construido con una sobria desconfianza de la Utopía, “la torpe, mentida Utopía, que prometía falsamente un futuro brillante y dichoso, un puerto tranquilo”. Pero el autor es, antes que nada, el poeta que sabe bien, por haber pasado por ese puente riesgoso, que la poesía debe vigilar las intromisiones que pueden dañarla y aun aniquilarla: “Los muertos no desaparecían del todo; había que ejercitar la memoria a fin de que pudiese dar cabida al mayor número posible de señales del pasado, pero de tal modo que esas señales nos sirvieran de ayuda. Escribimos poemas escuchando a los muertos, pero los escribimos para los vivos.”

Él no aspira a ser historiador, ni siquiera de Cracovia, sobre todo porque los historiadores lo defraudan por su falta de estilo. Como Winfried Georg Sebald, que no quería ser considerado novelista sino escritor, él aspira a la más refinada escritura y apenas quiere regresar a algunos lugares, a unas cuantas personas que ama y admira y dejar nota de las que no soporta. Su estilo es fiel a lo que prefiere, ni sentimental ante unas ni abrasivo ante las otras.

Estas memorias no son el ciego canto de amor a una ciudad y su tiempo, a unos seres que la construyeron y la vivieron. Es, yo diría, la búsqueda de una casa, de la casa de la verdad, con muchas habitaciones, muchos niveles, luces diversas y quizás diversos modos de interpretarla. La idea de una unidad que vence a la discontinuidad aparente vincula a la ciudad con un libro de poemas, solitario cada uno de ellos, pero solidarios todos como *los fragmentos de una línea curva* que puede cerrarse en una circunferencia. Como la suma de seres armoniosos que la vida del escritor une, aquellos a los que admi-

ra, a los que trató, a los que leyó, a los que hicieron su cultura. Siempre que leo a alguno de estos grandes europeos siento que lo que los une es esa nostalgia por las patrias perdidas, que no son al fin territorios con fronteras conocidas, sino, más allá del amor por una lengua y una historia, una situación de cultura, de refinamientos agostados, que un tiempo irrefutablemente exánime, había ido construyendo sabiamente.

De ahí el refugio que implican las bibliotecas, los museos, las iglesias. Cada uno de ellos, más allá de su propia especialidad, constituye un acervo que no por recibir lo nuevo pierde su fuerte presencia de pasado, su carácter de plataforma nutricia. Lo nuevo podrá incorporarse, pero no puede desplazar, sustituir al pasado. En diversos museos el poeta entabla su diálogo, esa relación de amor con ciertos artistas o con ciertas obras (que a tantos nos lleva ante ellas con una ritualidad sacra, como si nuestra visita las mantuviera vivas e influyentes, a ellas y a su autor), en una actitud de devoción como ante ciertas músicas. Muchos lectores quizás revivan una experiencia propia, cuando recuerda a los asistentes de siempre a los conciertos, intolerantes ante el entusiasmo ingenuo de quienes, nuevos en el arte de oír, aplauden donde “no se debe”.

Esta escritura abierta, que parece apoyarse en un libre divagar, ubica y creo que no por azar, aproximadamente en el centro del libro, el curioso episodio de la tía católica, que invita a cenar al joven párroco de su iglesia. Este, simpático, entusiasta e inteligente y el tío culto y libre pensador se caen bien y la modesta cena se vuelve costumbre, mientras la buena feligresa queda algo al margen en las conversaciones entre cura y marido. Con el tiempo el tío se convierte. Con el tiempo ese párroco será célebre: Karol Wojtyła.

Imagino que esta disposición del material corresponde a una no negada ortodoxia del escritor

y que eso perturbe a lectores cuya ortodoxia sea otra. Sin embargo no cabe separar el escritor que refiere este episodio del que en una breve afirmación aislada reconoce: “Dios, oculto. La miseria, evidente.” O el que afirma: “Nadie sabe venerar a los dioses.”

Las coincidencias dan un toque de aparente fantasía a la vida, por el solo hecho de darse. En estos días que me llega, reeditada, la versión que años atrás leí de *Contra la poesía y Contra los poetas*, de Witold Gombrowicz, curiosa mezcla de sensatez y patanería, referida de modo bastante falaz o fraudulento, sin duda grato a quienes en el fondo prescinden de la poesía sin osar jactarse de ello, la lectura de *En la belleza ajena* también me actualiza a ese escritor, otro exiliado, a salvo de los desastres de su país, pero en otro mundo, en otra cultura. Zagajewski lo nombra varias veces, con las debidas reticencias, para sin embargo concluir rotundo: “Pero era un gran escritor.”

Suele ocurrir que la lectura de un autor lleve de modo natural a desear refrescar otras, así como descubrir a alguien que nos resulta afín nos tienta a acercarlo a otro conocido espíritu coincidente. En este caso es natural que piense en Miłosz –Zagajewski lo nombra– pero también, y de nuevo, en otro exiliado, Sebald, con quien no sé si tuvo contacto antes de que este muriera en Inglaterra en un accidente automovilístico. Jean Améry, rescatado de Auschwitz por los aliados, pasa caminando todavía con el sabido traje a rayas por las calles de Gliwice, siendo Adam niño. Ya escritor, recibirá de un amigo mayor, Horst Bienek, en Bruselas, el testimonio de ese pasaje. La historia de Améry la tengo en realidad de Sebald. Lo torturan colgándolo de las esposas, le descoyuntan los brazos. Caído el nazismo para vivir escribe, durante un tiempo, de otras cosas, hasta que empieza su obra, ahora solo sobre su historia intolerable,

de la que da un testimonio objetivo para luego teorizar enardecidamente sobre el horror, sus causas, sus consecuencias. Después se suicida. El capítulo de Sebald y la mención de Adam Zagajewski me llevan a pensar cómo distintas épocas fijan su imagen del horror sobre distintos ejemplos. Para este, “el tiempo, esa falacia, esa traición”, se llevó a los nazis en el pasado. *Su* bestia vino después. De todos modos, para vivir, sobre todo para crear, necesita olvidar a veces. “La poesía llama a la vida, al coraje / frente a la sombra que crece.” “De la indolencia inocente... / surge de súbito la isla del poema, isla deshabitada / que un nuevo Cook descubrirá algún día.”

No deja de ser notable que, en un libro con tantos elementos de primera mano, se eviten referencias a circunstancias privadas (que otros subrayarían), como si lo único que deba merecer nuestra atención sea lo que sirva no a la imagen del autor sino a socavar las indebidas exaltaciones, esas que todavía se brindan a gobiernos que, con mayor o menor disimulo, aspiran a ser totalitarios, o a los que ya lo son.

Entre tanto que hemos visto descomponerse sin siquiera terminar en humus, este vigilado fruto de una resistencia espiritual y física debe ser puesto en lo más claro de lo visible. Trae un encargo, con el cual no se cierra, pero encierra, sí, la esencia del por qué lo siento tan noble, tan cercano, tan recomendable: “Cuidar del mundo: leer un poco, escuchar algo de música.” Supongo que *cuidar del mundo* implica mirarlo con amor, cuando la sabiduría de ser nos ofrezca la posibilidad de acercamiento, en lo que tiene de bien hecho, sin habituarnos a lo que tiene de prodigioso (flor, huevo, canto de pájaro o humano y tantas otras cosas, por suerte innumerables) y desear con toda el alma que nada de su perfección sea abolido. Dedicar páginas al canto de los pájaros frecuentes, mirlos, golondrinas. Su ausencia señala su

nostalgia de Europa, cuando vive en Houston, aunque por ella sea injusto con el prodigioso sinsonte, que, según él, solo imita otros cantos.

Además es noble que, entre la prosa de su libro, nos llame la atención sobre Kazimiera Hłakowiczówna, transcribiendo *La bruja*, un extraño y bellissimo poema.

“Pocas son las palabras capaces de ofrecernos un instante de felicidad.” Son las palabras, quizás, de la poesía. Si el horror y la poesía son “Los dos polos de nuestro globo”, aquel puede filtrarse en *En la belleza ajena* pero busca ser desterrado de esta. Busca, o quizás la fuerza de la belleza propia lo aleja. El mundo se convierte en algo que alguien sacó prestado de una biblioteca, en algo que se escribe y se lee. Y quizás se lee porque es bello. Como la naturaleza, muy presente. Adam Zagajewski parte siempre, es evidente, de cosas concretas a las que ennoblece. Embellece su forma y le da ritmo de campana a un poema sobre las campanas. No sé polaco pero me he empeñado sobre sus textos. Hasta he descubierto dos mínimas erratas, que he corregido, orgullosa, en mi ejemplar. Porque esta selección de sus poemas, tan necesaria, es felizmente bilingüe. —

NOVELA

Cicatriz sobre el cuerpo colombiano



Juan Gabriel Vásquez
EL RUIDO DE LAS COSAS AL CAER
Madrid, Alfaguara, 2011, 227 pp.

✎ **FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ**

Qué enorme distancia la que separa *Leopardo al sol*, de Laura Restrepo,

publicada en 1993, de *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez, de reciente aparición. La de Restrepo es considerada una de las mejores novelas colombianas sobre el narcotráfico; su tema es el de dos familias enfrentadas; su motor es la venganza; su tiempo, el del esplendor del tráfico de marihuana previo a la aparición de Pablo Escobar; y su método literario, el realismo con toques de superstición y magia, una novela todavía muy cercana y deudora de la narrativa de Gabriel García Márquez. Qué lejos está también la narrativa de Vásquez de *La virgen de los sicarios*, de 1994, del colombiano radicado en México Fernando Vallejo. Qué lejos está Vásquez de la rabia de Vallejo, de su ritmo enfebrecido, de la locura asesina de esos años de violencia pura y descarnada. Juan Gabriel Vásquez nació en Bogotá en 1973. El tema de su libro, que acaba de recibir el premio Alfaguara de novela, es el de dos familias a las que el narcotráfico afecta en lo profundo; su motor es el miedo; su tiempo, aquel en donde la violencia ya cedió el paso a la cicatrización de las heridas; y su método literario, el realismo reflexivo, con breves y reveladores momentos de evocación.

El ruido de las cosas al caer es una novela, muy bien escrita, sobre el miedo. El miedo de salir a la calle, de salir de noche, de recordar, miedo cada vez que se oye un ruido, se ve una sombra, miedo del futuro, miedo de que el cuerpo no responda; la novela de Juan Gabriel Vásquez es una novela sobre el miedo a la vida. Conocemos en México bien ese miedo. Cada vez más. Miedo porque en cierta ocasión, caminando con un amigo en Bogotá, se acercó a toda velocidad una motocicleta y unos sicarios mataron a su acompañante y a él, al protagonista de esta historia, lo hirieron en la pierna. Desde ese día todo cambió para él. Quizá desde

antes su vida había cambiado, tal vez desde que Ricardo Laverde entró a su vida su destino se había trastocado. Ricardo fue, veinte años atrás, un joven piloto que comenzó a traficar marihuana, cada vez en mayores cantidades, hasta que la ambición lo desbordó, hasta que aceptó traficar cocaína, para poder ganar millones de una sola vez y poder retirarse de ese negocio, y todo le falló. Todo comenzó a caerse a su lado.

¿Qué ruido hacen las cosas al caer? Depende de qué es lo que cae. El estruendo de un avión al caer es terrible. Y en esta novela caen varios aviones. El primero, en 1938, en una exhibición aérea. Un héroe de la aviación colombiana intenta hacer una pirueta y estrella su avión, hiriendo en el rostro al padre de Ricardo Laverde. Otro avión es el que hace estallar Pablo Escobar creyendo que en él viajaba César Gaviria, heredero de los ideales de Lara Bonilla, un juez que se opuso a Pablo Escobar y fue asesinado. El tercer avión que se cae en esta novela no puedo decir a quién lleva y a quién afecta sin revelar un elemento central de la trama. Baste decir que a este último avión alude el título de la novela. Caen alrededor de la página 83 y no deja de oírse su eco hasta que termina esta historia.

Los informantes, la primera novela de Vásquez, aborda el caso de aquellos que durante la Segunda Guerra Mundial delataron, ante autoridades norteamericanas, a los alemanes radicados en Colombia de tener simpatías por los nazis (muchas de esas delaciones eran mentiras nacidas del resentimiento), lo que trajo como consecuencia que los encerraran y les quitaran sus bienes y sus propiedades. Una historia infame. *El ruido de las cosas al caer* narra las desventuras de una generación que durante su infancia y adolescencia padeció el horror de la violencia engendrada por el narcotráfico, y que apenas comienza a

desprenderse de él. Violencia de los cárteles contra el Estado, del Ejército contra los cárteles y contra el Frente guerrillero, violencia legal y también paramilitar. Diez años terribles duró esa pesadilla, de la que finalmente parecen salir. Antonio, el protagonista de esta novela, estudia, se casa, su hija está por nacer. Camina por una calle bogotana. Se escucha el ruido de una moto y luego la metralla. Todo cae a su alrededor. Como el ruido —metales y voces confundidos— de un avión al caer. Y luego el miedo como un eco permanente. Porque parece que ya todo terminó. Que la guerra se acabó. Pero el miedo y sus secuelas no se borran. Una cicatriz indeleble sobre el cuerpo colombiano. Ese miedo que con mano maestra describe Juan Gabriel Vásquez.

He escuchado muchas quejas en México respecto a la proliferación de libros con el tema del narcotráfico. Como si la literatura se pudiera sustraer de nuestra penosa realidad. Como si la literatura (ese espejo al lado del camino, como decía Stendhal) no tuviera como una de sus múltiples funciones el papel de revelar los resortes ocultos de lo que vemos y apenas entendemos: las balas, la barbarie. Las novelas de Vallejo y Restrepo primero, y ahora la de Juan Gabriel Vásquez, sirvieron a los colombianos de espejo catártico, y a los no colombianos de señal de lo que nos espera, si es que alguna vez llegamos a salir de este laberinto sangriento. En el caso específico de *El ruido de las cosas al caer* su lección para México es clara y esperanzadora, ya que lo que en ella se narra ocurre cuando la violencia en Colombia ya disminuyó, cuando el ruido de las bombas y la metralla en las calles ya solo es un recuerdo. La memoria se irá desvaneciendo y quedarán solo las novelas como testimonio elocuente de este presente espantoso que padecemos. —