

LIBROS

> Enrique Vila-Matas

• **Dietario voluble**
> ENRIQUE VILA-MATAS

• **Vila-Matas portátil / Un escritor ante la crítica**
> MARGARITA HEREDIA (ed.)

• **Noviembre**
> GUSTAVE FLAUBERT

• **La torre del caimán y Rosete se pronuncia**
> HUGO HIRIART

• **Vidas perpendiculares**
> ÁLVARO ENRIGUE

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

• **Raúl Martínez Ostos / Leyes, finanzas y diplomacia para el desarrollo, 1907-1993**
> AÍDA GARCÍA DIMAS
Y EDUARDO TURRENT DÍAZ

• **El ángel negro**
> JOHN CONNOLLY

DIARIO Y CRÍTICA

La generación de Vila-Matas



Enrique Vila-Matas
Dietario voluble
Barcelona,
Anagrama, 2008,
275 pp.



Margarita Heredia (ed.)
Vila-Matas portátil / Un escritor ante la crítica
Barcelona,
Candaya, 2007,
474 pp.
(Incluye el dvd
Café con shandy, una película de Enrique Díaz Álvarez sobre Enrique Vila-Matas.)

El sitio privilegiado que Enrique Vila-Matas ocupa en la narrativa mundial se debe, en no poca medida, a su presencia como el postulante de un canon.

Ningún otro escritor contemporáneo, al menos en español, ha resultado tan fértil en ese sentido, lo cual es más sorprendente por ser consecuencia de un carácter novelesco y no de una intención apologética. Vila-Matas le ha dado orden y concierto a una literatura que ya estaba en las librerías, como lo estaban, en 1940, los libros de Wells y de Chesterton que reseñaba Borges. Ha sabido ser Vila-Matas, además, un hombre culto, en el sentido que Julio Ramón Ribeyro, una de sus fuentes de inspiración, le daba a esta expresión en literatura: dominar

lo diverso y hacer inteligible el caos que agobia a la mente creativa.

Al otorgarle voz y voto a sus lectores, Vila-Matas nos ha reclutado, en la buena compañía de sus héroes literarios, para su causa, desde *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) hasta *Dietario voluble*. No es breve la lista de entusiasmos y de mimetismos que reúne, compagina y contrasta. A saber: ha divulgado a Kafka, pero menos al de Deleuze y Guattari (con aquella mala lectura de lo que el praguense entendía por *literatura menor*) que al de Canetti, es decir, al Kafka de sus mujeres, el divulgado en los años setenta con sus correspondencias íntimas, el escritor privado cuyas cartas leían las desdichadas Felice y Milena. Además de darle mantenimiento

a los clásicos de Borges (a Melville y su *Bartleby*), el escritor catalán ha acompañado los éxitos de librería de Robert Walser (a quien sacó del invernadero de las solapas y lo convirtió, gracias a *Doctor Pasavento*, en un santo laico), de Georges Perec (uno de los autores que ha decidido doblar, duplicar), de Fernando Pessoa (¿no exige lo vilamatasiño, por principio, que se multipliquen, como los peces, los heterónimos?) y de Witold Gombrowicz, el noble polaco (y verdadero escritor argentino) que pide a gritos regresar a la sombra refrescante que da cierto olvido.

Vila-Matas, también, le ha ofrecido una segunda vida a algunos de los franceses de los años veinte (Paul Morand, Emmanuel Bove, Valery Larbaud, más como narrador que como curador de la lectura), convirtió a Marguerite Duras en una dulce heroína incidental (en *París no se acaba nunca*, 2003) y ha obrado el milagro (gracias, otra vez, a *Doctor Pasavento*, 2005) de devolver a Maurice Blanchot a ese mundo de la literatura del cual nunca debimos dejar que se escapara. Ha extendido su dominio a Rulfo, a Felisberto, a Macedonio... Para Vila-Matas, como para muy pocos escritores españoles, la literatura corre universalmente, de este a oeste, sin otro mandato que esa "identificación y asimilación", no sólo con los grandes europeos, como dice Juan Antonio Masoliver Ródenas, sino con los maestros modernos de América Latina.

Como corresponde al modo de nuestros tiempos, Vila-Matas es rápido, rapidísimo. No me extraña que se meta a la red con la misma apetencia con la cual Kafka se iba al cine en Praga. O que, cuando algunos no acabábamos de descubrir a W.G. Sebald, ya lo encontrásemos como personaje suyo. Finalmente, Vila-Matas ha tomado decisiones cuya elegancia literaria le ha sido muy benéfica, como la de formarse lealmente entre los admiradores devotos de Roberto Bolaño (que probablemente haya sido un discípulo suyo) o respetar el libre tránsito de Javier Marías hacia el vecino Reino de Redonda.

Que esta empresa de reconocimiento no provenga de una revista literaria ni del cenáculo de una generación ni de esta o aquella universidad y sus predicciones teóricas, es la originalidad de Vila-Matas. Se trata de una escuela del gusto que sigue brotando de una obra literaria nutrida del cuento, de la novela, del diario íntimo, del ensayo, del artículo periodístico y de la cita literal traicionada por el escoliasta pero que, pese a las galanterías ocasionales dedicadas más a la vanguardia que al posmodernismo, nace del empeño de un autor tradicional que no desaparece ni se oculta ni deja de escribir aunque a veces escriba, fatalmente, de más.

Escritor canónico y hombre representativo del cambio de siglo, a Vila-Matas (que ya cumplió sesenta años) se le puede halagar diciéndole que no es tanto el autor de una obra como el padre de una literatura, viejo y hermoso elogio. Yo preferiría consignar el asombro que me causa su fertilidad en apariencia inagotable y la manera en que ha esquivado los peligros de profesar un amor monomaniaco por una familia de seres –hijos sin hijos, *shandys*, *bartlebys* y compañía– que ya pertenecen a la comunidad de sus lectores.

Habiendo leído *Hijos sin hijos* (1993), *Lejos de Veracruz* (1995) y *Bartleby y compañía* (2000), yo pensaba que Vila-Matas era un cuentista felizmente extraviado en la novela, que la forma novelesca propiamente dicha se le resistía. Con *El mal de Montano* (2002) y, sobre todo, con *Doctor*

Pasavento, ya no puedo sostener lo mismo: ha domeñado las irregularidades sintácticas de su estilo, borrado la huella de los momentos de hastío y perfeccionado la trama que, contra sus declaraciones anti-realistas, necesita mucho más de lo que pudiera confesar. *Exploradores del abismo* (2007) es un libro de cuentos cuya relativa medianía, proyectada contra *Doctor Pasavento*, explica cómo este admirador de los escritores irregulares ha dominado la novela, quedando pendiente de resolverse la duda formulada recientemente por Rodrigo Fresán (*Letras Libres*, octubre de 2007) sobre si Vila-Matas puede o no puede cambiar.

Vila-Matas portátil / Un escritor ante la crítica motiva una doble convicción: la de estar ante un escritor excepcional y ante un capítulo de la historia literaria contemporánea, dos cosas que no siempre van de la mano. Guiado por la selección realizada por Margarita Heredia, confirmo que el triunfo de Vila-Matas es, en buena medida, un acto de afirmación generacional en ambas orillas del Atlántico. Durante veinte años, en América Latina (Álvaro Enrigue, Fresán, Alan Pauls, Juan Villoro, Bolaño, Roberto Brodsky) y en España (Mercedes Monmany, Masoliver Ródenas, Ignacio Echevarría, José María Pozuelo Yvancos) hemos sido los críticos y los escritores nacidos en la segunda mitad del siglo XX quienes hemos respaldado a Vila-Matas, un autor que entusiasma menos cuando se trata de lectores mayores, excepción hecha de Sergio Pitol y Antonio Tabucchi, y de Maurice Nadeau, excepción que da qué pensar pues el crítico y editor surrealista ha reseñado con entusiasmo *Doctor Pasavento* a sus 95 años.

La sanción obtenida por Vila-Matas es, con todo, más latina (mexicana y argentina, española, francesa, italiana, portuguesa) que anglosajona, más propia de lo que alguna vez fue la *rive gauche* que de las tareas de las universidades inficionadas por el mal francés, si a los artículos y ensayos recogidos en *Vila-Matas portátil* nos atenemos. Vila-Matas, dice Villoro (el más lúcido de sus lectores mexicanos), se ha dedicado a los autores que dejan de escribir y

a los enfermos de literatura, convencido de que sólo lo portátil, la gesta del libro de bolsillo, puede competir con el mito de la biblioteca. Villoro lo retrata leyendo en la iluminada ventana en fuga de un tren que atraviesa la noche. Quien empezó por ser un autor de culto se transformó en un éxito de librería y alcanzó casi todos los premios literarios del orbe sin ver mermado su capital en el desprestigio mediático, logrando, como bien dice Masoliver Ródenas (el más dedicado de sus lectores peninsulares), conservar la trascendencia de la literatura sin trazarla en solemnidad.

Esa hipersensibilidad es la pantalla sobre la cual está escrito *Dietario voluble*, donde aparece un Vila-Matas más belicoso, insistente en la refutación de los críticos que han echado en falta, de sus libros, nada menos que la vida tal cual la entienden los realistas, como el mundo de las vísceras. Aparece, en ese humor sanguíneo, un diarista preocupado por la política española, un erudito en las andanzas de Tricky Dick –el presidente Nixon– o un intelectual que se niega a profetizar sobre la muerte del libro, como se declara incapaz de saber cuál será el próximo resultado de su equipo de fútbol. Al repertorio se suman Boswell y Pavese, Godard, Kaurismäki y Gani-vet (por ser ambos ingenios finlandeses), Erasmo de Rotterdam y Savater de San Sebastián, a quienes, dado el modo de composición vilamatasiense, probablemente nos volveremos a encontrar en un cuento, en una novela.

En *Dietario voluble*, como se supone que lo hacen los criminales, Vila-Matas regresa al lugar del crimen, a la obra citada y a la cita que relee y reescribe una y mil veces, hasta que la cita se convierte, imprudente, en obra suya. Nos recuerda Daniel Sada, en *Vila-Matas portátil*, que “en la literatura no hay nada nuevo, salvo lo que se ha olvidado”, por lo cual, creo, el diario literario, que rara vez es del todo íntimo, se nutre de esa inextinguible zona del olvido, continente que se va ensanchando, paradójicamente, en la medida en que leemos más. Ese es el sentido de un dietario como el de Vila-Matas.

Por su factura –artículos presentados en forma de diario– *Dietario voluble* facilita un recorrido por la cocina literaria de una primera persona que, por su maleabilidad, da al lector la impresión, a veces falsa, de entregar toda la información posible sobre el autor. Pauls, hablando sobre *Doctor Pasavento* en un ensayo recogido en *Vila-Matas portátil*, explica cómo en el narrador de Barcelona la primera persona no es el yo sino su némesis o su antídoto. Por ello, en *Dietario voluble* aparece un escritor profesional que, en posesión de todas sus manías, ya no reconoce, en una librería de Saint-Germain-des-Prés, a quienes algún día fueron sus personajes, pues estos, enfebrecidos por una segunda naturaleza, aspiran a una nueva vida, como el propio Vila-Matas, a quien un percance de salud, en 2006, lo colocó en un derrotero de autoconocimiento cuyas consecuencias literarias me parecen aun impredecibles. No en balde, en esa indecisión, presenta, *pierrernenardianamente*, ese episodio de hospitalización como cuento en *Exploradores del abismo* y como fragmento de vida en *Dietario voluble*. En este último libro Vila-Matas da noticia, citando a Julien Gracq, del gasto vital que cuesta una obra como la suya, que no es, como creerían algunos, solamente una forma en extremo simpática de literatura sobre la literatura.

Al describir a los *bikikomori*, los solteros parásitos catalogados en Japón como esos seres que vegetan durante eternidades en casa de sus padres atados a la computadora y a la televisión, Vila-Matas acaba por darle al *Dietario voluble* esa consistencia vital que no puede dejarme indiferente. Regresando del tiempo cerrado por *Doctor Pasavento*, el tiempo de la gran novela, Vila-Matas asume en *Dietario voluble* que su obra es parásita de su obra y que ello puede ser visto, por algunos lectores, como una forma de trascendencia, y por otros, como una afectación, un exhibicionismo. Este último resquemor tiene su razón de ser: no había habido entre nosotros, desde Ramón Gómez de la Serna, un escritor cuya individualidad sea tan proteica y a la vez, cosa curiosa, tan mimética como Enrique Vila-Matas. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NOVELA

La educación literaria



Gustave Flaubert
Noviembre
trad. Olalla
García,
intro. Lluís Ma.
Todó, Madrid,
Impedimenta,
2007, 140 pp.

Una historia obscena.

Él, Gustave Flaubert, tiene 18 años y está de paso en Marsella.

Ella, Eulalie Foucaud, tiene 35 y trabaja en el pequeño hotel que su madre administra en la ciudad.

Cuando él visita el hotel después de asolearse en las playas del Mediterráneo, es arrastrado a la habitación de ella y ambos se besan.

Esa noche ella se desliza en la cama de él y, como contará Flaubert a los hermanos Goncourt, “empieza chupando”.

Es la única vez que ella y él se ven pero ambos intercambian, durante meses, exaltadas cartas.

Uno de esos días él confiesa en su diario: “Escribí una carta de amor, para escribir, no porque ame.”

Años más tarde dirá a Louis Colet: “Me esforcé en amar a Eulalie, para practicar mi estilo.”

Ese propósito, practicar el estilo, parece ser el móvil de *Noviembre*. Escrita en 1842, cuando Flaubert tenía apenas veinte años, esta novela no parece tener otro objeto que el de ejercitar la escritura, gastadamente romántica, del joven. Su anécdota es mínima y trivial: el encuentro de un adolescente con una prostituta, el sobado malestar de ambos, los repetidos sollozos wertherianos. Su desarrollo dramático es casi nulo: ocurre apenas nada y todo es digresión y cháchara. Si el Flaubert maduro desaparece de sus obras y jamás opina, el joven Flaubert está en todos los rincones de esta novela: juzga, confiesa, gesticula profusamente. Si el autor de *Boward y Pécuchet* (1881)

refuta la idiotez burguesa, el escritor de *Noviembre* (y de *Memorias de un loco*, obra aún más precoz, 1838) suscribe todos y cada uno de los tópicos de la cacharrería romántica: las “lágrimas sublimes”, el “amor de los ángeles”, el “demonio de la carne”, el “culmen del primer amor”, la dicha de... los “cabellos regalados e intercambiados” entre amantes.

Se acostumbra considerar estos libros (*Memorias de un loco*, *Noviembre* y la primera versión de *La educación sentimental*, todos publicados póstumamente) obras incipientes, no fallidas. Se acostumbra, también, señalar las leves semejanzas entre estos relatos y las novelas ya adultas. Procedamos de modo contrario: digamos que *Noviembre* es una obra menor, sobradamente malograda, y que es mucha la distancia que la separa de, por ejemplo, *Madame Bovary* (1857). Para decirlo llanamente, son muchos sus defectos: una accidentada primera parte, una prosa declamatoria y sobreadjetivada, el tono meloso, las demasiadas digresiones, las cascadas convenciones románticas. Lejos están la ironía, la neutralidad del narrador, el estilo libre indirecto y las demás herramientas con que Flaubert escribirá, ya curado de la enfermedad romántica, las desventuras de Emma. De hecho, si estos dos libros –*Noviembre* y *Madame Bovary*– no llevarán impresos los mismos nombre y apellido en la portada, uno jamás deduciría que fueron escritos por el mismo autor. (Borges alegaba que, si no lo supiéramos previamente, tampoco podríamos suponer que una misma mano escribió *Madame Bovary* y *Salambó*.) Nada grave: la pobreza de una obra devela la plenitud de las otras.

Poco importa que un jovencito normando, enfermizo y seguidor de Byron, haya cometido una novela ilegible. Importa que ya entonces, 1842, la imaginación romántica era un lastre. *Noviembre* es un fracaso tan rotundo que desvela algo más que la inexperiencia de su autor: denota la crisis del romanticismo. Qué mejor ejemplo que este: el escritor más impetuoso de su generación, llamado a transformar la narrativa, emplea la sensibilidad romántica y esta no le sirve. En vez de expresar la impaciencia

del autor, las locuciones románticas se inflan y flotan abúlicamente. Cuando el joven repite las palabras de sus héroes, no recoge ya la intensidad de estos, sólo el énfasis, los ademanes. Es una fortuna que Flaubert, abandonado el culto a la noche, haya expuesto su alma al sol (las almas secas, afirma Heráclito, son superiores). Es una suerte que los desvergonzados libros del gran Balzac lo hayan convencido de la certeza básica del realismo: hay más grandeza en lo prosaico que en lo sublime.

Si uno lee *Noviembre* a la par que la correspondencia del francés, uno puede decir: así escribía Flaubert. Así: con la mano suelta, voluptuosamente, pleno de imágenes. Ahora, si uno lee *La educación sentimental* (1869) o *Bouvard y Pécuchet*, uno descubre lo contrario: una prosa ascética, rigurosa, cada vez más desprovista de imágenes y adjetivos. Pasa que el mejor Flaubert —el de las novelas maduras y los *Tres cuentos* (1877)— escribe *contra sí mismo*: en lugar de soltar la mano, reprime su primer impulso —y el segundo y el tercero— y trabaja casi aritméticamente cada frase. Todo esto se sabe pero da gusto repetirlo: Flaubert es el santo de todos los que nos empeñamos en paliar nuestra falta de genio con esfuerzo, y cada frase suya supone un combate. Hay que leer *Madame Bovary*, los dos o tres fragmentos de *Madame Bovary* en que el narrador resbala y protagoniza, para notar el esfuerzo que le supuso a Flaubert contener su propia voz. Hay que leer *Noviembre* y compararla con, digamos, *Salambó* (1962) para confirmar que debemos la novela moderna a un hombre que se resistió, no sin pena, a escribir *naturalmente*.

Se podría referir, para terminar, el episodio biográfico (otro encuentro amoroso, una prostituta) que anima puerilmente a esta novela. Confieso, sin embargo, que me da pereza imaginar a ese Flaubert, adolescente y afiebrado, lo mismo que al joven que transcribe poco después sus experiencias. Prefiero imaginar a otro Flaubert, apenas posterior: no ya quien escribe *Noviembre* sino el que, unos meses más tarde, relee desencantado su obra. Eso me interesa: la decepción, el momento en que Flaubert descubre que ha tropezado,

que deberá trabajar inusualmente para crear un libro válido. Uno es, sobre todo, un lector de sí mismo y acaso nadie se haya leído con más rigor que Flaubert: cuando repasa sus obras juveniles, advierte su fracaso pero también el cansancio de una sensibilidad y de un dialecto; repara en esos puntos donde su estilo es mera afectación y recorta severamente; donde nota la crisis de una tradición percibe también el despegue de otra. Es como si Flaubert adquiriera en ese instante, ante el mapa de su propia escritura, la aptitud que Bouvard y Pécuchet alcanzan en el octavo capítulo de la novela que habitan: “Entonces una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla.”

Escribe James Wood: “Los novelistas deberían agradecer a Flaubert del mismo modo que los poetas agradecen a la primavera: todo comienza otra vez con él.” —

— RAFAEL LEMUS

TEATRO

Mago de las letras



Hugo Hiriart
La torre del caimán y Rosete se pronuncia
Oaxaca, Almadía, 2008, 134 pp.

El volumen verde y negro trae dos obras de teatro. Por lo tanto debo aclarar que centraré mi comentario acerca del nuevo libro de Hugo Hiriart en una de ellas, *La torre del caimán*. Y no es que *Rosete se pronuncia* no tenga méritos; la transposición de la historia del profeta Jonás a un territorio más bien parecido a *La destrucción de todas las cosas* bien vale leerse (y verse). Después de todo la historia de Jonás no sólo es el “manual mismo del misionero”, sino que todo el relato está “permeado por un humor

[que es] símbolo de buena salud y tal vez coartada de la emoción...” (Albert Gelin, *L'âme d'Israël dans le Livre*, 1958). Lo mismo podría decirse de *Rosete se pronuncia*.

Pero es de *La torre del caimán* de la obra que quisiera escribir. El teatro de Hiriart (desde *Minotastasio*, publicado hace muchos años en *Vuelta*, hasta *Hécuba la perra* y *Clotario Demoníax*) está construido a partir de cuatro elementos distintísimos, pero cada uno, en las obras que de él he visto o leído, se imbrica junto a los otros formando una filigrana en la que cada elemento resalta a su debido tiempo. Y estas cuatro cosas, bien distintas, serían, a mi entender, el elemento griego, trágico; la lección aprendida del teatro del Siglo de Oro español; luego algo un poco rocambolesco, con elementos de guiñol, *Keystone cops*, *slapstick comedy* y teatro del absurdo, y un cuarto elemento que podríamos llamar el ingenio del mexicano.

En *La torre del caimán*, Hiriart engarza con maestría un anillo tras otro de estos cuatro elementos, formando una ligera impresionante, fuertemente entrelazada y, sin embargo, casi ligera, como la cota de malla hecha de mithril que Bilbo regala a Frodo en Rivendel.

La torre del caimán es una obra de teatro y es un corrido. Hiriart confiesa como comenzó: “empecé a escribir, fingiéndome un cantante de corridos medio borracho, a medios chiles, como se dice, que habla y canta al lado de la escena [y lo hice] ...en versos de arte menor, los modestos octosílabos del romance y del corrido”. El corrido nace, como apunta Miguel N. Lira (*Héroes de corridos*, 1946), “de un sucedido cruel, de un crimen cometido por el héroe, de una fatal escaramuza...”.

Sea de ello lo que fuere, esta obra trata acerca de la obcecación de Eligio Galindo cuando, al ayudar a un caimán a deshacerse de un palo atravesado en sus fauces, y luego de verlo convertirse en un mago de figura humana, recibe en premio una semilla. Pero esta semilla es, en verdad, un regalo envenenado. Todo el pueblo lo sabe, menos Eligio Galindo, que, al sembrarla, trae toda suerte de desgracias para sus coetáneos y ve crecer, atónito, una torre negra y puntiaguda, feroz, a la que habrá de entrar, empujado

por el sufriente pueblo, a ver si logra resolver su existencia y deshacer esa fábrica de malignos portentos.

Mientras Eligio Galindo avanza por esatorre reptilínea, donde “todo transcurre con necesaria fatalidad”, vamos sabiendo lo que encuentra adentro, desde esos tarzanes que van a torturarlo y descoyuntarlo, y ese gordo que nada en una alberca de líquido infernal, hasta las brujas con cabeza de rinoceronte que deseaban comérselo y, por fin, en las alturas, un Nemo que más que de Verne procede directamente de Dante. Porque la torre oscura, la del caimán, es un infierno invertido, también de nueve bolsas o círculos, erigido en la tierra, y el héroe, solo y asustado, sin un Virgilio que lo acompañe, debe subir hasta desentrañar el misterio que se halla en la región más alta y más tenebrosa.

Eligio Galindo, protagonista de esta historia terrible, se forma, por lo menos en mi imaginación, al lado de Heraclio Bernal, Valente Quintero, Feliciano Villanueva y otros héroes de corridos.

No es la potencia del verso sino la magnitud de la imaginación de Hiriart la que más me asombra. Quisiera aclarar que no es que el estilo de la prosa, o el verso, de Hiriart no alcancen cotas cada día más altas, sino que lo que verdaderamente sorprende es la magnífica transposición de temas bíblicos, medievales, renacentistas y mexicanos, al mundo moderno de las imágenes y la fuerza que de estas se deriva una vez que las antiguas mitologías se hallan dentro de este odre nuevo.

Para Hiriart podría ser el bunraku la única manera de llevar *La torre del caimán* a escena. Yo aventuraría que si Guillermo del Toro o los hermanos Coen o Tim Burton la leyesen, esta historia terminaría en el cine: despojada seguramente del verso, maquillada, llena de añadiduras, transformada como hace la cinematografía, obedeciendo a sus estrictísimas reglas aristotélicas (y comerciales), pero igual de temible, de fulgurante, sin perder su carácter de lección; al versificar la necedad y la negligencia del protagonista cuando siembra la semilla maligna y el pago que recibe por no hacer caso a las voces de advertencia, Hiriart construye un corrido perfecto, uno de esos layes donde (a decir

de Miguel N. Lira) “siempre se obtiene una lección para el devenir y una norma de conducta que no debe torcerse porque el castigo será inminente e implacable”.

Hugo Hiriart confirma con este libro que es lo que no fue Théophile Gautier, a pesar de la dedicatoria: el gran mago de las letras de su país. —

— PABLO SOLER FROST

NOVELA

Yo somos varios



Alvaro Enrigue
Vidas perpendiculares
Barcelona, Anagrama, 2008, 240 pp.

La familia literaria a la que pertenece *Vidas perpendiculares*, la nueva novela de Álvaro Enrigue, es amplia y de alcornica. Se puede mencionar a Jorge Luis Borges (en especial “Funes el memorioso” y “El inmortal”), al inglés David Mitchell (*Ghostwritten*) y a Mario González Suárez (por el tema de la infancia como terror). La lista podría extenderse, pero basten esos nombres para hablar de la capacidad que tiene la novela de Enrigue para sugerir, para presentarse como un texto capaz de convocar muchos otros textos. Si la literatura es, sobre todo, el arte de construir un código cifrado sobre la base de otros múltiples códigos cifrados, entonces Enrigue sale más que airoso del desafío que se ha impuesto.

Vidas perpendiculares es la historia de una “monstruosidad”. Así como el Funes de Borges es capaz de ahogarse recordándolo todo, el Jerónimo Rodríguez de Enrigue sufre debido a la memoria de sus “sucesivas resucitaciones”. Jerónimo ha sido muchos hombres (y mujeres) en otras vidas a lo largo de la historia; de niño, sabe lo que otros de su edad no: “toda la gama de los olores y formas que

puede tener una vagina o el agarroso sabor del semen en la boca, el crujido de la espina dorsal cuando se arranca de tajo una cabeza, los límites precisos del dolor humano y lo que se necesita para infligirlo”. Sexo y violencia: coordenadas, aquí, de todas las vidas “perpendiculares” de Jerónimo, y por ello imprescindibles para entender la condición humana.

En la contratapa de la novela se sugieren algunas pistas de lectura. Estaríamos frente a una “novela cuántica”, pues en su poética se establecería una simultaneidad de tiempos y espacios y una modificación continua de narradores y géneros literarios. Estoy seguro de que el concepto “novela cuántica” no durará mucho más de lo que dura el verano. Con todo, la poética está bien definida, siempre y cuando se entienda que el proyecto de Enrigue no es necesariamente una nueva formulación. Lo interesante de *Vidas perpendiculares* no está ni en la simultaneidad espaciotemporal propuesta, ni en el cambio de narradores o en el diálogo que se establece entre el cuento y la novela — algo que ya aparece en *Hipotermia*, y que supo ver bien Guadalupe Nettel —, sino en la tensión que existe entre novela realista y fantástica. Si “Funes”, por volver al ejemplo citado, es un texto fantástico sin ambages, la novela de Enrigue se puede leer a ratos en clave realista y otros en clave fantástica. Incluso el texto llega a sugerir — aunque esto no se desarrolla — que todo puede ser un constructo artificial (las “vidas” que recuerda Jerónimo serían tan sólo “prótesis recogidas” en las bibliotecas que ha frecuentado), con lo que la novela parecería decantarse por una lectura realista. La conclusión de Enrigue sería entonces que la realidad es más bien fantástica (con lo que desaparece la tensión mencionada). Y podríamos, a partir de esta novela, leer “Funes” como un cuento realista. Todo esto no es más que especulación: buena parte de la fuerza del texto deriva de su capacidad para no prestarse a una lectura unívoca.

Lo mejor de la novela está en la recreación de la infancia de Jerónimo en un pueblo de Jalisco en la primera mitad del siglo XX. Sometido por un padre asturiano autoritario, desterrado a vivir con la servidumbre, Jerónimo es un niño raro

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

¿Qué es el cerebro de Jerónimo? “Un atascadero de monstruos.” ¿Qué es una imposibilidad? “Un hombre del que se podía depender sin esperar dolor a cambio.” ¿Una filosofía de vida? “Tanto a los cuatro años como a los cuarenta, es mejor —o cuando menos más realista— perseguir lagartijas que presidir congresos.” Enrigue es un magnífico prosista, siempre a la caza de la frase feliz, inteligente, y tiene un sentido del humor muy sutil. En *Vidas perpendiculares* se le han escapado algunas lagartijas, pero el resultado es, cuando menos, admirable. —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

ENSAYO

Espectro del 68



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

He aquí un libro quintaesencialmente francés. Y dicho sea sin intención peyorativa, aunque acaso tampoco,

necesariamente, meliorativa: un libro es francés, se diría, para lo bueno y para lo malo. Francia no sólo es aquel país donde los políticos escriben sino también ese donde los escritores hacen política. Y no es de extrañar que el resultado de todo ello sea una historia política nacional que, al decir de Cioran, parece hecha por encargo. Así sucede, desde luego, con los breves y ambiguos acontecimientos que sacudieron París en mayo del 68, asombrosamente convertidos en epítome de la contestación global contra el sistema, sin que parezca importar demasiado, a estas alturas, en nombre de qué se levantaban unos y otros, ni contra qué sistema. Así, Praga parece merecer más, pero refulge menos. ¿Acaso por haber gozado de menos favor entre los intelectuales de guardia? Pudiera ser. Sea como fuere, aquí tenemos otro libro sobre el 68 francés; un libro, conviene apresurarse a señalar, distinto a los demás: pero no menos francés.

Resulta por eso llamativo que los editores españoles hayan renunciado a mantener su título original: *Mayo del 68 explicado a Nicolás Sarkozy*. Difícilmente lo habrán hecho para evitar un localismo desconcertante, ya que la notoriedad del actual presidente francés —ratificada en la industria editorial española por la edición en Anagrama de *El alba la tarde o la noche*, el notable libro que le ha dedicado Yasmina Reza— parecería garantizar la atención del público. Quizá, habría que matizar, de cierto público, pero no de aquel que busca en la conmemoración del mayo francés la confirmación del argumentario tradicional en torno a aquellas jornadas: ¡los que estuvieron allí! Sin embargo, esta obra conjunta de André Glucksmann, *enfant terrible* de la filosofía francesa, y de su hijo Raphaël, *enfant* no tan terrible y filósofo también, constituye una defensa del 68 ante los ataques de Sarkozy, si bien una defensa que desemboca allí donde los sesentaiochistas nunca habrían esperado encontrarse: en el liberalismo.

¿Por qué atacar el Mayo del 68 para ganar las elecciones presidenciales de 2007? Esta es la pregunta que provoca una reflexión orientada a elucidar el significado de aquel acontecimiento, para mejor

explicar su fuerza de gravitación sobre el presente. Muchas de las claves políticas y sociológicas manejadas por los autores son nacionales, pero accesibles: desde De Gaulle a Rocard, Francia se postula aquí a la vez como peculiaridad irreductible y como símbolo de Europa. Y los temas en torno a los cuales se articula esta indagación —a través de una conversación a dos bandas y posteriores ensayos individuales— son característicos del sello filosófico familiar. Todos pueden resumirse en uno de los aforismos que jalonan el libro: “Tucídides tenía razón frente a Hegel.” Es decir, la razón no es suficiente para dar cuenta de la Historia, cuyo carácter trágico es inmutable; y un exceso de razón puede llevarnos a negar la realidad: así el postestructuralismo, así el posmodernismo, así la izquierda sentimental. Donde Glucksmann *senior* subraya la lucidez de los sesentaiochistas para lanzar un grito insurreccional frente a la tiranía y renunciar a las pompas del Partido Comunista, Glucksmann *junior* se pregunta dónde estaba ese inconformismo durante el genocidio de Ruanda, cuando aquellos rebeldes ya habían entregado la izquierda francesa al dudoso François Mitterrand. Gloria y miseria del 68.

Desde este punto de vista, el antiautoritarismo radical de entonces habría desembocado en una huida de lo propiamente político, de consecuencias acaso imprevistas. Y esta negación de la realidad se habría manifestado de distintos modos. Filosóficamente, mediante el conjunto de pensadores, desde Heidegger y la Escuela de Frankfurt hasta Derrida & Co., que habrían culpado a la razón de los males del siglo, trocando la idea de verdad por la de interpretación. Históricamente, dando lugar a una Europa moralizante pero débil, edificada como una Suiza de altos vuelos incapaz de reconocer la necesidad de actuar: Ruanda, Chechenia, los Balcanes. Y políticamente, mediante la renuncia al Estado en beneficio de la libertad individual, lo que, si bien ha permitido el relativo florecimiento de la sociedad civil posbélica, ha hecho germinar un populismo antiestatalista verdaderamente irrazonable: *laborare stanca*. Raphaël, ante este pa-

norama, eleva una acusación transgeneracional: “Habéis transformado mi vida en una orgía y mi país en un lupanar.” Nada menos. Sin embargo, el legado de Mayo es más ambiguo que eso, siempre y cuando el lector acepte el nacimiento de una categoría separada de su objeto: un significado que se emancipa de su significante. Seamos serios: las jornadas parisinas no dan, en sí mismas, para tanto. Pero la discusión intelectual en torno a las mismas y el indudable carácter dramático de aquellos sucesos han terminado por otorgar al Mayo francés un alto valor como condensación simbólica de transformaciones sociales más amplias, a saber: la democratización de la sociedad postindustrial de masas. Para lo bueno y para lo malo. Más que un acto decisivo, el 68 es una escenificación, entre Brecht y Godard, de los nuevos tiempos.

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

Más interesantes, acaso, sean las consideraciones de Raphaël acerca del modo en que el 68 transformó para siempre a las revoluciones contemporáneas, cuyo testigo—ante la habitual arrogancia

y el menosprecio de los europeos viejos—han recogido los países del Este: de la revolución de terciopelo a la revolución naranja. Heredera de La Boétie y de su idea de que la tiranía se basa en una ilusión colectiva, Mayo factura una insurrección imaginativa y humorística: “La invención genial de Mayo, su revolución en la revolución, es la transferencia de la violencia, consustancial a toda insurrección, al dominio simbólico.” No hay muertos ni mártires: la revuelta opera contra el Estado, pero también al margen del Estado. Y esto, concluye acertadamente Raphaël, no es sino una epifanía liberal, por más que el liberalismo siempre haya sido—siga siendo—el enemigo de quienes ignoran su naturaleza esencialmente anticonservadora. ¡Anatema! *Eppur si muove*. Desde este punto de vista, el *McGuffin* sarkozyano tiene un desenlace previsible: aunque ataque al 68, Sarkozy es un hijo del 68. Y no sólo por sus orígenes mestizos ni su aire tan poco versallesco: sobre todo, porque invoca la ruptura, aunque está por ver si conseguirá imponerla. No sabemos si este libro, a él dirigido, le habrá sido de utilidad. Pero lo será para cualquier lector interesado en saber aquello que no suele decirse del 68, su íntima verdad: que nos hizo más libres que antes para ser idiotas, pero también para dejar de serlo. —

— MANUEL ARIAS MALDONADO

ENSAYO

Vida de un economista



**Aída García Dimas
y Eduardo Turrent
Díaz**
**Raúl Martínez
Ostos / Leyes,
finanzas
y diplomacia para
el desarrollo,
1907-1993**
México,
Fondo de Cultura
Económica, 2008,
390 pp.

La evolución económica de México entre 1935 y 1965 puede dividirse, quizá sin mucho riesgo, en dos grandes periodos. El primero se carac-

terizó por la inestabilidad y culminó en la devaluación sorpresiva de 1954. El segundo constituyó el inicio de la etapa que se bautizó después con el nombre de “desarrollo estabilizador”—título justificado por los hechos, pero avalado también por una argumentación a posteriori imaginativa y bien elaborada.

Durante los últimos años del decenio de los treinta, el crecimiento real del PIB fluctuó violentamente, el saldo positivo de la balanza comercial tendió a reducirse y la inflación varió en forma notable. El inicio de la Segunda Guerra Mundial alteró abruptamente el entorno de la economía mexicana y afectó su evolución a lo largo de muchos años, incluso con posterioridad al término del conflicto armado. En trazos muy gruesos, la actividad económica de México creció con vigor por algo así como un cuarto de siglo, acompañada primero por una inflación alta y muy volátil y luego por una inusual estabilidad de los precios, y escoltada siempre por una balanza comercial deficitaria.

Raúl Martínez Ostos se desempeñó como un funcionario público polifacético a lo largo de las tres décadas referidas, y sus andanzas constituyen el hilo que une las casi cuatrocientas páginas del libro escrito por Aída García Dimas y Eduardo Turrent Díaz.

Los autores realizaron para el caso un trabajo meticuloso de investigación histórica, favorecido por la disponibilidad del archivo personal del biografado. Sin embargo, sucede a veces que la evidencia empírica resulta incompleta o de plano ausente. Frente a ello, García y Turrent tienden puentes hipotéticos razonables que permiten al lector cruzar algunas lagunas.

Se trata de un libro muy cuidado, bien escrito y sin duda relevante para los interesados en la historia económica nacional. García y Turrent aprovechan la variada carrera de Martínez Ostos en la banca central, en la hacienda pública, en diversos organismos internacionales y en la banca de desarrollo para describir y analizar el contexto económico correspondiente.

Con frecuencia, el cuadro en cuestión se complementa con los retratos de otros actores destacados, cuyo papel es a menudo más importante que el asignado al personaje central.

Desde luego, el libro va más allá; varias de sus secciones se ocupan, por ejemplo, de reseñar minuciosamente acontecimientos y operaciones economicofinancieras trascendentes. El resultado de ello es, a mi juicio, una útil colección de textos sobre la historia económica reciente de México, construida alrededor de la participación, a ratos perimetral, de Martínez Ostos.

Durante la guerra, por ejemplo, se observó una entrada masiva de capitales a México, en busca de refugio ante los peligros inherentes a la lucha armada. Dada la operación de un sistema de tipo de cambio fijo, este ingreso significaba un aumento de las reservas de divisas extranjeras en el Banco de México y un incremento de la circulación de pesos. Esto último se traducía, sin remedio, en presiones inflacionarias. En las economías modernas, la monetización puede contrarrestarse colocando en el mercado de fondos valores en poder del banco central. A ello se le conoce con el nombre horrible de “esterilización”. Sin embargo, en una economía carente de un mercado desarrollado de dinero y capitales tal tipo de esquema no es viable. Este era el caso de México en aquella época. Así pues, el Banco de México recurrió a un instrumento más bien tradicional: elevar el encaje legal aplicable a los bancos, hasta llevarlo a niveles sin precedente. Ello provocó críticas muy agudas tanto de parte de los afectados como de algunos observadores enterados. García y Turrent señalan que Martínez Ostos sugirió como alternativa la introducción de un papel gubernamental de muy corto plazo que podría funcionar como “absorbente” de la liquidez creada. La propuesta, aunque de carácter técnico moderno, no fue llevada a la práctica sino ¡hasta cuarenta años después!

El incidente anterior ilustra a la perfección lo que en la literatura económica contemporánea se conoce como

la “trinidad imposible”: una economía no puede tener, simultáneamente, tipo de cambio fijo, movilidad irrestricta de capitales y política monetaria independiente; a lo más, puede aspirar a dos de las tres características. Sin embargo, la intención gubernamental era poner en práctica una expansión monetaria supuestamente destinada a desarrollar el país. Por tanto, al no apearse a las estrictas “reglas de juego” de un régimen de tipo de cambio fijo, el corolario obligado eran una inflación permanente y un ajuste recurrente de la paridad.

Martínez Ostos tuvo también una participación sobresaliente en algunos organismos internacionales, especialmente en el Fondo Monetario Internacional. La investigación de García y Turrent pone de manifiesto que, en sus opiniones y en sus hechos, Martínez Ostos resultó un funcionario peculiar por su espíritu crítico e innovador. De acuerdo con los autores, las consideraciones de Martínez Ostos se plasmarían eventualmente en las reformas de la institución.

El capítulo del libro que se ocupa de reseñar los avatares del flamante funcionario internacional contiene algunos episodios sorprendentes. Por ejemplo, se dice que un especulador de altos vuelos (Carlos Trouyet), alertado al parecer por los frecuentes viajes entre México y Washington de Martínez Ostos (cuyo propósito era explicar a las autoridades del FMI la necesidad de una devaluación “preventiva” del peso), apostó contra la moneda nacional durante los primeros meses de 1954. Ocurrido el “ajuste cambiario”, el secretario de Hacienda (Antonio Carrillo) llamó al personaje y lo obligó “a que enterara en las arcas de la nación el producto de sus actividades especulativas” (sic). Esto último, que el libro califica como “una acción correctiva punitiva” (!), equivale, por supuesto, a una exacción arbitraria. El suceso revela, de paso, una de las facetas típicas del Estado mexicano de aquellos tiempos. Para entender lo ocurrido, conviene reiterar que existía entonces un régi-

men de tipo de cambio fijo, en el cual, para mantener la paridad frente a una “corrida” contra la moneda nacional, el banco central tenía que actuar como oferente ilimitado de divisas —hasta agotar sus reservas, o casi. Así pues, a las ganancias del especulador correspondían las pérdidas del erario.

La última etapa de la carrera de Martínez Ostos como servidor público se desarrolló en Nacional Financiera, el principal banco de fomento del sector público mexicano. Durante ella, Martínez Ostos, siendo subdirector general, se destacó por su intensa actividad como artífice financiero de proyectos de inversión muy diversos. García y Turrent destinan un espacio considerable del Capítulo IV al recuento pormenorizado —quizá un tanto dilatado— de las circunstancias y características de varios de ellos, entre los que sobresalen grandes obras de infraestructura, plantas industriales públicas y privadas, desarrollos urbanos, fondos específicos de fomento, etcétera.

Cabe reconocer que el énfasis de García y Turrent se explica por la preeminencia en aquella época de una noción clave: el Estado tenía un papel fundamental que desempeñar en el desarrollo económico nacional. El rol en cuestión abarcaba no sólo la identificación de los problemas sino también el planteamiento general de su solución, el acopio de los recursos financieros necesarios para el caso e, incluso, la participación directa temporal o permanente en la actividad. Tal era entonces la “sabiduría convencional”. Ya sabemos que esta concepción moderada devino, algunos años después, en una deformación de consecuencias muy graves para la economía nacional. Pero esa es otra historia.

Martínez Ostos dejó el servicio público en 1964 para dedicarse en adelante a la asesoría privada. El valioso libro de García y Turrent es algo más que la biografía de un funcionario inteligente, conocedor, inquieto, probo y multifacético: es un trozo de la historia económica de México. —

— EVERARDO ELIZONDO ALMAGUER

NOVELA

El nuevo ángel exterminador



John Connolly
El ángel negro
trad. Carlos Milla, Barcelona, Tusquets, 2007, 456 pp.

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

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

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

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

— MAURICIO MONTEI L FIGUEIRAS