

# LIBROS



> Gustavo Guerrero

• **Historia de un encargo:  
La catira de Camilo José Cela**  
> GUSTAVO GUERRERO

• **La pulga de acero**  
> NIKOLÁI LESKOV

• **Poemas de la era nuclear**  
> ÓSCAR HAHN

• **Viaje a Rusia**  
> JOSEPH ROTH

• **Cortejo de sombras**  
> JULIÁN RÍOS

• **Shakespeare & Company**  
> SYLVIA BEACH

• **Pétalos y otras historias incómodas**  
> GUADALUPE NETTEL

• **Imágenes de Praga**  
> JOHN BANVILLE

• **Ángeles menores**  
> ANTOINE VOLODINE

## ENSAYO

# Literatura y sed de poder



**Gustavo Guerrero**  
**Historia de un  
encargo: La catira  
de Camilo José  
Cela.**  
Anagrama,  
Barcelona, 2008  
296 pp.

En contraste con la profusión de estudios sobre el mecenazgo clásico, muy poco se ha dicho sobre lo que ocurre con esa institución o sus vestigios a partir del romanticismo. En ocasiones se ha señalado que el estado socialista o capitalista mediante sus aparatos culturales sustituye la acción del mecenas o que los *mass media* burgueses lo despersonalizan convirtiéndolo en una serie de mecanismos de producción remunerada. *Historia de un encargo* de Gustavo Guerrero replantea la discusión, revelando que la modernidad no ha eliminado del todo prácticas que juzgábamos arcaicas o extintas. Este libro, de hecho, sienta las bases para

una teoría del mecenazgo en la literatura actual.

El corpus que examina es trasatlántico. En la década de 1950, dos dictaduras de derecha, la española y la venezolana, se comunican a través de un prestigioso embajador literario: el joven Camilo José Cela. La ambición de éste, sumada a su destreza en el trato con la alta sociedad, lo hacen digno de recibir un encargo: la redacción de novelas que dieran a conocer al mundo y, en particular, a la Hispanidad –ansiosamente construida por el franquismo para compensar su aislamiento–, la Venezuela postulada por los allegados al coronel Marcos Pérez Jiménez. Como apunta Guerrero en páginas de magnífica historia cultural, ya el régimen venezolano imponía en los espacios públicos, como signos del “Nuevo Ideal Nacional”, el bolivarismo –culto al héroe ungido de autoridad política– y el llanerismo compulsivo –imagen sinecdótica de un país que también podría haberse retratado como caribeño, andino o amazónico; la omisión de esa variedad tenía el propósito de naturalizar el caudillismo típico de

los llanos como modelo legítimo de gobierno para toda la nación. Hacía falta no obstante incorporar en el ámbito letrado los valores perezjimenistas. Dicho discurso debía competir con la Venezuela de ficción forjada por Rómulo Gallegos, presidente democrático y civil derrocado en 1948 por Pérez Jiménez (entre otros militares) y exiliado, tenaz denunciador de la nueva dictadura, como lo había sido de la de Juan Vicente Gómez, alegorizada en *Doña Bárbara* (1929). La recompensa por las “novelas de la tierra” que Cela se aprestó a elaborar era en efectivo (aunque incluía regalías quizá sexuales). Cuando aparece *La catira* (1955), su autor conmueve al mundillo literario español por su prosperidad indiana hallada en una república –por la Gracia del petróleo– desarrollista, manirrota y consentidora de lujos propios y extranjeros. El perezjimenismo actúa con cálculo: Cela es el músculo y el cerebro, como Guerrero lo demuestra, es Laureano Vallenilla Lanz (hijo), Ministro de Relaciones Interiores de Pérez Jiménez y padre del “Nuevo Ideal Nacional”. Pese a que las protestas de la oposición venezolana interrumpen el proyecto original de un ciclo novelesco, el encargo de *La catira* consolida el reconocimiento español de Cela y acaba de abrirle las puertas de la Real Academia. Con ello su Venezuela imaginaria de alguna manera se consagra en el “centro” de la Hispanidad.

No es de extrañar que *Historia de un*

encargo haya merecido el Premio Anagrama 2008 y que pronto se convierta en referencia obligada para los interesados en conocer el funcionamiento del campo cultural hispánico. El caso de Cela es uno de los más dolorosos que deparan las letras del siglo XX: por una parte, nadie puede negar el talento genuino del novelista; por otra, ese talento, un bien público de la lengua y la literatura que en ella se escribía, lo malversaron hasta extremos grotescos la precaria ética del individuo, su debilidad por el poder y su búsqueda de “estrellato”; Guerrero documenta aptamente la intervención de la prensa en ese proceso. *Corrupción* tal vez sea el término adecuado para referirse a la fácil notoriedad a la que se rindió el autor gallego.

Con atención al detalle y un tono entre irónico y desgarrado, aunque nunca estridente, *Historia de un encargo* hace la crónica de cómo se produjo tal tragedia, que hasta el momento, por falta de medios, entre críticos venezolanos no había pasado de ser un rumor, una certidumbre no consignada en un libro. Ahora un investigador eficaz ata los cabos sueltos sin que la contundencia del dato mate la elegancia expresiva del ensayo. Ni golpes de pecho ni patetismo: la justificada indignación se adivina, pero no menoscaba la lucidez; el relato y la rica descripción de circunstancias ocupan el espacio del decir para dejar al lector la tarea de formular el verdadero juicio.

Lo que se pone en evidencia de modo casi detectivesco es la red de deudas en que muchos aparentes actos de creación artística quedan atrapados, los malentendidos que vuelven al escritor un cómplice cuando sus escrúpulos son menos consistentes que su escritura. O en palabras de Guerrero: “Quien acepta un encargo, por muy libre que se sienta, no puede dejar de pensar en quienes lo encargan, hasta el punto que ese pensamiento a su vez lo piensa y se convierte en un horizonte interior de creación”.

No ha de considerarse casual que meditaciones tan certeras sobre los

vínculos entre autoritarismo y cultura vengan de un venezolano de hoy. Buenos conocedores de la historia del país han advertido que Hugo Chávez, pese a sus arengas “revolucionarias”, resucita tanto el llanerismo como el bolivarismo fascistoides del Nuevo Ideal Nacional. No en balde, uno de los convidados especiales a la toma de posesión presidencial de 1999 fue nada más y nada menos que Pérez Jiménez. El ex dictador –habría que imaginárselo cortés, acaso melancólico– declinó la invitación desde Madrid, donde vivió en paz y abundancia hasta 2001, año de su fallecimiento. —

—MIGUEL GOMES

#### NOVELA

## El tiempo de Leskov, el futuro



**Nicolái Leskov**  
**La pulga de acero,**  
Introducción de  
Care Santos,  
traducción de  
Sara Gutiérrez,  
ilustraciones de  
Javier Herrero,  
Impedimenta,  
Madrid, 2007,  
112 pp.

Nicolái S. Leskov es un artista eminentemente visual y sus composiciones se imponen siguiendo un registro que va de Pirosmanni, el pintor de iconos que fue su contemporáneo, a Chagall, imágenes que se extienden a través del cine soviético, esa otra epopeya que vino a sustituir a la novela rusa durante el siglo pasado. Una vez que se ha leído a Leskov, parece arduo de creer que algunas escenas de Mijailkov o de Shengelaya puedan haberse filmado sin su influencia. *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*, el relato de Leskov que se convertiría en 1934 en la ópera de Shostákovich, ocurre brutalmente frente a nosotros: Katerina Lovovna

Ismailova estrangula a su marido, un rico comerciante, y esconde el cadáver en el sótano con la ayuda de su amante. Acto seguido, envenena a su suegro porque los sorprende con las manos en la masa, ahoga a su hijo adoptivo para quedar como heredera del patrimonio y, condenada a trabajos forzados junto con su cómplice, se arroja al río arrastrando a su rival cuando advierte que aquél la traiciona. Todo ello ocurre sin una palabra de más, sin melodrama y sin filosofía, porque la obra de Leskov (Gorojovo, Orlov, 1851-San Petesburgo, 1895) es así: seca, ruda, basta. Es natural que no le gustase a Vladimir Nabokov (quien la hace condenar como segundona en boca de Fiódor, el protagonista de *La dádiva*) y que, en cambio, Thomas Mann dedicase a Leskov el valioso tiempo previo a la siesta, en Princeton, justo cuando planeaba cerrar su obra desentrañando el misterio de lo simple. Es posible ver, en *El elegido*, la influencia de Leskov.

En cualquier otra literatura que no fuera la rusa, Leskov sería sólo un buen escritor tradicional y hasta un moralizador un tanto limitado (como lo prueba, paradójicamente, el relato conocido como *La pulga de acero*, de 1881), pero, habiendo sido contemporáneo de los grandes genios, sus limitaciones lo enaltecen: la sobriedad de un narrador que no tiene gran cosa que decir sobre el futuro de la humanidad. Nadie más ajeno a la pretendida naturaleza dialógica de la literatura rusa que él, de quien se puede decir aquello que no se aplica ni a Tolstói (su amigo y maestro) ni a Dostoievski, su crítico: no le interesó ni la épica ni la psicología y aspiró a retratar el gran arco de la vida popular (y sobre todo campesina), especializándose en la Iglesia Ortodoxa, en sus clérigos y en los viejos creyentes, cuyas vidas llegó a dominar con sobrada erudición. Leskov fue, también, el único escritor ruso de su tiempo que combatió al antisemitismo. Pese al sesgo evangélico que tomó su obra cuando entró bajo la irradiación de Tolstói y a la simpatía que le merecería el protestantismo,

Leskov se conservó como un escritor independiente que disgustó por igual a los liberales y a los conservadores.

Se ha dicho que Leskov fue un Chéjov sin genio. La comparación es abusiva e inexacta. En Leskov, sin duda, están ausentes el refinamiento y la ternura chejovianas, pero habiendo llegado hasta la frontera del cuento de hadas, en sus relatos aparecen sirvientes celosísimos que son ogros, como el que arranca las ventanas de los inquilinos morosos para que sea el frío el que los desaloje. Ése es Leskov en *Le Paon* (1874).

Mann murió sin cumplir su deseo de leer la obra completa de Leskov, conformándose con las traducciones al alemán que aparecieron a principios de los años treinta (que fueron las que llegaron a manos de Walter Benjamin, el otro gran valedor de Leskov). Tras leer *La pulga de acero* (traducida de manera magnífica por Sara Gutiérrez y muy bien prologada por Care Santos) y releer en desorden *Lady Macbeth del distrito de Mcensk* y otros relatos y novelas traducidas al español y al francés como *Hugo Pectoralis ou une volonté de fer*, *Maisa, l'insulaire*, novelas dedicadas a los alemanes étnicos de Rusia, no sé si Leskov sea de los autores a los que conviene acompañar hasta el final. Quizá haya sido bueno que Mann se quedara con las ganas de agotarlo porque ante Leskov es conveniente preservarse del extremo entusiasmo. Posee las virtudes del escritor popular que vende las maravillas de la inmediatez y del colorido pero frecuentemente, como se quejaba Tolstói, es superfluo y nos somete a esa impaciencia difícil de disimular, la provocada por lo folclórico.

Copio algunos párrafos que el crítico Pietro Citati le dedica a Leskov en *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX* (2006) pues expresa inmejorablemente su perdurable encanto:

Quien abre los cuentos de Nikolái Leskov, se encuentra de viaje los infinitos caminos del mundo, como en el Quijote y en las novelas de Fielding. Empujados por no sé

qué pasión, señores y campesinos, comerciantes y monjes, ladrones, gitanos, tártaros y vagabundos cruzan las llanuras de Rusia como un río turbulento, inquieto e irrefrenable. Pequeños grupos de peregrinos llegan a pie a los monasterios y a las ciudades sagradas [...] ¿Quién puede conocer en esas pobres hosterías llenas de humo en medio de la tórrida estepa o en las orillas del Caspio la lejanísima Europa? Alguna palabra inglesa o francesa llega hasta aquí deformada burlescamente, como la lengua de otro planeta. Nadie jamás ha visto Londres, París y las ciudades alemanas y austríacas, nadie ha leído *Guerra y paz* o *Crimen y castigo*, nadie ha pensado jamás en los problemas que dividen a los círculos intelectuales de Moscú y San Petesburgo [...] Con qué piedad se inclina Leskov sobre esta Rusia arcaica y vital que se está muriendo; con qué devoción y, al mismo tiempo, con qué toques de comicidad irónica cuenta eso que no podemos llamar de otro modo que la Santa Rusia.

Esta nota podría concluir en este punto, con la invitación a leer a otro monstruo sagrado decimonónico si no fuese porque, tal cual lo previó Tolstói, el tiempo de Leskov, el futuro, estaba por llegar. A su muerte, Lev Nikolaévich le envidió a Leskov, cosas de escritores, la claridad de su testamento legal, que expresaba una resolución y un dominio sobre su tránsito (incluidos los cuidados de su cadáver) que al gigante le sería imposible emular (y ya se las olía). Ese futuro para Leskov empezó con la admiración de Viktor Sklovski (en *La técnica de la prosa*) y de los formalistas que aplaudieron en los años veinte su heterodoxia lingüística, a veces trilingüe en ruso, ucraniano y polaco, y lo ungió como un maestro del *skaz*, una técnica narrativa basada en el predominio de lo oral, rica en retruécanos y neologismos y de la cual *La pulga de acero* es ejemplo. A

Dostoievski, en cambio, no le parecía ningún mérito que Leskov se esforzara en escribir como “hablaba la gente”.

La fama del agente viajero cuyo talento literario fue descubierto por la sonoridad de sus informes comerciales ha llegado hasta las bibliografías de los autoproclamados posmodernos. Leskov, un escritor provinciano o un cosmopolita que rodeó el imperio ruso, aparecerá, de manera imprevista y sorprendente, como motivo de “El narrador” (1936), uno de los ensayos más famosos de Benjamin, quien probablemente sea el “modernista” más exitoso del siglo xx, el más citado, el más útil. Sin entrar en la discusión bizantina de si Benjamin postuló un sistema (o hasta una teología) o fue el observador poético de una realidad fragmentada, es evidente que Leskov ocupa un lugar central en su imaginación crítica junto a una serie de ingenios menores (Hebel, Nodier) que le sirvieron como contrapeso de la balanza donde estaban sus modernos duros: Baudelaire, Proust, Walser, Brecht. Y Leskov nos lleva al Kafka benjaminiano, un balín que va y viene por la balanza de los antiguos y de los modernos.

Leskov es el primitivo que custodia un tesoro perdido, el narrador de historias que Benjamin entiende como la némesis del novelista, aquel que guarda en su cofre un arte en extinción (las celebradas palabras de la tribu) contrapuesto, falazmente, a la novela burguesa y a sus fatales amigas, la información periodística y la noticia instantánea, concebidas como una negación vecinal, pequeñoburguesa, de la historia como hazaña de la revolución. Leskov es, para Benjamin, la última luz que se advierte, al voltear hacia atrás, del mundo del pecado original del cual la modernidad nos aleja, según la conocida línea de Baudelaire. Después de todo es natural que Leskov, un erudito en los cismas de la ortodoxia rusa, haya terminado por alojarse en la mente, tenida por teológica, del modernísimo e iluminado Benjamin.

Al usar a Leskov como garante, Benjamin demuestra, en “El narrador”, la fragilidad de sus profecías. Las noticias, en el siglo XXI, no vienen de lejos ni de cerca y se deslizan a través de un espacio-tiempo continuo que, como la televisión y la red, eran aun inimaginables para Benjamin. Es probable que el narrador haya dejado de tomar lo que narra de la experiencia, haciendo el tránsito de la épica, obra supuestamente colectiva, a la novela, la resuelta creación del solitario, pero no es menos cierto que las formas tradicionales de narración que Benjamin creyó ver ejemplarizadas en Leskov (y en particular en *La pulga de acero*, su obra maestra en opinión suya) se han seguido reproduciendo. Más allá de que se les considere formas degradadas, las sagas cinematográficas y literarias han desmentido la muerte de la épica temida por Benjamin. Los colegas de Benjamin en Estados Unidos y en la posguerra, no aceptaron de buena gana que la narración había sido democratizada, universalizada y, si se quiere, barbarizada por la triunfante cultura burguesa de masas.

Benjamin vio en el viejo Leskov el encuentro entre la tradición oral y la literatura popular e incluso subrayó otra cosa, más perdurable, que lo remitía al tiempo de Herodoto. *La pulga de acero*, que cuenta la chistosa imitación rusa de un ingenio inglés presentado al Zar, es, más que una leyenda toponímica, una artesanía, y es allí donde Benjamin atrapó el secreto de Leskov, la naturaleza artesanal del viejo arte de narrar, en el cual “la huella del narrador queda adherida a la narración como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro.” Resulta conmovedor (y Benjamin, genuinamente, conmueve como pocas inteligencias) que un cuento de Leskov haya resultado ser el juguete preferido, la invisible máquina perfecta, para el supremo coleccionista de juguetes. *La pulga de acero* es una de las piezas arqueológicas más perfectas y curiosas de la literatura occidental. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ  
MICHAEL

POESÍA

## Delicada violencia



**Oscar Hahn**  
*Poemas de la era nuclear*  
Bartleby, Madrid,  
2008, 130 pp.

*Poemas de la era nuclear*, de Óscar Hahn (Iquique, Chile, 1938), es una antología que recoge poemas escritos entre 1968 y 2001, muchos de ellos inéditos. Su primera sección constituye un vigoroso alegato antibélico, en el que se evoca el horror de Hiroshima y Nagasaki, y se consignan escalofriantes imágenes de la reciente guerra de Iraq. El expresionismo conviene a la naturaleza apocalíptica de lo descrito, pero el grito en que se erigen los poemas es un grito delicado, que hace tolerable la violencia que denuncian. Las piezas se articulan inteligentemente, con pertinentes juegos simbólicos—como la correlación numérica de las primeras, que concluye en la titulada “Reencarnación de los carniceros”, precedida por el número de la bestia, el 666— y airosas gradaciones, como la que compone “En la tumba del soldado desconocido”, que empieza con la alegría que embarga a quienes parten a la guerra y acaba con su muerte y su olvido. Los ecos antiyanquis, empero, no tardan en aparecer, y uno no acaba de entender que la imperfecta pero democrática sociedad estadounidense sea la sociedad denostable por antonomasia, el paradigma del pueblo hipócrita y cruel que inflige dolor al mundo, como parece desprenderse, por ejemplo, de “Familia americana”: “Bombardean Hanoi/ Bombardean Bagdad/ Bombardean Kabul// Pero ellos son piadosos/ y adoptan a los huérfanos”. En otra estimación sesga-

da, si no torticera, del daño que sufren los seres humanos, Hahn critica con acritud—y con razón— los bombardeos de Iraq, pero el atentado contra las Torres Gemelas sólo es un pretexto para un poema de amor.

La segunda y más breve sección de *Poemas de la era nuclear* está dedicada a la música. En media docena de poemas, Hahn rinde homenaje a algunos de sus estilos o intérpretes favoritos, como el jazz, Elvis Presley, John Lennon o Kurt Cobain. En dos de las piezas practica un rasgo muy posmoderno: la mezcla de referentes. Así, San Juan de la Cruz escucha a Miles Davis—ambos penan en el calabozo—, o The Eagles y José Asunción Silva—el exquisito poeta colombiano, admirado por Unamuno, que, tras departir con los amigos, se pegó un tiro en la pechera— confluyen en el Hotel California, *such a lovely place*. Esta convivencia de personajes, asuntos o técnicas disímiles se mantiene a lo largo del poemario: los sonetos consonantes se avecindan con la música pop, y la poesía cortesana se entrelaza con la astronomía: “Las catedrales azules del cielo esplenden en la noche sin fin/ y sus vitrales de colores dejan pasar la luz de otros mundos// Tu locura mi cielo brilla en la noche estelar// De tu frente sin orden/ se alza un arco iris que acaba en mi frente”, leemos en “Hipótesis celeste”.

La tercera sección del libro examina, con irreverencia y humor, los conceptos de la religión. La epífora—“fijensé”— que atraviesa el primero de los poemas que la componen, “Fábula nocturna”, es un buen ejemplo del gusto por la experimentación retórica de Hahn, y de su burbujeo verbal. En *Poemas de la era nuclear* abundan las repeticiones y los calambures, como manifestación de su inclinación, en ocasiones excesiva, por los juegos de palabras: “Tienen rabia contra el mundo/ Tienen rabia contra el inmundo”, escribe en “Nirvana”; y en “Sociedad de consumo”: “Examinamos el nuevo producto/ anunciado por la televisión// Y de pronto nos miramos a los ojos/ y nos sumimos el uno en el otro// y nos consumimos”.

En esta práctica de lo ingenioso radica lo mejor y también lo peor del libro. Y donde mejor se advierte es en su cuarta sección, la más extensa, dedicada al amor y a sus tribulaciones, que se derraman por una cotidianidad elemental y ardua, encendida por el recuerdo del deseo y la cópula, pero también por la dentellada de la separación y la mortaja del olvido, y salpicada de manchurroneos bukowskianos. Hahn acierta a menudo, y obtiene una emoción seca y grande, como en “Muerte de mi madre”: “existir no puede ser algo tan pobre/ como vivir metido adentro de un cuerpo/ que se hace escombros que se hace cenizas...”; o bien poemas crujientes como hogazas, recorridos por una sutileza que no es incompatible con lo coloquial, y que eleva lo insignificante, mediante la metáfora, de su léxico de insignificancia. Sin embargo, Hahn incurre no pocas veces en la obviedad. Algunos poemas son de una simpleza descorazonadora; otros, amorosos, resultan ñoños; otros, en fin, sólo pueden calificarse de fallidos. En “De la naturaleza de Dios”, por ejemplo, escribe: “Dios es una secretaria de pelo largo/ falda ajustada y escote pronunciado/ que cuando se inclina hacia delante/ se le ve la vía láctea”, versos desdichados en los que brillan el anacoluto, el tópicos y la vulgaridad. Es la efervescencia lingüística, el voltaje y, a la vez, la delicadeza expresivos lo que evita que sus piezas más críticas e ideológicas se conviertan en propaganda: cuando no se tiene ese cuidado, la poesía desaparece. Así reza –y nunca mejor dicho– el epigrama “La última cena”: “La corrupción se sienta/ sobre los limpios cuerpos/ con servilleta y tenedor y cuchillo”. Hahn parece compartir, en sus peores momentos, la concepción de “la poesía en tejanos” que tanto popularizara en España la *poesía de la experiencia*, felizmente extinta; una poesía que concede al lector el placer de la nada, correctamente redactada. Así lo confiesa en el título de uno de los poemas, “Ninfas en *jeans* a la carrera”,

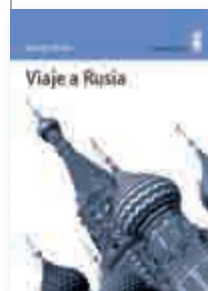
y así lo reconoce también Alexandra Domínguez en su entusiasta prólogo: “[Hahn] se apropia de las epopeyas colectivas con el tono que siempre le será propio y que lo distinguirá de sus compañeros de generación, una cierta informalidad, una poesía, para decirlo con sus mismas palabras, ‘que no es de corbata, sino de *bluyines*’...”

El tono de *Poemas de la era nuclear* vuelve a subir en su última sección, que investiga en lo interior y se aproxima al delirio, pero sin abandonarse a él. Hahn proclama sus inquietudes existenciales en estos poemas elaborados con dísticos y fervor, sacudidos por calambrazos oníricos y hasta surreales, y no exentos de ironía. En “La muerte es una buena maestra”, las oscuras llamaradas del inconsciente –“un árbol lleno de pájaros muertos”– se mezclan con alusiones al Lázaro bíblico, a los naufragos del *Titanic*, a la pintura demoníaca de El Bosco, a la suicida Alejandra Pizarnik –“aquí no hubo ni extracción ni piedra ni locura”– y al Ave Fénix, para reconstruir el viaje de la muerte, emprendido ya por todos, temporal o definitivamente, y que atisba también el yo lírico, ingresado en un hospital, cuya sangre manipula un cirujano. La certeza del envejecer y de una nada cada vez más cercana culmina en un último poema, “Mar y cielo”, construido mediante inversiones, que traducen la confusión del ser y su desorden final: “Había pájaros en el fondo del mar/ (...) Había peces en lo alto del cielo/ jibias que nadaban con sus tentáculos sepia...”. A ese cataclismo existencial, no obstante, no se llega sin haber experimentado, en algún fugaz momento cuya razón desconocemos, un sentimiento de fusión con el universo, que nos redime de tanta ruptura y de tanta soledad: “cierra los ojos olvídate del mundo concéntrate en el sitio// donde el espacio de la mente y el espacio del cielo se juntan/ se juntan y se abren a dimensiones incommensurables/ no hay adentro ni afuera hay algo que no tiene nombre...”. –

–EDUARDO MOGA

VIAJES

## La Rusia de Joseph Roth



**Joseph Roth**  
**Viaje a Rusia**  
Edición y  
prefacio de Klaus  
Westermann,  
traducción de  
Pedro Madrigal,  
231 pp.,  
Minúscula,  
Barcelona, 2008.

Joseph Roth (Brodí, Galicia, 1894-París, 1939) fue no sólo un magnífico novelista sino un periodista notable, cuya tarea desempeñó en periódicos como *Neue Berliner Zeitung*, *Berliner Börsen-Courier* y el *Frankfurter Zeitung*, donde publicó esta crónica de Rusia y también la de su viaje a París de 1925. Judío por familia y educación, fue un hombre de fronteras: nacionales, lingüísticas, culturales; y vivió en un periodo de profunda convulsión: la Primera Guerra Mundial, la caída en 1918 del Imperio Austrohúngaro y el nacimiento y apogeo del nazismo, que lo obligó a mudarse de país una y otra vez. Desde 1933, desplegó una crítica continuada y lúcida tanto del nazismo como del estalinismo. Muere a causa de sus excesos etílicos, unos meses antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial. Su primera mujer, que padecía esquizofrenia, fue asesinada por los nazis en aplicación de las leyes eugenésicas contra enfermos mentales.

Joseph Roth fue un vagabundo centroeuropeo, atento a las vidas humildes, enemigo de la burguesía y defensor, tras una primera etapa socialista, de la restauración monárquica para Austria. Tuvo una inteligencia rápida, imaginativa, vivaz, sustentada en una amplia cultura. Cuando hizo su viaje a Rusia estaba impregnado de cierto optimismo hacia el socialismo: pensaba que allí las clases humildes y trabajadoras alcanzarían cierta dignidad y que la burguesía, que conceptuaba como lujosa y fútil, acabaría desapareciendo. Pero lo primero que encontró fue un nuevo

tipo de burgués –según las primeras impresiones–, el que se designaba con las siglas NEP, que correspondían a la Nueva Política Económica diseñada por Lenin en 1921. La Rusia que Roth va a recorrer (desde Minsk, tras cruzar la frontera Polaca, a Moscú, Yalta, el Cáucaso, Sebastopol, Kiev, Járkov) había visto desaparecer hacía dos años a Lenin y vivía ya bajo el inicial despliegue, de consecuencias aún más terribles, de Stalin, Bukharin y Ríkov, que finalmente desemboca en el poder único de Stalin. La lectura de estas crónicas (del 28 de septiembre de 1926 al 19 de enero de 1927), a las que se ha añadido el diario de trabajo de esos meses, nos permite asistir a un rápido paso, aunque no aún conclusivo, de cierto optimismo (del que se burló Walter Benjamin tras su encuentro entonces en Moscú) a la sospecha del fracaso de la revolución.

Roth constata que se ha llevado a cabo una completa separación entre el Estado y las humanidades. A pesar de que cree que tiene acceso a todo y alberga reservas contra las prevenciones que le hacen los “nuevos burgueses”, señala que hay colegios modelo, ya en la ruta propagandística. También observa la gran pasión por las estadísticas (tic abstracto copiado luego en los estados comunistas, como el cubano), se da cuenta de que no es posible hacerlas en Rusia, y que son productos que vienen más del Estado que de la realidad: “En Rusia domina un *fanatismo de la estadística*, una veneración por las cifras, que se elevan al rango de argumento.” Hombre desarraigado, ve con buenos ojos la abolición de la familia tradicional, que él conceptúa de burguesa, aunque presiente lo que se pierde en la nueva planificación funcional y deshumanizada.

El optimismo de Roth, que constata en Rusia un trato de respeto por los judíos (había unos 2.750.000 entonces) y una proletarianización del ciudadano, se ve contradicho por su desaliento ante el mundo gris que observa en las calles rusas, una atmósfera de concentraciones populares, de ánimo opresor con todos los rasgos de la miseria y la estrechez. Es curioso: ve a gente atareada por todas

partes, pero –afirma– “no hay nadie libre y soberano con los pies en la tierra”. En el mismo artículo, tras valorar lo que ve o quiere ver con ilusión, confiesa “nostalgia de nuestra frivolidad y bajeza, una nostalgia del aroma de la civilización”, es decir por el mundo cuya decadencia teorizó Spengler entre 1918 y 1922 y del cual parece hacerse eco Roth. Desde esa decadencia, Roth y muchos otros intelectuales europeos, sensibles también a las enormes desigualdades sociales, esperan una luz de Rusia, pero Roth comienza a ver que la grisura es la del día después, la del día laborable en un país que no quiere literatos ni humanistas sino obreros, que no quiere matices y distinguos sino acuerdo en el proyecto comunista. Por eso existe la censura que, según nos aclara y hoy nos hace sonreír, no trata de reprimir sino indicar lo que se debe hacer. “El periódico está al servicio de la censura: no reprimiendo la verdad, sino propagando lo que quiere la censura”. Y añade algo realmente lúcido: los periódicos “no transgreden la religión de Estado que en este Estado de ateos representa la ideología comunista”. También se refiere nuestro viajero a la sexualidad y el erotismo. Ve, en la higiene sexual articulada por el Estado, más la presencia de Max Nordau que de Voltaire: a la hipocresía tradicional se ha respondido con pedantería teórica, y a la moral con una noción banal de la naturalidad. Todo eso le horroriza, porque Roth sigue creyendo en el amor y en el erotismo, no en una lectura reaccionaria del darwinismo que nos convierta en simples mamíferos. La educación en el colectivismo –comienza a percibir Roth– impide que una persona sea realmente libre. El fino novelista, el observador agudo que fue, le lleva a esta reflexión: “El comunismo oficial niega la unidad natural que existe entre el cuerpo y la piel, la materia y la vestimenta; califica esa unidad de ‘burguesa’ y considera revolucionario desprestigiar la forma, es más, ni siquiera la percibe”. Las consecuencias de todo esto no tardó en verlas. Y en denunciarlas. –

–JUAN MALPARTIDA

## RELATOS

### Trasvase de Ríos



**Julián Ríos**  
**Cortejo**  
**de sombras**  
 Galaxia  
 Gutenberg/  
 Círculo de lectores,  
 Madrid, 2007  
 161 pp.

¿Qué habrá pensado el autor de *Monstruario* a la hora de entregar los nueve relatos de *Cortejo de sombras*, recién aparecidos pero escritos cuarenta años atrás? En 1970, bajo el franquismo, aún titubeaba entre publicarlos o no. Sin embargo, el ojo ubicuo de la censura quizá no fue tan importante para su demora como el hecho de que, por aquellas fechas, estaba embarcado ya en la serie de *Larva*, sin duda una de los proyectos narrativos más extremos en la historia de nuestra lengua. En este sentido, ¿por qué publicar esos nueve relatos, tan distantes en tiempo y en forma? Tiene razón Julián Ríos: sólo quienes leemos la realidad con etiquetas advertimos con desconcierto que el escritor “experimental” aparece ahora exponiendo, sin más, su lado apenas heterodoxo. No obstante, creo que cuarenta años de explorar el idioma como un universo susceptible de inagotables cruces no es para menos, de modo que la sorpresa que experimentamos algunos de sus lectores ante *Cortejo de sombras* tiene sus causas.

Como sabemos, todo el ciclo de *Larva* (*Babel de una noche de san Juan*, *Pseudemonium*, *Monstruario*, *La vida sexual de las palabras*) está determinado por una dimensión en donde las palabras desempeñan un papel plenamente autónomo, creando constelaciones de sonido y sentido vivas que discurren al parejo de la línea argumental. Contrariamente, en *Cortejo...* la lógica del relato mantiene

aparte todo desplazamiento que atente contra el perfil nítido de los personajes y su historia. Tal divergencia me parece innegable. Incluso el mismo Ríos señala en el prólogo que, al acercarse a los textos con la idea de preparar su edición, apenas pudo ser su lector; uno más, como cualquiera de nosotros. Y no modificó nada porque el gesto pesaría sobre el texto como una intervención.

Recuerdo que en *Solo a dos voces*, esa larga conversación entre Octavio Paz y Julián Ríos firmada en 1972, aquél decía: “Si un escritor mata a los otros escritores que lo habitan y que lo contradicen, comete algo peor que un asesinato. Cuando reprimimos la pluralidad y la contradicción dentro de nosotros mismos, la reprimimos también afuera; suprimimos a los otros, atentamos contra la realidad”. En este orden y en tanto lector de *Cortejo de sombras*, Julián Ríos no duda en afirmar: “Yo es otro, otro autor”. Sin embargo, creo que sería erróneo ver en esta advertencia sólo una extrañeza —la del narrador y la nuestra— y no otra forma de reconocimiento: la certeza de que detrás del nombre de Julián Ríos habita no uno sino varios autores. En efecto, un rápido recorrido por sus títulos basta para advertir que el de *Sombreros para Alicia* no es aquél que encontramos en *Amores que atan* y, ambos, contrastan con la espiral que invoca el sésamo de la multiplicidad en *Poundemonium* o *La vida sexual de las palabras*. Asimismo, qué decir de *Casa Ulises* o de la “novela pintada” que dedicó a una de sus obsesiones gráficas y plásticas: R. B. Kitaj, sin olvidar el memorable *Ulises* ilustrado por Eduardo Arroyo. Así *Cortejo de sombras* vendría a ser, en efecto, la pieza que nos faltaba: el boomerang que vuelve para reanimar la fiesta.

*Novela de Tamoga* es el subtítulo de estos nueve relatos que Ríos nos ofrece como una novela coral. Puede ser. En lo personal me gusta más la unidad que conserva cada uno de ellos, independientemente del espacio real (Galicia) o imaginario que pudieran compartir. Así he seguido los ecos que se suceden de una a otra historias (particularmente entre “Cacería en Julio” y el texto que cierra el volumen, “Río sin orillas”), intuyendo

que sus entrecruzamientos se asemejan, más bien, a las páginas de aquellos primeros libros con los que un autor realiza la cuenta ritual de su pasado inmediato. Es el mismo caso de *Dublinese...* Sólo como un guiño podríamos decir que se trata de una novela. Como quiera que sea, *Cortejo de sombras* es una reunión que sin negarse a la necesidad de fabulación que subyace a todo lector, cuenta varias historias bajo la bandera —con palabras del mismo Ríos— de ciertas epifanías joyceanas: “una historia sólo merece ser contada cuando las palabras no pueden agotar su sentido”. En efecto, relatos como “Historia de Mortes”, “Palonzo”, “La segunda persona” o “Polvo enamorado”, dan para múltiples lecturas, sostenidas siempre por el trazo limpio de un estilo enamorado de la forma.

Al comentar el *Tristram Shandy*, E. M. Forster —tan malquerido por Fuentes en *Geografía de la novela*— ofrece una de las claves para entender a Sterne. Tal vez esas palabras dedicadas a uno de los maestros de Julián Ríos podrían encabezar, también, una aproximación a *Larva*. Dice Forster: “Es evidente que tras *Tristram Shandy* se esconde un dios, un dios que se llama Caos y que algunos lectores no saben aceptar.” De acuerdo con esto, *Cortejo de sombras* parece una provocación. Y eso me gusta. —

—DAVID MEDINA PORTILLO

## ENSAYO

### 12, Rue de l'Odéon



**Sylvia Beach**  
**Shakespeare & Company**  
Traducción de  
Roser Infesta Valls  
Ariel, Barcelona,  
2008  
235 pp.

12, Rue de l'Odéon fue, entre 1921 y 1941, la tierra prometida de cualquier letraherido trotamundos, la

dirección de París que todo escritor o intelectual anglosajón debía llevar consigo si pasaba por la capital francesa, y el domicilio editorial de James Joyce: una bibliófila y larguirucha emprendedora norteamericana llamada Sylvia Beach había abierto la librería Shakespeare & Company que, en poco tiempo, se convirtió en la encrucijada literaria que atravesaron algunos de los más grandes nombres del *modernism* y del arte de la primera mitad del XX, de Joyce, Ezra Pound y D.H. Lawrence a Hemingway, Scott Fitzgerald, T.S. Eliot (que la retrató en “Miss Sylvia Beach”, *Mercure de France*, 349, agosto-septiembre, 1963), Djuna Barnes, Picasso o Gertrude Stein (cuya *Autobiografía de Alice B. Toklas*, de 1933, es la mejor lectura complementaria de las jugosas memorias de Beach que reseñamos), y en uno de los *espacios* de la literatura contemporánea anglosajona, como Gotham y Brentano's en Nueva York o Foyles en Londres. Shakespeare & Company es, sencillamente, sinónimo de la historia de la literatura expatriada y trasterrada entre 1920 y 1940, y la complicidad comercial y personal que mantuvo Beach con la librera parisina Adrienne Monnier, que tanto la ayudó en los albores de su negocio desde su librería de préstamo Les Amis des Livres en la misma calle Odéon, permitió muy fecundos encuentros transversales entre los escritores en lengua inglesa y autores franceses como Paul Valéry, Georges Duhamel o Jules Romains, y como André Gide, André Maurois y otros nombres relacionados con Gallimard y la *Nouvelle Revue Française*.

A Beach le debemos el haber publicado el *Ulises* a su costa creyendo de forma ciega en el talento de un excéntrico y caprichoso Joyce que acabaría debiéndole dinero. Se convirtió en su entusiasta editora —“Sylvia se paseaba a lo largo del andén de la Gare de Lyon mientras esperaba, envuelta por el frío aire de la mañana, la llegada del tren de Dijon. Era el 2 de febrero de 1922. El expreso llegó a las 7.00. Corrió hacia el conductor y le pidió los dos primeros ejemplares de *Ulises*”, enviados por el

celebérrimo impresor Maurice Darantière (Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach y la generación perdida*, Lumen, Barcelona, 1990, pp. 13-14)—, dejándose la piel en cada corrección de cada párrafo de cada galerada tachada, reescrita y manoseada hasta el extremo (vean, si no, el facsímil de la página 59), publicando ejemplares de lujo—sufragados por más de mil suscriptores entre los que no quiso figurar su paisano George Bernard Shaw—al margen de los 750 en papel artesanal, a 150 francos de los de entonces, y sintiendo como propios los avatares de Dedalus y Bloom que Joyce había comenzado a escribir en 1914 y ahora empaquetaba febril y personalmente en la librería de Sylvia para enviarlos a críticos de medio mundo: “Joyce llegaba a la librería cada día al amanecer. Ni él ni su editora se preocupaban de comer”. El irlandés la sedujo con su personalidad y sus miramientos lingüísticos, el Joyce poeta la fascinó: “La voz de Joyce me encantaba. Hablaba con la entonación de un tenor [...] Escogía sus palabras y su sonoridad con gran cuidado, debido sin duda a su amor por la lengua”. Se implicó en la edición de esa *rara avis* llamada *Finnegans Wake* desde que no era más que un *work in progress*, contribuyendo a que algunas páginas sobre su heroína Anna Livia Plurabelle se publicasen en la *Nouvelle Revue Française*. Le hizo de agente, abonándole anticipos de las ediciones checa o alemana del *Ulises* y tratando de controlar sus derechos de autor en el mercado evitando la piratería—“Lo primero que supe sobre piratas abordando la nave de Joyce fue cuando una edición no autorizada de *Música de cámara* apareció en Boston en 1918. Mucho más serio fue el rapto de *Ulises* en 1926. No estaba protegido por el copyright en Estados Unidos...”—, actuó de consejera, de contable, de distribuidora y de eficazísima jefa de prensa de la obra de Joyce, encarnando esa cadena ideal de tres eslabones, lector, librero y editor. Arriesgó su dinero por un talento ajeno que descubriría leyendo de forma voraz, sufrió como nadie con la egolatría de Joyce y las penurias y angustias de tantos escritores desvalidos,

se sintió infinidad de veces vulnerable frente al mercado pero seguramente pensó, como escribió Faulkner en *Las palmeras salvajes*, “entre la pena y la nada elijo la pena”. No quiso, en cambio, publicar *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence porque siguió siempre criterios propios, *Ulises* lo absorbía todo y los recursos económicos no permitían alegrías (por otra parte, “qué podían ofrecerme después de *Ulises*?”), escribe en la página 94), renunció a los derechos sobre el *Ulises* en favor de Random House diez años después de la mítica entrega del primer ejemplar de la novela, fue, con Monnier, una espléndida *scout* editorial *avant la lettre*, y se erigió en anfitriona perfecta de veladas literarias en las que Eliot o Valéry leían versos entre las torcidas fotografías de Wilde, Joyce, Mansfield o Madox Ford colgadas de la pared y las instantáneas que en ocasiones sacaba la fotógrafa alemana Gisèle Freund: “La librería se convertía en un pequeño salón donde la gente se apretujaba para oír leer a Joyce, Gide o Valéry Larbaud; servían copas y cosas para picar” (Shari Benstock, “Sylvia Beach y Adrienne Monnier: rue de l’Odéon”, *Mujeres de la “Rive Gauche”*. París 1900-1940, Lumen, Barcelona, 1992, p. 248). Más adelante formaría parte del consejo de redacción de la revista *Mesures* junto a otros tres grandes de las letras del xx, Michel Leiris, Henri Michaux y Vladimir Nabokov.

En diciembre de 1941, durante la ocupación y tal como refiere Herbert Lottman en *La Rive Gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1959* (Tusquets, Barcelona, 1994), un oficial nazi amenazó a Sylvia con confiscarle las existencias de la librería si no le vendía su único ejemplar de *Finnegans Wake*, y colorín colorado, Shakespeare & Company se había acabado. Desmantelada ya la librería, llegó el legendario Hemingway al mando de una hilera de jeeps y, a requerimiento de la librera, limpió de francotiradores los tejados de la Rue de l’Odéon, esto es, se convirtió en metáfora de la liberación (y el *topos* de las armas y las letras renació una vez más). —

—JAVIER APARICIO MAYDEU

CUENTOS

## Una cierta comezón



**Guadalupe Nettel**  
**Pétalos y otras historias incómodas**  
Anagrama,  
Barcelona,  
2008, 141 pp.

Los hubo ingenuos y optimistas. Creyeron que el cuento era un género a propósito para la sociedad contemporánea. Celebraron su velocidad y ligereza. Anticiparon éxito, no escaso, para los narradores más breves y contundentes, capaces de ofrecer literatura en un relámpago. ¿Hoy? Nada más que humo. El cuento, en todas partes, languidece. Apenas si es necesario repetirlo: las grandes editoriales prefieren la novela, los lectores ocasionales prefieren la novela, los narradores más rentables prefieren la novela. Apláudase, por una vez, el fenómeno: despreciado por la industria editorial, el cuento no está obligado a complacer el gusto medio; desatendido por el público mayoritario, puede descreer de la superstición de *lo novelesco*. Para decirlo de otro modo: porque mora en un margen oscuro y propicio, el cuento es —podría ser— el hogar predilecto de la literatura. Mejor: no su hogar, su laboratorio.

No puede afirmarse, no honestamente, que los seis cuentos reunidos en *Pétalos* destaquen por su experimentalismo. Tampoco puede señalarse, por fortuna, lo contrario: no son nimios ni convencionales. Los relatos de Guadalupe Nettel —enemistados lo mismo con la apatía que con el radicalismo— son creaciones intermedias: más o menos tradicionales en su forma pero animadas por una sensibilidad poco ordinaria. Formalmente, dos cosas: la prosa, elegante y fluida, que



delata—como quería Barthes—un sereno amor por los lectores; y las estructuras, firmes y típicas, que fingen contar una historia mientras narran —como quiere Piglia— otra oculta, doblemente poderosa. Una precisión: la prosa delata interés en el lector, no ganas de consentirlo. Aunque de factura clásica, estos relatos no intentan provocar en quien los repasa un placer sublime, equilibrado. Persiguen, felizmente, un objetivo menos saludable: incomodar, provocar comezón. Además: emplean las formas del cuento tradicional para celebrar no lo común sino lo extravagante; para iluminar los bordes y no el centro. Sugieren: sólo los monstruos y los dementes y los enfermos son poéticos. Sugieren eso y así se insertan en el pliegue donde descansan, sin sosiego, los cuentos de Amparo Dávila, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas.

Un hombre, fotógrafo, gasta sus días registrando párpados imperfectos. Un oficinista, japonés, cree amar a su esposa hasta que un día, en un jardín, descubre que sólo tiene afinidades con los cactus. Otro más fatiga, anhelante, las calles de París con el único fin de oler los baños de mujeres. Y quienes no gustan de las heces espían a sus vecinos o se arrancan los pelos o se truenan, sin descanso, los nudillos. Es decir: los personajes de Nettel (ciudad de México, 1973), antes que temperamentos, tienen manías. En vez de presumir complejidad, alardean sus obsesiones: el Hombre Cactus, la Mujer Pelona, el Que Huele los Retretes. Hay algo en ellos —como hay algo en las atmósferas y anécdotas— que recuerda a los seres, maniáticos y minimalistas, de Mario Bellatin, citado a la entrada del libro. Nada de que quejarse: si los escritores nacidos en la década de los setenta tienen que resentir la influencia de un escritor nacido en los sesenta, que resientan la influencia del Excéntrico, Arrojado Bellatin.

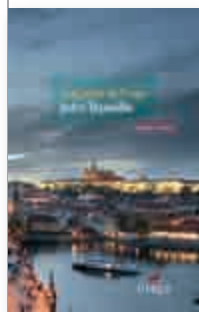
Hay mierda en uno de los relatos y, sin embargo, el cuento no provoca náuseas. Tampoco repelen los hábitos de la Mujer que se Arranca Nerviosamente

el Cabello ni los ruidos del Hombre que se Truenan Permanentemente los Nudillos. En otro caso esto preocuparía, no en el de Nettel: su intención, ya se sabe, no es turbar sino incomodar. En lugar de la experiencia del *shock*, aspira a provocar ansiedad. No pasmo sino tensión. ¿Cómo generar tensión? Por medio de personajes visiblemente desequilibrados, de atmósferas herméticamente cerradas y de tramas que, al desarrollarse unívocamente, cancelan —como decía Schlegel— la “libertad de ánimo” de los lectores. ¿Cómo mantener la tensión? De una única manera: clausurando todo resquicio. Ése, el problema: los relatos de Nettel tienen, de pronto, fisuras. Las hay, grandes, en su novela *El buésped* (2006), cuya extraordinaria, tensa primera mitad contrasta con una común, perforada segunda parte. Las hay en “Bezoar”, con una estructura fragmentaria poco pertinente, y también en “El otro lado del muelle”, de anécdota acaso demasiado profusa. No las hay en el arranque, ya celebrado, de *El buésped*. No las hay, tampoco, en “Bonsái” ni, menos, en “Pétalos”, dos relatos dignos de cualquier antología. Ése, el cometido de estas líneas: anunciar que la última literatura mexicana, aunque mezquina, acaba de producir dos cuentos inquietantes, maestros. Qué más. —

—RAFAEL LEMUS

## VIAJES

### En lugar de las palabras



**John Banville**  
*Imágenes de Praga*  
Trad. Fabián Chueca, Herce Editores, Madrid, 2008, 228 pp.

“No es necesario que salgas de casa. Quédate en tu mesa y es-

cucha. Ni siquiera escuches, espera solamente. Ni siquiera esperes, quédate completamente solo y en silencio. El mundo llegará a ti para hacerse desenmascarar; no puede dejar de hacerlo, se prosternará extático a tus pies”. De este modo —a través de uno de los aforismos más reproducidos de los varios que escribió—, Kafka aconsejaba viajar y conocer el mundo. Y por extraño que parezca, décadas más tarde John Banville, lejos de contradecirlo escribiendo *Imágenes de Praga*, un recorrido por las calles y la historia de la mítica capital checa, parece darle la razón al hijo ilustre de esa misma ciudad. Porque más que un libro “de viajes”, este volumen se compone de recuerdos, revisiones históricas, pequeñas y grandes anécdotas que siempre encubren historias más íntimas, y de todo cuanto el autor de *El mar* cree preciso para rendir un elegante y personal homenaje a Praga, a su Praga, a la ciudad a orillas del Moldava donde, para él, “el silencio es más una presencia que una ausencia”.

Es en esta Praga, en medio de aquel silencio, donde le resulta posible comprender el mundo, lo cual implica también —nos insinúa— sufrirlo y quererlo, como a una amante. Y, por supuesto, nunca llegar a comprenderlo del todo.

Al fin editado en español (cinco años pasaron desde su publicación original), *Imágenes de Praga* no dista tanto como cabría pensar de los demás títulos del autor. Aun cuando es claramente no-ficción y casi todo lo narrado está aderezado con citas provenientes de una respetable bibliografía —debidamente declarada al final del libro—, el conjunto es pariente de obras anteriores, como aquella tetralogía histórico-científica que escribió y que componen las novelas *Kepler* (1981), *La carta de Newton* (1982), *Doctor Copérnico* (1984) y *Mefisto* (1986), por ejemplo. En éstas se integraban realidad y ficción para dar cuenta de personajes fascinantes y complejos (en todas ellas hay un nombre pro-

pio en el título). Sin embargo, en el libro que nos convoca, no es un personaje como éstos el centro gravitacional de la narración, ni siquiera Praga como entelequia; es el propio Banville quien asume el protagonismo y el punto de vista, y él quien nos pasea por sus memorias checas, aunque despache decenas de páginas hablando del melancólico emperador Rodolfo II o del mismísimo Kafka. Esta diferencia, leve pero sustantiva, es la que convierte a este libro en una verdadera autobiografía, fragmentaria, caprichosa, parcial y arbitraria, tan cuidadosamente escrita como podríamos esperar de quien recibiría el Booker Prize al cabo de un par de años, y al mismo tiempo, inserta en el credo artístico del irlandés.

El capítulo inicial, de cinco, relata la primera vez que visitó Praga, donde no obstante ya había ambientado una anterior novela. Corrían los años de la Guerra Fría. Es cuando conoce al Profesor, un hombre que “a primera vista podría tener entre treinta y sesenta años”, permanentemente amenazado por el Estado debido a sus vinculaciones políticas; junto a él recorre el famoso Callejón de Oro, un antiguo bar literario ahora sin escritores, la gótica catedral de San Vito (donde Josef K., en *El Proceso*, protagoniza una escena clásica) y prueban una pésima comida tradicional. También conoce a Marta, la mujer del Profesor, quien ha pasado la vida esperando marcharse a Estados Unidos, donde vive su hijo (lo que no ha hecho pues el influjo de Praga parece ser más poderoso). Esta peculiar pareja le muestra a Banville las excepcionales fotografías de J. Sudek, acaso la más grande revelación para el escritor de todo su viaje: “Me había pasado el día caminando por la ciudad sin verla”, reconoce, y siente que recién lo logra, como si de una epifanía se tratase, ahora frente a aquellas imágenes, “para mí un emblema de la ciudad”.

Durante los siguientes dos capítulos, su interés lo lleva a especular

sobre los orígenes históricos y políticos de las Tierras Checas, desde los presuntos celtas (antes de Cristo) hasta las más recientes transformaciones que originó el comunismo en Checoslovaquia, para así derivar en la figura del dramaturgo y posterior presidente Václav Havel (décadas de 1980 y 1990). Entre medio reseña las vidas de personajes como el virtuoso emperador Carlos IV y su ciego y excéntrico padre Juan de Luxemburgo, del aun más excéntrico Rodolfo, interesado más en la alquimia y las artes ocultas que en el poder, o de la bella Katerina, una contenida y triste mujer que un día ofreció una fiesta a la cual asistió Banville, donde no pasó gran cosa, y son aquellos intervalos anodinos pero singulares, sin embargo, los que mejor recuerda, los que para él reflejan de manera más fiel el carácter de la Praga anterior a la revolución de 1989.

Luego da un saltó atrás y recrea las rivalidades de ego que protagonizaron —en medio de un entorno caótico, donde convivían las guerras con la ciencia y la magia— los astrólogos Thyco Brahe y Josef Kepler, este último célebre por sus teorías sobre las órbitas de los planetas y autor, según Banville, de la primera obra de ciencia ficción del mundo, llamada *Somnium*.

La última parte del libro cuenta los días que el escritor irlandés pasó en Praga a mediados de los noventa con motivo de un festival literario. Ahí conoció a otro personaje: Eduard Goldstucker, un socialista que a través de su historia, narra la del país durante la segunda mitad del siglo XX. Para finalizar, cierra estas *Imágenes de Praga* un Epílogo donde Banville expresa sus emociones frente al desastroso aluvión que inundó la ciudad en 2002 y la confirma como su espacio antiheroico-literario preferido, demostrando además que para él las palabras —como en todo arte— no es que atrapen ni devuelvan los acontecimientos, sino que pueden llegar a ser los acontecimientos. —

—ALEJANDRO ALIAGA

CUENTOS

## Literatura post-exótica



**Antoine Volodine:**  
*Angeles menores*  
Traducción de  
Laura Salas  
Rodríguez  
Berenice,  
Córdoba, 2008,  
166 pág.

Antoine Volodine (Chalon-sur-Saône, 1950) es prácticamente un desconocido en España. Sin embargo, en Francia se le considera un autor singular avalado por dieciséis novelas publicadas desde 1985. Sus cuatro primeras obras (*Biographie comparée de Jorian Murgrave*, *Un Navire de nulle part*, *Rituel du mépris* y *Des enfers fabuleux*) fueron editadas en la colección Présence du Futur de las ediciones Denoël, especializada en ciencia ficción. No obstante, ese encasillamiento le resultaba incómodo a Volodine, incluso tras haber recibido en 1987 el Grand Prix de la Science-Fiction Française. A partir de su quinta novela (*Lisbonne, dernier marge*, Minuit, 1990), la crítica considerará que la continuidad y las constantes (temáticas y formales) que caracterizan su obra —visión alucinada o sonámbula de un mundo que se pudre paulatinamente— desbordaban los límites de las distopías clásicas. Grosso modo, los elementos con que Volodine construye sus relatos, como si fuese la puesta en escena en distintos planos de un teatro barroco, serían los siguientes:

Fragmentación de la trama en secuencias, pecios de un naufragio vivencial, aparentemente inconexas, pero que, a la postre, cierran un círculo o conforman una suerte de banda de Moebius.

Personajes que comparten más de una obra (Breughel, Yasar Dondog, Izmaïl Dawkes, Gina Longfellow....)

Inclusión de entrevistas ficticias o apuntes ensayísticos que derivan el tema a otros ámbitos o niveles paralelos.

Intervención de escritores (a modo de heterónimos de Volodine. Atención: Volodine también es un pseudónimo) cuyas narraciones se imbrican, al igual que una *matrioska* rusa, unas con otras.

Desarrollo de la acción en espacios cerrados, carcelarios o suburbios degradados. Ecosistemas contaminados, yermos o selváticos por una flora proliferante.

Tiempo anacrónico (un presente indiscernible de un futuro catastrófico) bajo un sistema pos-totalitario en decadencia.

Reversibilidad entre lo real y lo onírico, la vida y la muerte, el represor y el reprimido. Confusión en la identidad de los personajes –cuyos significativos nombres poseen una sonoridad poética– así como en las voces que dan cuenta del relato.

Volodine ha definido su proyecto narrativo como literatura post-exótica. En *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Gallimard, 1997), señalará las líneas maestras de ese empeño que no pretende convertirse en un nuevo movimiento literario ni en un estilo específico. El término post-exotismo, nacido como una *aboutade* en una entrevista para evitar Volodine particularizar sobre su obra, fue adoptado como mera referencia, una “marca de origen” que alude a una escritura disidente, refractaria, puesta a parte (de la centralidad literaria), velada, extranjera, ajena al mercado y obsesionada en su propio desarrollo narrativo. Una escritura que inquiere sobre la condición humana (sus filiações y sociabilidades, sus emociones, su intestina parte maldita...) y su funesto devenir (autodestrucción de la especie); escritura que relaciona ficción y crisis de la política de izquierdas (anhelo y, a la vez, frustración por una revolución –liberadora, fraternal e igualitaria– que pudo haber sido y no fue; puesto que, paradójicamente, llevaba en su germen el fracaso); escritura

cuya compleja arquitectura narrativa y potente fabulación estimula la actividad reflexiva del lector.

*Ángeles menores*, libro galardonado con el Prix du Libre Inter en 2002, son los primeros relatos de Antoine Volodine traducidos al español. La trama de la novela se despliega en 49 narraciones breves. Esos capítulos, en principio sin relación entre sí, irán componiendo una extraña historia que acontece en un futuro indeterminado en el que la humanidad se halla en la fase final de su crepúsculo. Sólo algunas zonas están pobladas, pero viven en la precariedad y no logran organizarse socialmente ni tener descendencia. Para solventar esa infertilidad, se están realizando pruebas experimentales en un asilo carcelario, llamado Trigo Moteado, donde están recluidas unas ancianas inmortales; quienes, mediante ritos chamánicos, hacen nacer de un bulto de trapos a Will Scheidmann. Este ser que surge mágicamente de la nada, supone la esperanza de sus *genitricas* para que regenere la agónica revolución igualitaria que en tiempos remotos se implantó en el mundo. Sin embargo, Will Scheidmann favorecerá la resurrección del capitalismo y sus mecanismos de injusticia y desigualdad, pensando que eso supondría un revulsivo para retornar a la pureza revolucionaria. Las ancianas inmortales le juzgarán por traición, condenándole a morir fusilado. Después de muchos intentos fallidos de ejecución, finalmente, sustituyen la condena a muerte

por la de narrar a diario fragmentos de las vidas de las ancianas para que éstas no pierdan su memoria.

*Ángeles menores* será el conjunto de *narratos* de un determinado día. Aunque se supone que el orador es Will Scheidman, su voz se confunde con otros personajes (los sueños de María Clementi o el texto de un manuscrito del novelista suicidado Fred Zenfl). En algunas ocasiones tenemos la sensación que el relato corresponde a alguien que ya ha muerto y, al igual que la luz que nos llega de una estrella extinta, oímos el eco de sus agónicos y postreros murmullos. La aleatoriedad de identidades, la distorsión de las voces y las constantes trasgresiones de la dimensión temporal, contribuye al ambiente onírico que atraviesa la novela.

El tono de *Ángeles menores*, en sintonía con la mayoría de las obras de Volodine, es sórdido, ambiguo, disgresivo y lábil. Su sarcasmo del desastre trasmite dolor, malestar e incertidumbre. La lógica y la razón son tan espectrales como sus personajes; todos ellos (atormentados, *untermenshs*, mutantes, minusválidos...) buscando, en la alteridad de los otros, salvaguardar los restos menguantes de su propia humanidad. La advertencia que figura en el dintel de la puerta del infierno en *La Divina Comedia* de Dante se podría aplicar a aquellos que intenten penetrar en la obra de Volodine: “*Voi che intrate, lasciate ogni speranza*”. –

–ALBERTO HERNANDO

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com

letraslibres.com

www.letraslibres.com

www.letraslibres.com