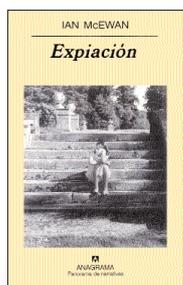


◆ *Palabras cruzadas*, de Fernando Savater y José Luis Pardo ◆ *El arco iris de gravedad*, de Thomas Pynchon ◆
Sobre literatura, de Umberto Eco ◆ *El libro de los laberintos*, de Paolo Santarcangeli ◆ *Cuentos completos*, de Juan
Marsé ◆ *Cantos rodados*, de Jenaro Talens ◆ *RELECTURA: El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig ◆

LIBROS

NOVELA

Carne sobre carne



Ian McEwan, *Expiación*, traducción de Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2002, 436 pp.

Ian McEwan, cuyas novelas tendían a ser hasta ahora breves, inteligentes y taciturnas, ha creado un bello y majestuoso panorama novelesco, *Expiación*. La primera mitad de la obra tiene lugar en Surrey y comprende dos días de verano de 1935, en la propiedad de la familia Tallis: Jack, el cabeza de familia, cuyo trabajo en el Ministerio de Defensa lo retiene noche tras noche en Londres; Emily, su esposa, que es propensa a padecer migrañas y se pasa gran parte del tiempo acostada, con la cabeza en las nubes; Leon, el primogénito y único hijo varón, que a sus 25 años detenta un empleo modesto en un banco a pesar de su licenciatura en derecho; su hermana Cecilia, dos años más joven, recién llegada de sus exámenes finales en Cambridge, aburrida y desocupada; y nuestra heroína, una niña de

trece años llamada Briony, muy dada a plantear preguntas filosóficas y hojear el *Tesaurus*, y que durante los últimos dos años se ha convertido en una escritora cada vez más activa. Acaba de componer una obra, *Las tribulaciones de Arabella*, y pretende representarla para celebrar el regreso de su hermano. Éste se trae con él a un amigo adinerado, y hay tres primos que acaban de llegar del norte, los Quincey –Lola, de quince años, y dos gemelos de nueve, Jackson y Pierrot–, que participan como actores en la obra de Briony. Los tres son refugiados de un hogar roto: la tía Hermione, la hermana pequeña de Emily Tallis, se ha escapado a París “con un hombre que trabajaba en la radio”. A este elenco de personajes cabe añadir algunos sirvientes y la figura anómala de Robbie Turner. Robbie es el hijo del antiguo jardinero de los Tallis; cuando el padre abandonó a su mujer y al niño, Jack Tallis los acogió generosamente en su hogar, traspasando el bungalow del jardinero a Grace Turner y pagando la educación de Robbie, que incluye una estancia de tres años en Cambridge. Robbie acaba de pasar sus exámenes finales con una mención de honor en literatura, mientras que Cecilia sólo ha obtenido un aprobado. Aunque ambos han estudiado simultáneamente en Cambridge, apenas se han tratado, y se mues-

tran tensos e incómodos cada vez que se encuentran en el dominio donde crecieron juntos. No creo revelar demasiado si digo que ellos proporcionan el argumento amoroso de la novela.

El epígrafe de McEwan está tomado de Jane Austen, y promete una espaciosa novela familiar de interacción humorística, intriga romántica y malentendidos casi trágicos. La promesa se cumple hasta cierto punto; los nostálgicos gemelos y la floreciente y manipuladora Lola inyectan una dosis de conmoción en el estancado hogar de los Tallis. Pero, dada la calidez de estos días, los más calurosos del año, un débil resplandor a lo Virginia Woolf se extiende sobre la trama “austeniana”, que amenaza una y otra vez con disolverse. La obra, por ejemplo, no llega a representarse (lo hace 64 años después). Jack Tallis, el poderoso y ausente Anciano, un *deus ex machina* que permanece entre bastidores, nunca condesciende a mostrarse. En su lugar, entre numerosas imágenes de agua y vegetación y refinamiento arquitectónico, diversos puntos de vista retroceden y se superponen, y ciertas escenas reaparecen bajo perspectivas visiblemente distintas. La prosa es notoriamente buena; y esta virtud, llegado el momento, se convierte en objeto de lectura crítica –por parte de Cyril Connolly, nada menos–, en un raro ejercicio de

autorreferencia artística, aunque mientras dura ejerce un verdadero hechizo sobre el lector. Las imágenes se desprenden una tras otra del aire neblinoso del verano para desafiar y halagar su capacidad visualizadora. En un momento clave, un preciado jarrón es objeto de un forcejeo, y un fragmento del mismo se rompe y cae en una fuente:

Con un sonido como de una rama seca que se parte, un fragmento del brocal del jarrón se desgajó en su mano y se rompió en dos pedazos triangulares que cayeron al agua y descendieron al fondo con un balanceo sincrónico, y allí se quedaron, separados por varios centímetros, retorciéndose en la luz quebrada.

Ese balanceo sincrónico, ese retorcimiento en la luz quebrada nos muestra más de lo que esperábamos ver. Una comparación en apariencia a medio hacer con la sabana se retuerce, se renueva y culmina en una sonriente rúbrica metafórica:

El parque (...) presentaba un aspecto seco y salvaje, achicharrado como una sabana, donde árboles aislados arrojaban breves sombras inhóspitas, y a la hierba alta la asediaba ya el amarillo leonado del verano.

El lector, forzado a mirar con los lánguidos ojos de Cecilia, percibe el desafío de imágenes virtualmente abstractas:

Apuró su cigarrillo indolentemente y contempló la escena que tenía delante: la losa en escorzo de agua clorada, la cámara negra de una rueda de tractor apoyada contra una tumbona, a los dos hombres con traje de lino de color crema y tonos infinitesimalmente distintos, el humo gris azulado que ascendía contra el verdor del bambú.

El modo, en efecto, es uno en el que priman “tonos infinitesimalmente distintos”, a medida que el paisaje del cielo, las fisionomías, los gestos (“ella se volvió y abocinó las manos envolviendo su nariz

y boca y presionando la esquina de sus ojos con los dedos”) y aromas (“los herbales despidiendo un dulce aroma a ganado, la tierra duramente quemada que albergaba aún las brasas del calor diurno y exhalaba el olor mineral de la arcilla, y la débil brisa que traía del lago un sabor a verde y plata”) son evocados con delicioso cuidado y destreza verbal. Esto ha sido escrito, anuncia subliminalmente cada página, y esta corriente submarina prepara al lector para la expiación del título: Briony, reunidos en uno la escritora y el personaje, expía un error de infancia con el mandato creativo de una mujer madura. Incluso a sus trece años, exultante, se dice para sí que “no había nada que ella no pudiera describir”.

La segunda sección de la novela nos conduce a otro clima de escritura, a medida que el horror y la confusión de la retirada británica de Dunkerque en 1940 son objeto de un relato detallado y perturbador. Algunos de los detalles resultan sorprendentes y cautivadores—un loro en su jaula atrapado en la rebatiña caótica, un campesino con su perro pastor arando un terreno en los intervalos entre las bombas y las ráfagas de metrallata, soldados disparando a sus caballos en la cabeza y a sus vehículos motorizados en el radiador—. En el ámbito desesperadamente abarrotado y desasistido de los alrededores de Dunkerque, los soldados británicos se amenazan y saltan unos a otros mientras el enemigo revuela sobre sus cabezas y la RAF y la Royal Navy no logran hacerse presentes. En conjunto, la sección es emocionante pero no extraordinaria, o no tanto como la primera mitad de la novela. El elemento de lo maravilloso—la ebullición latente y amenazadora de lo cotidiano—ha sido reemplazado por la excitación más vulgar del peligro manifiesto. Lo que nos maravilla es la habilidad de los escritores ingleses contemporáneos (McEwan nació en 1948) para capturar el sabor y el aspecto de un pasado del que ni siquiera fueron testigos en su infancia. Es como si los escritores de generaciones anteriores—Waugh, Greene, Green, Golding, Powell, Orwell, Bowen, Spark, y docenas de figuras

menores—hubieran erigido un pasado accesible sobre la densa tierra de la isla, mientras que los norteamericanos se ven forzados a reinventar de cero el pasado más disperso de su país. En las páginas finales de la novela, la escritora imaginaria de *Expiación* expresa su deuda con el departamento de documentos del Museo Imperial de la Guerra, en Lambeth, y con un “viejo coronel” que ha corregido severamente la terminología y los detalles del relato. Las sesenta páginas que dedica al tumulto de la guerra son seguidas de otras sesenta centradas en los frutos amargos de la misma, enumerando las atroces desgracias a las que ha de enfrentarse Briony, que se ha enrolado como enfermera en prácticas. Extrae metralla, habla en francés con un joven que muere en sus brazos, quita las vendas de un rostro reventado por las bombas:

Cuando retiró la última, se asemejaba muy poco al modelo de corte transversal que habían utilizado en las clases de anatomía. Aquello era un destrozado carmesí y en carne viva. A través del boquete en la mejilla, Briony vio los molares superiores e inferiores, y la lengua reluciente y espantosamente larga. Más arriba, donde apenas se atrevía a mirar, se veían los músculos que rodeaban la cuenca del ojo.

El lector quizás recuerde cómo los amantes de la novela, en el instante de su posesión mutua, hallan el camino de la pasión inconsciente gracias al “contacto de lenguas, músculo vivo y resbaloso, carne húmeda sobre carne”. Lujuria y repugnancia se guardan estrecha compañía; en la hipnótica primera novela de McEwan, *El jardín de cemento* (1978), otro grupo de niños abandonados a su suerte en un verano de calor excepcional experimenta la debilidad y putrescencia del cuerpo así como su fascinación prohibida. *Expiación* trata, entre otros fenómenos históricos, del puritanismo en 1935, cuando una palabrota impulsiva en la carta de amor de un joven podía atraer la atención de las autoridades. La frágil y húmeda carne, mutilada en tiempos de guerra, encorse-

tada y vergonzante en tiempos de paz, y sujeta, a largo plazo, a una rápida decadencia, le otorga a esta intrincada narración su pesadosa y ondulante vida. Los poemas de Auden y Housman son volúmenes talismánicos en su mobiliario, y también *Clarissa* con su heroína escritora, pero igualmente prominente es la *Anatomía* de Gray.

Las sangrientas ilustraciones de los horrores de la guerra despiertan asentimiento y piedad, pero tal es la naturaleza romántica del lector de esta novela que son los amantes los que nos fuerzan a pasar una página tras otra; suya es la consumación que deseamos devotamente. Este deseo nos es concedido, pero con artes que denotan duplicidad. *Expiación*, en su ternura y doblez y efecto final de altura, en su preocupación posmoderna con su propia escritura, y en la elección de su asunto (dos hermanas de clase alta en el periodo de entreguerras), guarda una sorprendente y fortuita semejanza con *El asesino ciego*, de Margaret Atwood. Ambos miran atrás, desde la perspectiva de una anciana que se enfrenta a la muerte cerca del abotargado final del siglo XX, a una época donde podía vincularse cierta grandeza a las decisiones humanas, pues no en vano se tomaban a la sombra de una guerra global y con el vivo recuerdo de las desvaídas virtudes —lealtad y honestidad y valor— que trataban de suavizar lo que McEwan denomina el “férreo principio del egoísmo”. La gente aún podía consagrar una vida, jugársela en una sola partida. En comparación con la fácil astucia y la ironía autoprotectora que impera en nuestros tiempos, entonces los sentimientos tenían una ingenuidad confortadora, una fuerza desarrollada en el seno de un ámbito de represión y escasez y conectada a un impulso de aventura trascendental; las novelas necesitan esta fuerza y han de encontrarla donde puedan, aunque sea en los anales del pasado. —

— JOHN UPDIKE

© 2002 John Updike

Versión original en *The New Yorker*
Derechos reservados en español
para Letras Libres
Traducción de Jordi Doce

FILOSOFÍA

PIENSO, LUEGO EXISTES

Fernando Savater, José Luis Pardo, *Palabras cruzadas. Una invitación a la filosofía*, Pre-Textos, Valencia, 2003, 136 pp.

El diálogo mantenido —vía Internet— entre Fernando Savater y José Luis Pardo, ameno, cruzado de algunas confesiones sesgadas, nos confirma lo que los siempre renovados diálogos platónicos sabían: que pensar es, como dijo Machado por boca de Mairena, afirmar al vecino. Karl Jaspers añadió que nadie piensa solo, frase realmente bella. La representación del diálogo no es, pues, sino una forma didáctica de mostrar que tampoco cuando pensamos a solas (una sola cabeza, por decirlo muy gráficamente) podríamos hacerlo si no nos asistiera la alteridad, si no fuera lenguaje a la búsqueda de reformularse, interrogarse, desplegarse y, así, desplegar una nueva realidad. Si la materia del pensamiento es la lengua, todo pensamiento es social. Quien piensa camina entre los hombres, se sienta a la mesa, refuta al desconocido, acude al ágora.

Estas “palabras cruzadas” tienen por remitentes a dos pensadores de formación muy distinta: Pardo se ha centrado en temas afines a cierta herencia heideggeriana (Levinas, Deleuze, Derrida), aunque cada vez más desprendido de una meditación sin referentes; de hecho aquí afirma que toda expresión lo es respecto a algo. Savater, de carrera más larga, ha tenido siempre a los pensadores ilustrados como maestros, con una renuencia casi visceral a la metafísica, que lo acerca al empirismo británico. No es casualidad sino mera coherencia que sus preocupaciones filosóficas tengan como campo más recurrente la ética y la pedagogía, sin que estas disciplinas (que oscilan entre lo que puedo y lo que debo), a las que ha dedicado claros y valientes ensayos, le impidan meditar sobre aspectos más teóricos. Dicho sea de paso: nunca se dará suficiente importancia a la pedagogía, y es muy poca la que se le otorga actualmen-

te. Todo educador sabe que la realidad en buena medida se inventa y no es cuestión de dejarla en manos de cualquiera.

El autor de *El valor de educar* habla aquí de la filosofía como una educación ininterrumpida, es decir: no deberíamos dar por acabada nuestra formación como individuos insertos en una comunidad y tampoco deberíamos cesar en la duda que moviliza nuestra búsqueda. Savater es un pensador realista y razonable en lucha siempre con una realidad poco dada a la razón y que, en muchos casos, parece entregada a expulsar a todo el que razona, es decir, al que afirma no ya al vecino sino al extranjero. Es el caso de sus trabajos sobre el nacionalismo excluyente, cuya expresión máxima la encontramos, en el caso de España, en ETA y sus poco simpáticos simpatizantes. Este diálogo —invitación a la filosofía, como reza el subtítulo— afirma al pensamiento filosófico como búsqueda, como suscitador de inquietudes, no como centón de sosegadoras respuestas. Pensar no es una tarea que otorgue sentido sino que es, afirma Savater con frase cara a Octavio Paz, búsqueda de sentido. Por eso la adolescencia es la edad filosófica por naturaleza, aunque bien es verdad que la mayoría acaba dándose rápidas respuestas con el fin de matar al filósofo que todos llevamos dentro, entronando en cambio al maestrillo, laico o religioso: “las preguntas de la vida”, cuyo foro es el diálogo y la búsqueda, resueltas en las respuestas del que ha clausurado su posibilidad de ser.

Nunca agradeceremos bastante que un pensador trate de ser claro. No es, como algunos creen, un ejercicio de condescendencia con el indocto sino una exigencia para consigo mismo. Complejidad y confusión no son lo mismo, y muchos pasan por oscuros y profundos cuando sólo son embaucadores. Dicho esto, no quiero dejar de decir que José Luis Pardo, que es un pensador dubitativo y bien intencionado, debería aprender de su corresponsal internauta en esto de la claridad, o si no, de los maestros de Savater en este asunto: Schopenhauer, Nietzsche, Cioran, Borges, Alfonso Reyes, Paz, Santayana. Aliviado, pasemos

a unos ejemplos de claridad. Dice Savater: “Civilizarse es aprender los dones no sectarios de la ciudadanía”, aplicable tanto a la barbarie del nacionalismo tanático como a todo individualismo que da en creer que es hijo de su omnipotencia masturbatoria. Con otras palabras (y otra cosa): “ser asocial equivaldría a ser radicalmente insignificante y eso ningún humano lo puede ser jamás”, con frase en la que se vislumbra a Wittgenstein bien entendido. Más: “Todas las metafísicas que conozco me parecen exageraciones de la búsqueda del sentido para relevar al dador por excelencia de sentido, el ausente Dios monoteísta”; también podría decirse que toda metafísica es una exageración. Y puesto que ha surgido la metafísica, es decir su ausencia en el caso de Savater, tengo que hacer alusión al final de este diálogo en el que afirma que el problema de toda filosofía “es que resulta aterradora” porque todo el que piensa lo hace desde una realidad que se sabe mortal, alguien “rodeado por la injusticia de los hombres y las intemperancias de la naturaleza, que va perdiendo cuanto ama en el torbellino del tiempo”. ¿Cómo se puede soportar?, se pregunta Fernando Savater. Dejémoslo aquí no sin antes responder que se soporta, en parte, gracias a frases como esta misma. —

— JUAN MALPARTIDA

NOVELA

UN ULISES DE SEGUNDA GENERACIÓN

Thomas Pynchon, *El arco iris de gravedad*, traducción de Antoni Pigrau, Tusquets, Barcelona, 2002, 1148 pp.

¿Qué mente perturbada puede llamar *novela* a este engendro titulado *El arco iris de gravedad*?, ¿qué demonios le está ocurriendo a la novela de siempre, irreconocible, estafalaria, ecléctica, en manos de este tal Pynchon?, ¿debo entender que no hay nada que entender o no entiendo lo que hay que entender?, se pregunta el lector bien predispuerto de

hacia 1973, cuando cae en sus manos nuestra novela de marras. Lleva razón exasperándose. En *El arco iris de gravedad* nada es ya lo que era: el narrador es más un chiflado charlatán que un veraz cronista, se despista, miente, se repite; la mera idea de isotopía semántica, de coherencia discursiva, se vuelve una burla, y si en la página 226 aparece el Pato Donald, en la 328 se habla de penes y masturbaciones, y en la 772 de velocidad de combustión; los capítulos cobran vida propia, se desentenden del texto anterior rebelándose contra una lógica inexistente, brilla por su ausencia la linealidad —con la que tan seguro anduvo el lector de novela tradicional—; y a la narración caótica de la peripecia se le suman poemas como la “Balada de Tantivy Mucker-Maffick”, estribillos de canción, un fox-trot, collages, fórmulas matemáticas y la Biblia en verso. Cualquier idea de la novela entendida como artefacto ordenado y gregario de la realidad se derrumba ante la sorprendente imaginación de *El arco iris de gravedad*, relato iconoclasta y desmitificador, que se atreve a prescindir de la imaginería literaria tradicional e invita a la terminología científica y al habla popular (onomatopeyas, hipocorísticos, violencia léxica) a formar parte del discurso del arte, concibiendo textos radicales que devienen excéntricos, proclamando a voz en grito el advenimiento de una literatura posmoderna, heredera de todo (la vanguardia histórica e histórica, el cine en blanco y negro) y deudora de nada, diluyendo en el matraz de la nueva novela la industria, el arte y la cultura popular, hasta confeccionar un lenguaje a la vez lúdico y subversivo (“Se ríen y se estiran para colocar alrededor de su cuello enormes guirnaldas de accesorios con resortes, resistencias escarlata y condensadores de color amarillo claro que cuelgan como salsichitas, kilómetros de virutas de aluminio tan rizadas y brillantes como la cabeza de Shirley Temple”), trufado de guiños y juegos, y un universo paródico del que han aprendido DeLillo o Foster Wallace. Pynchon disfruta toreando en varias plazas, escribiendo pasajes de ciencia ficción para acto seguido ofrecer páginas

de *vaudeville*, ensayar el reportaje de guerra, trocear un relato para adultos o regodearse en una fábula para fantasiosos, atravesando los distintos géneros con endiablada velocidad, reduciéndolos a mera trampa para lectores ingenuos o reglamentistas. Su transgenericidad, como su tendencia irreprimible al excurso, a la digresión, y su voluntad de enredar la madeja de la trama con relatos en sarta (“De las historias que se cuentan sobre aquellos años, ésta es la más trágica...”), acomodan la novela a la poética posmoderna que, en realidad, nace con ella y con un puñado de obras de Barth, Barthelme o Gaddis, todos ellos incansables experimentadores, que frecuentan la poética surrealista, desquician la trama que pueda esconderse bajo innumerables historias que se arraciman en el texto, y se valen de subterfugios y miríadas de ideas para conseguir que lo importante sea el hecho mismo de narrar y no la historia narrada, que lo esencial, como señala Edward Said, resulte “to tell a story rather than to tell a story” (*The World, the Text and the Critic*), minimizando hasta el ridículo el argumento. Porque, en realidad, ¿qué cuenta este mítico millar de páginas? Apenas una visión grotesca de un tipo llamado Tyron Slothrop, militar gringo que sufre erecciones cada vez que silban en el cielo londinense las V2 nazis, relacionadas en tanto que símbolo sexual y psicológico con la gran ballena blanca del clásico de Melville. Después, pulpos amaestrados, códigos y misiles secretos, tecnologías de cómic, parábolas de cohete, ositos de felpa, plásticos como el Imipolex G, militares pirados o testigos de Jehová, configuran un laberinto narrativo de motivos y personajes, la gran metáfora del caos del mundo moderno. En fin, que lo que en apariencia es un cuento de descerebrados alcanza a ser en realidad una lectura magistral del mundo como un texto paranoico de ilusiones metafísicas, de modo que la banalidad y el absurdo de su argumento hacen que éste no sea sino el pretexto para la explosión del talento narrativo. Con sobrada razón esta inabarcable novela del autor de la no menos inabarcable *V.* ha sido considerada una suerte de ver-

sión posmoderna del *Ulises* de Joyce, autor cuya influencia en Pynchon alcanza la categoría de evidencia empírica.

Escrita en los setenta, en plena guerra fría, en plena exhibición de amenazas nucleares, la novela se alinea con otras narraciones en las que la Segunda Guerra Mundial adquiere una relevancia especial, como *Matadero cinco* (1969) de Vonnegut o sobre todo *Catch-22* (1961) de Joseph Heller y *La quema pública* (1977) de Robert Coover, a las que acompaña en el empleo de armas arrojadas contra la tradición realista, de los devaneos del narrador a la parodia menos inofensiva (vid. Marc Chénétier, *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*).

Bajo su seductora y enciclopédica maraña de excentricidades, resulta evidente que Pynchon nunca deja de contribuir a las cuestiones que han vertebrado la novela moderna en Norteamérica, pues el hecho es que “de *Moby Dick* a *El arco iris de gravedad*, la corriente principal de la literatura norteamericana se ha ocupado de las grandes cuestiones metafísicas y existenciales: Dios, naturaleza y libre albedrío” (Alan Bilton, *An Introduction to Contemporary American Fiction*). Seguramente, sin embargo, su mayor virtud esté en el que para muchos lectores acomodaticios es su mayor defecto, a saber, el desconcierto que provoca, el hecho de que conforme avanza su lectura crece la impresión de que en efecto es un libro escrito para que resulte inasible, ilegible, y ya sabemos que “por encima de todo, el libro ‘ilegible’ humillará, confundirá y espantará al lector” (George Steiner, *On Difficulty*). He ahí la cuestión y el motivo por el que la lectura necesaria de *El arco iris de gravedad* se convierte en un reto (para el orgullo tanto como para el intelecto, claro está). —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

www.letraslibres.com

ENSAYO

EL NOMBRE DE LA RISA



Umberto Eco, *Sobre literatura*, traducción de Helena Lozano Miralles, RqueR Editorial, Barcelona, 2002, 347 pp.

De los muchos juegos de *El nombre de la rosa*, novela que nos recuerda los nombres de muchas cosas desaparecidas (y no aparecidas), ninguno me seduce más que la omniausencia presente de un hipotético segundo volumen de la *Poética* de Aristóteles dedicado a la comedia. Una entretenida lectura podría sugerir que toda la novela (su exquisita arquitectura detectivesca, las colisiones de lenguajes múltiples, su fingida condición de autobiografía laberíntica, la flotante relojería de sus ecos intertextuales) se sostiene tomando como pilares los momentos en que se asoman las discusiones sobre la risa y sobre la existencia de aquel volumen fantasmal.

Después de otras tres novelas, de frecuentar sus ensayos, y leídos los escritos reunidos en *Sobre literatura*, estoy por decir que la risa no es sólo un componente del manuscrito de un tal Adso de Meck (pensativa conjunción de crónica medieval, historia de las ideas, narración en clave y relato alegórico) en el que se apoya la primera entrega narrativa de Umberto Eco, sino el componente fijo de la poética policiaca que sostiene a todos sus libros, sin importar el género literario que se anuncie en las portadas. Como es sabido, en las *Apostillas a El nombre de la rosa* Eco justifica la estructura de la novela reconociendo que *El nombre de la rosa* es “una

novela policiaca donde se descubre bastante poco y donde el detective es derrotado”, convencido de que el atractivo de un relato policial no reside en “que haya asesinado” o “se celebre el triunfo final del orden (intelectual, social, legal y moral) sobre el desorden de la culpa”, sino en el hecho de exhibir “una historia de conjetura en estado puro”, y porque “en el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policiaca: ¿quién es el culpable?”. Sospecho que a sus lectores reales les bastará con este axioma para intuir que la civilizada factura de su poética fuera de la ley tal vez se oculte en el cofre de un popular proverbio judío: “El hombre piensa, Dios se ríe”, elegante reducción al absurdo de esa mezcla de miedos y deseos que llamamos método.

Para confirmar que ésta es la poética que atraviesa los dieciocho escritos reunidos y adaptados con el título *Sobre literatura*, están las urgentes pistas ofrecidas por la urgente biblioteca de angustias a las que Eco no quiere renunciar (Dante, Borges, Joyce; la *Poética* de Aristóteles, sobre el estilo, sobre el símbolo), y la puesta en escena de ciertas distracciones que son menos inocentes de lo que parecen (el *Manifiesto Comunista* como pieza maestra de la publicidad; el prefacio que escribió para un libro del antropólogo Piero Camporesi, mostrando lo difícil que es saber quién es Piero Camporesi). Y están, por fin, las huellas de un autorretrato que el escritor persigue antes y después de su adolescencia, entre viejas y nuevas apostillas a sus cuatro novelas.

Con dudas, seguimos estas nuevas andanzas de Eco por caminos que se bifurcan en aventuras concéntricas. Según cuenta en la introducción, son escritos que fueron “estimulados por el título de un encuentro, un congreso o una antología a los que se me había invitado”, y “todos los escritos han sido adaptados para este libro... Pero no he intentado esconder su carácter ocasional”. Resulta evidente que no se trata de 18 escritos dispersos que ahora se juntan en un libro: han sido seleccionados, ordenados y reescritos por Eco en un tiempo suce-

sivo, convirtiendo estos escritos en paseos distintos por un mismo bosque narrativo, en capítulos comunicantes para que su lector *in fabula* se divierta mientras el detective se ajusta sus mil y una máscaras sutiles. Llegados al capítulo final, el detective confiesa ser culpable desde mucho antes del principio de este libro, incluso desde mucho antes de publicar su primer libro: “Cuando discutí mi tesis de licenciatura sobre el problema estético en Santo Tomás de Aquino, me llamó la atención una objeción del segundo ponente (Augusto Guzzo, que, entre otras cosas, luego publicó mi escrito tal como era): en sustancia, me dijo, tú has puesto en escena las distintas fases de tu búsqueda, como si se tratara de un reportaje, anotando incluso las pistas falsas, las hipótesis que luego has descartado; el estudioso maduro, en cambio, agota estas experiencias, pero luego devuelve al público (en la redacción final) sólo las conclusiones”. Eco no lo sintió como un límite: “me convencí de que todas las investigaciones hay que ‘contarlas’ de esta manera. Y eso creo haber hecho con todas mis obras de ensayo.” Y en sus demás historias, “sólo que en narrativa se denomina *queste*”.

Su capricho por escribir búsquedas tan singulares como *Obra abierta*, *El péndulo de Foucault*, *Tratado de semiótica general* o *Baudolino* se desata y se resuelve en reportajes de índole policiaca llevados a término por un estrategia de la ilusión, o todavía mejor, por un estrategia de la risa. Dicho esto, a nadie le debería extrañar que algunos de sus misteriosos reportajes provoquen aburrimientos legítimos. Privilegio de los opuestos: a fin de cuentas, el profundo reverso (el inevitable semejante) de lo divertido no es lo serio, sino lo aburrido; la seriedad es la otra cara de la alegría, escapatorias notoriamente superficiales. Lejos de Jorge de Burgos (el solemne, el ciego, el bibliotecario que condena la risa, la opone a la virtud y proclama que es motivo de vergüenza), Eco es un álgter ego del risueño —y aburrido— Guillermo de Baskerville: el irónico, el detective, el bibliófilo que anda en busca de la risa perdida. Como *El nombre de la rosa*, como cualquiera de sus libros, *Sobre literatura* nos

advierte de un secreto a voces: divertir no proviene de *di-vertir*, de desviar los problemas; su valor etimológico, su valentía, es una promesa del latín *vertere*, propiamente “verter, girar, hacer girar, dar vuelta, derribar, cambiar, convertir”. —

— HÉCTOR FEBLES

ENSAYO

EL LABERINTO COMO PROBLEMA

Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, traducción de César Palma, Siruela, Madrid, 2002, 352 pp.

Concebir un antilaberinto. Eso fue lo que Umberto Eco, según él mismo refiere en el prólogo a *El libro de los laberintos*, le pidió a Paolo Santarcangeli, para una “enciclopedia negativa o Cacoopedia, donde los grandes conceptos de la cultura se presentasen vueltos como un guante”. La propuesta que a cualquier hijo de vecino se le ocurriría como antítesis de laberinto sería un camino lineal, donde hallar la salida fuese sencillo. Sólo alguien que ha reflexionado a fondo sobre lo laberíntico hubiera propuesto lo que rubricó Santarcangeli: una montaña de múltiples entradas que condujeran a caminos inclinados como toboganes, por donde el sujeto se deslizara hasta la salida, anulando así la condición fundamental de ese tipo de sistemas: que uno pueda optar, entre varios, por su propio camino.

Eruditos como el profesor Porqueras-Mayo, que empezó estudiando el prólogo del *Quijote* y ha acabado entregado al concepto de prólogo en la arquitectura o en la vida cotidiana, o Piero Boitani, que ha consagrado su vida al rastreo de la presencia de Ulises en la tradición occidental, son sombras complementarias a la del autor de esta monumental enciclopedia sobre los laberintos. Como en los dos casos citados, el de quien nos ocupa trasciende la erudición para iluminar transversalmente la cultura occidental. En *El libro de los laberintos*, concepto y mito se entremezclan, como espacio y tiem-

OTROS LIBROS DEL MES

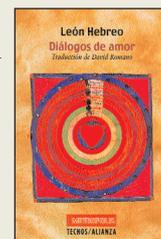
José Luis Melero, *Leer para contarlo. Memorias de un bibliófilo aragonés*, Biblioteca Aragonesa de Cultura, Zaragoza, 2003, 207 pp.

LLEGA A ESTA REDACCIÓN un curioso libro del bibliógrafo aragonés José Luis Melero. Se trata de sus memorias como coleccionista de libros, guiadas por el criterio de que los libros son para leer, y no por el del fetichista que simplemente quiere poseerlos. Es una historia amena que recorre librerías, ferias de ocasión y mercados de pulgas, salpicada de anécdotas y curiosidades. Si usted es amante de los libros raros, fuera del circuito de las novedades, y quiere tener la guía de un bibliógrafo, no deje pasar más tiempo y corra a por un ejemplar, no vaya a ser que tenga que buscarlo, dentro de algunos años, en un mercado de pulgas... —



León Hebreo, *Diálogos de amor*, traducción de David Romano, Tecnos / Alianza, Madrid, 2002, 339 pp.

PORTUGUÉS REFUGIADO en Andalucía y expulsado de España tras el edicto de 1492, León Hebreo terminó sus días en Italia, entonces animada ya por esa larga y fructífera tradición de tratados amorosos recordada por *El cortesano* de Castiglione, las joyas platónicas de Ficino o los paganos e irreverentes *Heroicos furores* de Bruno. A esa tradición pertenecen estos *Diálogos*, obra sobre amores humanos pero también divinos, anclada en la tradición platónica pero con huellas del aristotelismo y la cábala, felizmente reeditada tras una larga ausencia de las librerías. —



po que —más allá de los tres mil años de historia que abarca la leyenda del Minotauro— son unidad desde eras remotas. Al parecer, el embrión se sitúa en la Protohistoria, con la proliferación de las figuras de la espiral y del meandro, simbólicamente asociadas al tránsito que supone la muerte. La evolución de esa iconografía conduce hasta Egipto y los primeros siglos helénicos, cuando el laberinto alcanzó la forma lógica definida que ha ostentado hasta nuestros días.

La metodología de Santarcangeli es heterodoxa: salta de la mitología a la historiografía —de la mentira creíble a la verdad posible—, mediante resúmenes de mitos de ámbitos culturales diversos, descripciones de los más importantes laberintos del mundo, intentos de sistematización de los modelos geométricos y conceptuales que rigen este tipo de construcciones y conclusiones parciales que son invitaciones a seguir investigando. Se diría que hay en su libro una voluntad de hacer arqueología sin más herramientas que las palabras y las ilustraciones. Éstas aúnan elocuencia y belleza, y los gráficos y las fotografías de vasijas y cuadros no pueden ocultar cierta nostalgia. Una nostalgia que emana del retrato de un asombroso laberinto de Argel, del que no se han hallado testimonios escritos posteriores a 1963, fecha en que ya se anunciaba un proceso de destrucción. Una nostalgia que se observa también en el recorrido virtual por Crocodilópolis: un edificio egipcio de concepción especular, con tres mil salas divididas en dos niveles; al superior podían acceder los visitantes, mientras que en el inferior, vedado, estaban las tumbas de los reyes y de los cocodrilos sagrados.

De hecho, es en los límites de esa recreación de un mundo perdido donde se encuentra la mayor crítica que puede recibir el volumen. ¿Por qué detiene su exploración histórica en el Barroco? Después de un Medioevo que ha congelado la evolución del laberinto en la alta cultura, el autor habla de su resurgimiento en el siglo XII, cuando se comienza a situar en el centro de la representación simbólico-religiosa. En los siglos posteriores, las

manifestaciones laberínticas se suceden en emblemas, catedrales, poemas y jardines, como traducciones del mito del Minotauro a los paradigmas cristianos: el toro es Satán, el centro de la maraña es ocupado por Jerusalén, la ordenación de la naturaleza refleja la del Paraíso... ¿Qué ocurre después del inicio de la desacralización del siglo XVI? El Barroco y la pérdida de todo centro. Las multiplicaciones y los acelerones propios de la modernidad frenan al estudioso italiano, quien apunta algunas tendencias en la parte final de su libro, pero no osa introducirse en la selva de la cultura de los últimos trescientos años. Los jardines románticos, la metrópolis contemporánea, la literatura de Kafka o Internet, por mencionar tan sólo cuatro de las infinitas ramificaciones laberínticas que se podrían haber esbozado, quedan por tanto en el silencio de la elipsis. Una elipsis que se debe a que el misterio se ha evaporado en un doble movimiento: por un lado, el laberinto se ha racionalizado —como evidencia, su uso en pruebas psicológicas—; por el otro, se ha convertido en un juego de niños. A la hora de titular una novela ambientada en el mundo de la segunda mitad del siglo XX, Cortázar tuvo que decidirse entre *Mandala* y *Rayuela*, entre lo sacro y lo lúdico: se conoce cuál fue la apuesta ganadora.

La trayectoria del laberinto es la de la humanidad. Cada ser humano es un hombre-toro encerrado en su prisión; la batalla de Teseo es la nuestra para reducir al Mr. Hyde que todos llevamos dentro. Una imagen tan poderosa como la de Segismundo (*monstruo de su laberinto*) o la del Sísifo de Camus. Desde la traición de Ariadna, el laberinto ha sido representación del mundo y de su misterio. Ha comunicado la fe en la resolución del enigma de la existencia. Igual que el soneto nos hace creer que es posible ordenar el amor en endecasílabos y en estrofas, el laberinto ha sugerido lo propio con la vida. En él confluyen los temas del viaje, el destino, el Más Allá, la razón, Babel o la ciudad; y formas de representación tales como la arquitectura, la escultura, la jardinería o la danza (cuentan que a su regreso Teseo bailó con los jóvenes

que se habían salvado del Minotauro, tomados de la cintura, movimientos que imitaban las bifurcaciones del laberinto). Como tantas respuestas universales, la del laberinto es falsa. Problema sin solución. En ello radica su hechizo. —

— JORGE CARRIÓN

CUENTO

UN RECURRENTE PAISAJE URBANO Y MORAL



Juan Marsé, *Cuentos completos*, edición de Enrique Turpin, Espasa-Calpe, Madrid, 2002, 500 pp.

Leer estos *Cuentos completos*, sobre todo en su orden natural, es decir, ateniéndose a las fechas, más bien etapas, en que fueron escritos, produce una curiosa y bullente sensación, acostumbrados como estábamos, tras las últimas novelas de Marsé, a instalarnos decididamente en un ámbito en el que la materia o las historias originadas en la realidad (un barrio, unas vidas, un tiempo de perfiles escuetos) nos llegara sonambulizada tras pasar por la “lenta condensación esencializadora” (la expresión procede de una página de Rídruejo dedicada a *Si te dicen que caí*) que la memoria y la voluntad artística del autor aplican a aquellas lejanías. Acostumbrados a los retratos con retoques, a las fotografías manipuladas “con un lápiz de punta fina en la soledad del cuarto de revelado” (tomo la analogía de *Rabos de lagartija*), la visión en algunos de estos cuentos de la realidad desnuda y simple, de estampas que son únicamente desnudos y crudos reportajes, imágenes ofrecidas sin afeites y sin apenas retóricas porque entonces (años cincuenta) el es-

critor en su oficio semejaba un escrupuloso celador de lo real, produce, como decía, una curiosa y bullente sensación. Pues el lector recorre cuarenta años dedicados a la literatura, no sólo por el abanico cronológico aquí delimitado sino sobre todo por los quiebras en la orientación estética y narrativa habidos a lo largo de ese tiempo. Y también la comentada sensación procede del íntimo parentesco que muchos de estos cuentos mantienen con algunas de las novelas de Marsé.

No estamos ante un autor especialmente fecundo en el género cuentístico, lo cual no quiere decir que los relatos cumplan funciones subsidiarias o ancillares en su quehacer literario. Al margen de que en sus inicios literarios Marsé recurre a esa vía de publicación que son los concursos o premios de relatos (con “Nada para morir”, de 1959, ganó el premio Sésamo) o las secciones fijas de algunas revistas, los textos tienen validez en sí mismos, más allá de su carácter revelador de una obra más o menos en ciernes, dado que tanto el mencionado como los otros cuentos de aquella hora —“La mayor parte del día” (1963), “Plataforma posterior” (1957) y “La calle del dragón dormido” (1959)— muestran ya lo medular del Marsé novelista: acotar y seleccionar una parcela de la realidad histórica, geográfica y social en la que instalar a unos personajes que, con el transcurso del tiempo, adquirirán relieve y profundidad.

De esta primera serie, primero se le ofrece al lector el que fue publicado en último lugar, “La mayor parte del día”, que sin embargo fue el primero en cuanto al tiempo de escritura. Y se nota. Resulta tosco, epidérmico, demasiado prosaico y excesivamente sumiso para con las consignas políticas y estéticas del momento. Siempre me ha gustado mucho, sin embargo, “Plataforma posterior”: un relato de corte aldecano, perfecto en el propósito de mostrar *une tranche de vie* (la rutina diaria de un mecánico tornero, una artista de banca o un corredor de bolsa) tanto desde una focalización externa que enmarca a los pasajeros de un tranvía en su ida al trabajo, con las menudas incidencias que en ese espacio se producen, co-

mo desde el prisma interior (anhelos, inquietudes, fondo personal), mediante el empleo del estilo indirecto libre y el monólogo (casi) interior. Hay aquí una combinación de perspectivas que anuncia los grandes logros de novelas posteriores.

Otro grupo de cuentos, el que abre el volumen, está compuesto por los que en su día formaron el libro *Teniente Bravo* (1987). De ellos, me encantó releer “Historias de detectives”, en el que Marsé explora y explota nuevas posibilidades de “la aventi” como recurso fabulador, más que propiamente narrativo, según había mostrado magistralmente en *Si te dicen que caí* (1973). Pero ahora el recurso se funde con otros elementos que apuntan a una novela posterior, *El amante bilingüe* (1990), tanto en lo que atañe a algún que otro personaje secundario (el mago Fuchín, por ejemplo) o a algún motivo ambiental (el deslumbrante Lincoln abandonado en lo alto de un descampado, y que antes parcialmente asomó por la Barceloneta, en “La calle del dragón dormido”), como en la presencia del “entrañable” Juanito Marés, todavía niño, convirtiéndose en La Araña *Que Fuma*.

Ahora bien, de aquel libro, siempre tuve una especial debilidad por “Noches de Bocacio”, divina parodia de la no menos divina o divinizada *Gauche* barcelonesa de los sesenta, a la que sin duda los jóvenes de mi generación, crecidos y formados en la década siguiente, debemos mucho en educación estética y formación intelectual, es cierto, pero que, vistos desde el prisma marseano y ya sin la acidez corrosiva de sus años estudiantiles, no dejan de divertirnos.

En esta órbita paródica se inscriben también “El jorobado de la Sagrada Familia” o “El caso del escritor desleído”, por ejemplo, que el lector disfrutará más cuanto mejor conozca o más sepa del referente real aquí distorsionado o esperpentizado. “Parabellum” (1977) es un muy interesante embrión de lo que será *La muchacha de las bragas de oro* (1980). Y también si consideramos la parte de la historia colectiva a la que la intriga se refiere, elemento que retorna en “El pacto”, donde ese ejercicio de amnesia y de maquillaje

del pasado propio es trasladado, en un registro cómico y grotesco dado el desenlace del cuento, a un ex falangista y un ex comunista que, a efectos de imagen pública, se avienen a olvidar mutuamente sendas fechas de sus respectivas vidas.

Estos *Cuentos completos* incluyen también un apéndice de documentos variopintos pero muy pertinentes para acompañar esta lectura. Hay que celebrar la minuciosa y dedicada labor de Enrique Turpin, autor de esta necesaria reunión de cuentos y de una extensa introducción a los mismos. —

— ANA RODRÍGUEZ FISCHER

POESÍA

EL PENSAMIENTO ES LA MIRADA

Jenaro Talens, *Cantos rodados*, edición de Juan Carlos Fernández Serrato, Cátedra, Madrid, 2002, 530 pp.

La aparición de *Cantos rodados*, una amplia selección de la poesía escrita por Jenaro Talens (Tarifa, 1946) entre 1960 y 2001, confirma la entidad de una obra que siempre han tenido presente los buenos lectores de poesía, por más que su autor permaneciese alejado de los centros de poder, de los circuitos comerciales y hasta de los específicamente literarios, como demuestra su exclusión de la antología *Nueve novísimos*, a la que Talens había presentado todas las credenciales para pertenecer. *Cantos rodados* hace, pues, justicia a un poeta que ha construido una obra coherente, articulada sobre varios ejes invariables—el yo que mira, la soledad frente al mundo, el enigma y el asombro de la realidad—, pero que ha sabido manifestarse pluralmente, con una gran elasticidad formal, en una búsqueda constante de la estrategia comunicativa más adecuada a cada impulso emocional: de la fractura vanguardista a la pulcritud figurativa, del soneto al poema en prosa, de la coloquialidad a la meditación existencial, de la sintaxis sinuosa y salmodiante al verso breve, de la épica al diario íntimo.

Pese a esta amplitud de registros ex-

presivos, la poesía de Talens aparece enraizada en la tradición simbolista que, filtrada por las vanguardias, llega hasta nuestros días. Muchos de los más destacados exponentes de esa tradición asoman en las páginas de *Cantos rodados*: Eliot, Cernuda, Álvarez Ortega. El poeta reconoce expresamente esta filiación y desgrana a lo largo de su obra una estética de lo sensorial y lo incomprensible, en la que el lenguaje se revela como pulpa visual y zahorí del pensamiento. “Hablo con imágenes” o “mi pensamiento es una sensación”, dice Talens; también afirma escribir palabras “sin programar” y “sin finalidad”. Su creencia en la autonomía del discurso, regido por un arranque musical (“mis palabras hablan sin que yo las hable, ajenas a la música que las trajo a mis manos”), lo vincula a las teorías expuestas por Antonio Gamoneda en *El cuerpo de los símbolos*, y que se oponen a la poesía silogística e informativa propia de los realismos. Acaso la metáfora que mejor ilustra esta militancia sea la que hace de la oscuridad luz, una paradoja que recorre la literatura desde el *Libro de los Salmos* hasta Lezama Lima o Celan, pasando por Góngora. “La ausencia de luz/ es también luz”, escribe Talens, que utiliza a menudo la metáfora de la luz o del sol negros. La poesía es, bajo esta óptica, una forma de comprender lo que se ignora.

La obra de Jenaro Talens es una privilegiada metáfora del conflicto esencial que, desde Homero, viene devanando el hombre: el ser en el mundo. Su poesía lucha con la individualidad, con la radical soledad del yo, a la vez que la canta y desmenuza. Esta reflexión casi metafísica sobre el yo convive con un tono narrativo, a veces incluso conversacional, que refleja un anclaje guilleniano en la realidad. De este arraigamiento en lo real brota la presencia del paisaje en la poesía de Talens. La conflictiva relación entre el ser y el mundo encuentra su mejor articulación en la disposición del yo poético como ojo que mira. El ser es la mirada, que se construye con lenguaje, pero cuya frontera es asimismo el lenguaje. Por eso el poeta intenta trascenderlo, para abrazar un mundo inalcanzable. En el poema “La mi-

rada del poeta”, del mismo *Vispera de la destrucción*, leemos: “Nunca fue el pensamiento/ sino un fiel servidor de la mirada./ [...] Ayer, mañana, hoy. Todo es presente/ para tus ojos. Vives y contemplas./ La eternidad no es más que una mirada/ que el pensamiento fija”. Hay austeridad, contención en el decir, pero una gran profundidad en la mirada: el ojo meditativo del poeta taladra delicadamente el mundo.

Esta estructura se matiza conforme progresa la obra del poeta. Hallamos, así, una creciente reflexión sobre el cuerpo, que, en *El cuerpo fragmentario* (1973-75), es trasunto de la búsqueda del yo, de la conciencia; de la identidad, en suma. Y se crea una nueva dialéctica: ese cuerpo (el yo) ocupa su lugar (el mundo) por medio de los nombres, que dan vida a las cosas y, simultáneamente, a quien percibe las cosas. El viaje —el narrado, el viaje hecho descripción y ritmo, como en el poema “Navegaciones”— es otra forma de situarse en el espacio, esto es, de penetrar en el cosmos. Sin embargo, abundan las ruinas, la bruma, lo roto: la caída se hace metáfora del ser. Hay miedo, certeza del desmoronamiento, y aparece la muerte: el lenguaje pasa entonces de la melancolía a la violencia; adquiere ribetes sombríos y pugnaces. El último poema del libro, que le da título, es obsesivo y poundiano; leemos en él: “el manantial es mi fractura mi fragmentación/ impregna el centro de la carne...” En *Mecánica menuda* (2000), un libro muy posterior, se reflexiona sobre el envejecimiento mediante un diálogo con el propio cuerpo. Pero la percepción de la fragilidad material —y existencial— y de la decadencia física no es sino el reflejo de la angustia por el paso del tiempo —y su procaz corolario, la muerte—, que conduce a una briosa melancolía, acentuada en los libros más recientes, uno de los cuales se titula *El bostal del tiempo perdido* (1990), de evidentes resonancias proustianas. A esta guerra perdida contra el tiempo y contra la desaparición acude también el amor, el deseo, otra constante en la poesía de Jenaro Talens.

La poesía de Talens es sobria y mesurada, pero, a la vez, rica en paradojas e imágenes. Abundan las sinestesias (“oigo la

luz”), una clara manifestación de la subversión perceptiva que, desde Rimbaud, pretende recomponer los pedazos de una realidad fracturada. La tensión metafórica atraviesa *Cantos rodados*, aun en los versos aparentemente más sencillos: el lenguaje intenta moldear, con su poder analógico, un pensamiento que no halla su centro, y un yo centrífugo, sometido a la tentación de los sentidos y de la nada. Sin embargo, esta necesidad de establecer correspondencias no es incompatible con una reconcentración, un estar en sí, ya sea ante la página, o ante los estímulos exteriores, o ante el propio recuerdo. El resultado son poemas ambiguos y susurrantes, en los que pelean, sosegadas y encendidas, las palabras y la realidad, la carne y el nombre de la carne. —

— EDUARDO MOGA

RELECTURA

THE PUIG AFFAIR

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi, colección Archivos, Madrid/ París, 2002, 805 pp.

Después de diez años de infierno o purgatorio, Manuel Puig ocupa nuevamente un lugar en nuestra actualidad literaria gracias a la reedición de algunas de sus novelas más conocidas y a la aparición casi simultánea de una bien documentada biografía y de este imponente volumen de la colección Archivos. No podemos quejarnos todos los que, con más o menos paciencia, hemos esperado el *come-back* del argentino. Volver a leerlo es un auténtico placer y, además, la mejor manera de comprobar que su crítica sutil de los modelos de escritura, las identidades sexuales y los lenguajes mediáticos es el centro vacío sobre el que se alza un buen sector de nuestra última producción novelesca. ¿Cómo explicar, si no, el sentimentalismo ramplón de tantas y tantas novelas que, en los 90, usaron y abusaron de la denominación “literatura femenina”? ¿Cómo entender la fascinación neopopulista de muchos autores, grandes o pequeños, con los productos y subproductos del cine y la televisión?

¿Cómo analizar, en fin, el debate sobre la mal llamada “literatura *light*”?

En éstos y otros campos, la lección de Puig no ha sido entendida, o ha sido mal interpretada, quizá porque sus novelas, a medida que se han ido alejando del contexto en que se escribieron, se han ido haciendo cada vez más ricas y más densas, hasta tal punto que hoy no sólo parece que se hubieran adelantado a su tiempo sino también al nuestro. Para muchas de sus preguntas aún no tenemos siquiera la capacidad de contestar con un lenguaje apropiado, que no apele a un concepto canónico y tradicionalista de la literatura o a la frivolidad posmoderna del “todo vale”. En este sentido, tiene razón Alain Pauls cuando, en el prólogo del presente volumen, señala que “más de un cuarto de siglo después de publicado, *El beso de la mujer araña* sigue siendo un libro ilegible, quiero decir: un libro que, como el duelista encarnizado de Conrad, como el Michael Kohlhaas de Kleist, aún espera *satisfacción*, vive esperándola, vive de esperarla...” Uno de los méritos de la edición de Archivos consiste justamente en la manera en que hace visible esta temporalidad abierta, proponiéndonos una doble perspectiva crítica: por un lado, el viaje a la semilla que nos lleva hasta los primeros momentos de la génesis del texto y, por otro, un amplio panorama de los horizontes de recepción, que no sólo incluye un recorrido por las distintas interpretaciones de la novela sino también un análisis de su sorprendente vocación de futuro. El lector puede escoger entre estos dos programas básicos o puede pasar de uno a otro, recreando así la dinámica entre texto, obra y significación.

El dossier genético es sencillamente impresionante: notas de investigaciones sobre el cine de propaganda nazi y la cuestión homosexual, apuntes de entrevistas con varios presos políticos argentinos y hasta un cuaderno con letras de boleros mexicanos. Puig se documenta como el más realista de los realistas y, al mismo tiempo, traza planes y esquemas de trabajo en una profusa serie de esbozos preparatorios que los editores llaman, de un modo un tanto pomposo y burocrático,

“manuscritos de planificación”. Leyéndolos descubrimos al guionista que se ha formado en la escuela del cine y el relato audiovisual, pues abundan las síntesis argumentales, la descripción de personajes y los fragmentos de diálogo, y resultan, por el contrario, muy escasos —escasísimos— los borradores de escritura propiamente dichos. Éstos sólo aparecen en una fase posterior del proceso de redacción, que se registra en los dos manuscritos subsistentes: el de la primera versión, holografo, y el de la copia a máquina enviada al editor. Ambos pueden consultarse ahora gracias al CD-ROM que acompaña la edición, una pequeña maravilla tecnológica que no sólo contiene todo el archivo genético de *El beso de la mujer araña* sino, además, una detallada cronología multimedia con los trabajos y los días de Manuel Puig.

Por lo que toca a la recepción de la novela, el dossier coordinado por José Amícola y los artículos de Roberto Echevarren, Angelo Morino, Fabricio Forastelli y Alberto Giordano permiten seguir los avatares de un horizonte valorativo en el que no faltan ni las distorsiones de la censura política ni los espejismos del éxito comercial ni los silencios que denotan el tácito y doloroso repudio de los pares. Puig y *El beso de la mujer araña* logran superar todas estas pruebas y sobreviven incluso a sus vistosos triunfos en Hollywood y en Broadway. Es más, desde su posición marginal y excéntrica, en las fronteras de la institución literaria, una y otra vez escapan a la tentación del canon y la consagración oficial. Bien lo dice Alberto Giordano en su conclusión cuando subraya que la escritura de Puig es una escritura de resistencia y que no cesa en su empeño de suscitar, en los espacios de la narración, “el encuentro singular entre una voz en la que lo trivial se trasmuta en extraño y la subjetividad de un lector fascinado por esa presencia misteriosa”. Y añade: “cada vez que este encuentro ocurre, y se suspende la voluntad de representar valores establecidos y se afirma la voluntad de experimentar lo nuevo (lo que todavía no puede ser identificado con ningún valor), la escritura de Puig ejecuta el más literario de los actos

que pueda realizar una escritura reconocida institucionalmente: abrir el canon desde adentro”.

No es ésta, sin embargo, la única paradoja en lo que habría que empezar a llamar “el caso Puig” o, mejor, “the Puig Affair”. Y es que si resulta curioso que el menos literario de nuestros autores produzca una novelística que renueva y sigue renovando como pocas nuestra idea de la literatura, ¿qué decir de un escritor que, con una personalidad tan original como la suya, decide borrarse detrás de sus criaturas hasta el punto de no tener un estilo propio? La obra de Puig, redactada esencialmente en modo dramático, carece, en efecto, de ese rasgo, como ya ha señalado Vargas Llosa, y responde a un designio impersonal que hace difícil vincularla a una genealogía literaria determinada y mal se aviene con la particularísima estampa de su autor. El problema es cómo interpretar estas disonancias que no sólo ponen en tela de juicio el concepto romántico de estilo sino también la cuestión de los límites de la institución literaria. Algunos críticos ya han encontrado en ellas una confirmación de la hipótesis que hace de la obra y la personalidad de Puig una suerte de antimateria de la obra y la personalidad de Borges. Yo creo, por el contrario, que Puig realiza a su manera un sueño borgiano: ser el anónimo narrador de las orillas literarias, el autor de una escritura blanca que, por su extraterritorialidad, marca los lindes de la literatura y nos ofrece la posibilidad de reconocernos más allá de nosotros mismos, en esas páginas en las que descubrimos, como el Shakespeare de “Everything and Nothing”, o como el propio Borges, que somos muchos y nadie. Las mejores novelas de Manuel Puig —pienso en *Borquitas Pintadas*, en *The Buenos Aires Affair* y, por supuesto, en *El beso de la mujer araña*— saben transmitirnos esta verdad, esta emoción, y lo hacen con una naturalidad y una sencillez que las vuelve evidentes y traslúcidas, como si todo el arte de un gran narrador se redujera, al fin y al cabo, a crear las condiciones de un secreto homenaje de la realidad a la ficción. —

— GUSTAVO GUERRERO