

LIBROS

50

LETRAS LIBRES
JUNIO 2011

Antonio Orejudo

• UN MOMENTO DE DESCANSO

Roberto Ampuero

• NUESTROS AÑOS VERDE OLIVO

Thomas Bernhard

• EL MALGRADO

Horacio Castellanos Moya

• LA SIRVIENTA Y EL LUCHADOR

Jan Zabrana

• TODA UNA VIDA

Robert Southey

• LA EXPEDICIÓN DE URSÚA
Y LOS CRÍMENES DE AGUIRRE

Cesare Pavese

• LOS CUENTOS

Roberto Bolaño

• LOS DETECTIVES SALVAJES



NOVELA

Estado de gracia



Antonio Orejudo
UN MOMENTO DE
DESCANSO
Barcelona, Tusquets,
2011, 248 pp.

✎ RODRIGO FRESÁN

Antes que nada, la tentación de titular estas líneas –parafraseando uno de sus títulos– como “Ventajas de leer a Orejudo” o “Desventajas de no leer a Orejudo”. Resistirla, vencerla. Mejor otro, más ambiguo, que aluda de entrada y apenas lateralmente a uno de esos temas complicados dentro del panorama de la actual literatura española. Me refiero al espinoso asunto y a la flor venenosa de *tener gracia*, de ser gracioso aquí y ahora. No importa que todo surja del muy divertido Cervantes. Menos importan aún los fantasmas de Poncela o Gómez de

la Serna. Y Mendoza y Vila-Matas y Vilas despiertan risas y sonrisas pero –se los disculpa, frunciendo el ceño– desde la perspectiva histórica, las obsesiones personales, o la sátira social y multimediática.

Antonio Orejudo es, en cambio, gracioso *à la Orejudo* como siempre lo fue y como siempre lo seguirá siendo un tal Kurt Vonnegut. Y se lo dije a Orejudo y se lo digo ahora a ustedes: el autor de *Un momento de descanso* es, seguro, el escritor español que más y mejor se parece al autor norteamericano de *Matadero cinco*. Orejudo –como Vonnegut– tiene un envidiable talento para el tic personal e idiomático, un auténtico genio para la estructura atomizada de la novela, un pasmoso sentido del ritmo en los diálogos y una forma de hacer lógica una trama absurda que hace parecer todo tan fácil. El tipo de facilidad –que, claro, no es tal– que experimentamos cada vez que contemplamos la elegancia y la aparente falta de esfuerzo con que Fred Astaire se desliza de un lado a otro de la pantalla: parece fácil pero no lo es, y, niños, más les vale no intentarlo en casa. Igual impresión de *ligereza* –en el mejor y más logrado sentido del término– producen las líneas de Orejudo, moviéndose de izquierda a derecha y de arriba abajo por las páginas de uno de esos libros que parecen pequeños por fuera pero que contienen mucho más para la cabeza de lo que en principio pesan en la mano.

¿Y qué es *Un momento de descanso*? ¿Una *campus novel* mutante? ¿Una crónica psicotrónica sobre la desilusión de toda una camada generacional? ¿Una novela “de amor”, “de amigos”, “de padre e hijo”, “de expatriados” dentro y fuera de su país? ¿Un incómodo *roman à clef* académico? ¿Una farsa trágica o una comedia triste? ¿Una hermana *freak* encerrada en el altillo de *La mancha humana*, de Philip Roth, y de *Desgracia*, de J. M. Coetzee, fundiéndose con el góti-

co de alma máter estilo Robertson Davies? Y ya que estamos en tema y vena: ¿qué eran y son las anteriores *Fabulosas narraciones por historias*, *Ventajas de viajar en tren* y *Reconstrucción* de este madrileño nacido en 1963? ¿La deconstrucción de un mito nacional, la puesta en marcha de una *ars poetica* corriendo sobre los rieles de la locura, el absurdo religioso como terreno cenagoso desde el que alzar toda una nueva lógica divina y terrena? ¿Importa? ¿Importa –otra vez– de qué tratan las novelas de Kurt Vonnegut? No. Lo que importa –lo que se les exige sabiendo que siempre cumplirán– es que sean vonnegutianas. Y a Orejudo –como Vonnegut, un maestro sin mundo propio porque prefiere coger nuestro mundo y salir corriendo con él y recién después hacerlo suyo y nada más que suyo– le reclamamos lo mismo. Y, sí, *Un momento de descanso* no da tregua en su voluntad de ser, palabra a palabra, episodio a episodio, inequívocamente orejudiana. No en vano en algún momento se cita a Nabokov y a su Humbert Humbert y aquello de que *realidad* es una palabra que siempre debería escribirse entre comillas.

Y, claro, pasan muchas cosas en esta “realidad” y hay mucho para subrayar en la caída de un matrimonio, en el ascenso de un hijo bailarín al infernal cielo de la pornografía, en las intrigas y conjuras y miserias en pasillos y despachos y aulas de la academia, en las mentiras y falsedades en los cimientos de las viejas y laureadas glorias, en las varias demencias de clausura (Orejudo es, a no dudarlo, el mejor escritor y descriptor de manicomios en actividad), en las dificultades de instalar un enchufe en una pared, en la amistad como vínculo ideal pero imprevisible, en el significado de lo exaptativo, y en mucho más hasta llegar a un párrafo final e impecable donde –como debe ser– la más resignada

de las melancolías es el telón que se pone sobre tanta gracia.

Antes, cerca del centro, a mitad de camino, un tal Antonio Orejudo recuerda aquí cómo fue que se hizo escritor y –nada es casual, consciente o inconscientemente– nos explica que su génesis, la “aparición de la literatura” en su vida, tuvo que ver con sus días como cobayo en un alucinante procedimiento médico *made in USA* en período de pruebas. Es decir: Orejudo nació en España pero *también* es un autor extranjero, *alien*. Y la explicación de un portentoso evolutivo y universal –como en las ficciones de Vonnegut– ayuda a justificar y a que se justifique la cataclísmica no ficción íntima de esta persona/personaje que se descubre escritor. Allí leemos que alguien le dice: “Hace muchos millones de años, cuando el ser humano vivía en la sabana, sus genes hicieron crecer el cerebro humano para que pudiera sobrevivir en ella. (...) Pero ese aumento de tamaño trajo consigo también una consecuencia exaptativa no deseada, no prevista: apareció nuestra conciencia de ser individuos irrepetibles; apareció la certeza de nuestra propia muerte; apareció el sufrimiento intelectual. Pero ¿qué supone un poco de sufrimiento comparado con la hazaña evolutiva de haber llegado hasta aquí?” Y se concluye: “Con esa imaginación harás arte, Antonio. Tu sufrimiento es una minucia comparado con ese don.”

Párrafo aparte merece la portada de *Un momento de descanso*. La foto que la ilustra –*Ob, Happy Day!*, de Harold M. Lambert– nada tiene que ver con la novela. Y aun así se las arregla –con ese hombre exultante, suspendido en la nada– para transmitir perfectamente lo que produce este libro en el lector: el “haber llegado hasta aquí”, el “don” concedido de muchos momentos de artística e imaginativa felicidad. Aunque –ahora en serio– a algunos todo esto no les cause la menor gracia. –

NOVELA

Represión y despertar



Roberto Ampuero
NUESTROS AÑOS VERDE OLIVO
 Barcelona,
 La otra orilla, 2010,
 464 pp.

✎ **VÍCTOR MANUEL CAMPOSECO**

La Segunda Guerra Mundial, en Europa, le costó a la humanidad 34 millones de vidas humanas. El juicio de Núremberg, con las formalidades posibles para aquellas circunstancias, fue público y condenó a muerte a once dirigentes enemigos europeos. La Revolución cubana cobró un total de 183 víctimas y en los primeros tres años “de paz” se fusiló a 1.892 personas. Por cada soldado batistiano o guerrillero que murió mientras se enfrentaban a tiros, los castristas fusilaron a diez personas cuando ya había terminado la guerra. Las muertes extrajudiciales sumaban 20.400 a principios de siglo. María Werlau y el doctor Armando Lago las han documentado con fecha, nombre y apellido de cada asesinado.

Lamentablemente, cuando hay que referirse a la Revolución cubana nada es razonable. El debate más común solo conoce de argumentos *reaccionarios* o *fundamentalistas*. Según el lado en que estemos. Casi nunca dejamos lugar para la razón ni para lo verificable. En cuanto los *reaccionarios* formulamos una pregunta objetiva, de los *fundamentalistas* brota en automático una respuesta retórica. Es un diálogo de sordos. El balbuceo de los demás siempre repite algún mito sobre las hazañas deportivas, la salud, que “no hay limosneros en Cuba” o lo alegres que son las cubanas. ¿Por qué tantos fusilamientos y asesinatos arteros cuando

dos años de Revolución costaron, relativamente, tan pocas vidas? ¿Por qué tantos baltos arriesgan su vida si aquello es “como debieran ser las cosas”? (77.833 personas de todas la edades han terminado en las fauces de los tiburones; documentados por Lago y Werlau. Solo uno de cada tres baltos logra su objetivo de escapar de Cuba). ¿Por qué La Habana se está cayendo a pedazos si ha recibido subsidios tres veces superiores al Plan Marshall (de la desaparecida URSS principalmente), y con un tercio de ese dinero se pudo reconstruir Europa? ¿Por qué los alimentos están racionados desde hace cincuenta años? (cada ciudadano que no es dirigente, claro, tiene “derecho” a una dieta menor a la que España estableció como mínima para los esclavos del siglo XIX). ¿Por qué los dogmáticos de izquierda justifican los abusos de Fidel Castro contra su población? Después del criminal desastre comunista del siglo XX, que le costó la vida a unos cien millones de disidentes; después de la sangrienta tragedia cubana, ¿cómo defender el comunismo? ¿Por qué callan fuera de Cuba muchos de quienes conocen las atrocidades de Castro? ¿Por qué un mojito, un habano y un apapacho ensordecen la conciencia de tanta gente?

El novelista chileno Roberto Ampuero (Valparaíso, 1953) se hace en el fondo las mismas preguntas en todas las páginas de su novela autobiográfica *Nuestros años verde olivo*. “La publicación de esta novela irritó de tal manera al régimen que desde entonces tengo prohibido el ingreso a Cuba. ¿A veces en política conviene más callar que expresar verdades dolorosas?”, nos dice en el epílogo. Según la novela, el narrador se casa con la bellísima hija de un dirigente cubano que aparece bajo el nombre de “Comandante Cienfuegos”. Los personajes históricos aparecen con su nombre real, nos dice el autor al iniciar la novela. Como a cualquier hijo de vecino que se casa con la hija de un magnate, al narrador, en su carácter de yerno, le espera lo

mejor o lo peor, según baje o no la cabeza frente a su suegro primero, y luego frente a su temperamental mujer. Aunque el narrador no sea tan consciente de ello por causa de sus escasos veinte años, obtendrá lo mejor si se convierte en un arribista y lo peor si decide inconformarse ante los abusos que atestigua. Sin que haya de por medio una *rosada epifanía* ni mucho menos un *heroico despertar*, el narrador termina por obedecer a su conciencia de joven idealista. Y así le va. La *epifanía* o el *valiente despertar* habrían estropeado sin remedio la novela. No es así y Ampuero hábilmente logra la peripecia de su personaje de manera gradual, verosímil, muy simpática e interesante.

El personaje que aparece en la novela bajo el nombre de “Comandante Cienfuegos” no es el hermano de Camilo, Osmany, como sugeriría el apellido. Se trata, creemos, de Ramiro Valdés (79 años), el cerebro dirigente del aparato represivo de la Revolución, la versión tropical del Beria soviético. Sobreviviente del *Granma*, Ramiro Valdés se encargó, desde la Sierra Maestra, de la Inteligencia, que le costó la vida quizá a una docena de campesinos cubanos, según ellos chivatos o desertores. Al triunfo de la Revolución fue designado por Fidel Castro ministro del Interior y de él dependía la policía política. Organizó el siniestro G-2, clon cubano de la KGB soviética. Ramiro Valdés es el creador de los campos de concentración de trabajos forzados UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), de mediados de los años sesenta, en donde encerraron a cristianos, testigos de Jehová, homosexuales, jóvenes “elvispresleyanos” como les llamaba Fidel Castro a los chicos melencidos de la época que gustaban del rock, y a toda clase de adolescentes “antisociales” que tenían una conducta *pre-delictiva*, según la tenebrosa Ley de la Vagancia emitida en la época, vigente hasta nuestros días. La tesis de la Ley de la Vagancia es muy sencilla: no hay que esperarse a que los jóvenes come-

tan un delito, hay que encarcelarlos por “conducta impropia” cuanto antes. Por eso lo de “conducta *pre-delictiva*”. Para ellos creó Ramiro Valdés las UMAP. Para reeducarlos. Allí fueron a parar decenas de miles de jóvenes, y allí están sepultados muchos, cuyo perfil no era comunista. Fueron huéspedes de esos campos de muerte Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. Pero ellos fueron felizmente reeducados gracias a su buena voz y perdieron la memoria. Como las UMAP, ambos trovadores aparecen en la novela de Ampuero. A la entrada de las UMAP había un letrado que decía: “El trabajo los hará hombres.” Es inevitable y espeluznante la referencia a Auschwitz. Cuando el escándalo mundial ya les costaba más caro que las albóndigas, en 1968, Ramiro Valdés cerró las UMAP. Aunque no desaparecieron los campos de concentración, que ahora se dedicaron en exclusiva a los perseguidos políticos. La cárcel de Isla de Pinos, por ejemplo, alojó en un momento a más de cinco mil prisioneros que eran obligados a realizar tareas agrícolas; también allí están enterradas sus víctimas. Ya cerradas las UMAP para los jóvenes “pre-delictivos”, Ramiro Valdés inventó para ellos mismos el Ejército Juvenil del Trabajo y ahora los utilizaban principalmente en labores del campo y de la industria de la construcción por un “salario” de unos treinta centavos de dólar al día. Hoy Ramiro Valdés sigue siendo un empleado de absoluta confianza de Fidel Castro por su reconocida eficiencia, como se puede ver. Aunque acaso su mejor virtud sea la de evitar hábilmente los reflectores y aparecer siempre pequeño para que su jefe se vea más grande. Ramiro Valdés es un conocido huésped en Madrid —de Mercedes Benz y ayudantes— de los mejores hoteles. También eso aparece en la novela. La prensa española ha publicado que Ramiro Valdés es dueño de una magnífica propiedad en Asturias. Hoy es jefe de todos los ministros, después de Raúl. Desde hace años está a cargo de la empresa que controla la importación de todos

los equipos electrónicos de comunicación y computación. Es él quien decide qué páginas de internet pueden visitar los escasos cubanos privilegiados que tienen acceso a la red. Y puede saber quiénes visitan internet y qué páginas abren. Debe tener un voluminoso expediente de Yoani Sánchez. Si usted, estimado lector, ha entrado al blog de Yoani es muy probable que, si le diera la gana, Ramiro Valdés pudiera obtener hasta su lista de contactos. Además del narrador y su esposa Margarita, este es uno de los personajes centrales de la novela *Nuestros años verde olivo*. Aunque Ampuero no cuente de su exsuegro —si de él se trata— todo lo que le he contado.

No obstante la extensión de la novela de Ampuero, de casi quinientas páginas, se lee de un tirón o hasta donde el desvelo aguante. Es una novela bien escrita cuyo interés no decae hasta la última página del epílogo (escrito para la edición que ahora comentamos). Ampuero es autor de una decena de novelas entre las cuales *Nuestros años verde olivo* es de las más exitosas. Publicada originalmente en Chile en 1999, hasta ahora circula en nuestras librerías. Con un elogioso aval del Nobel de Literatura 2010. —



NOVELA

Talento o muerte



Thomas Bernhard
EL MALOGRADO
Traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 2011, 152 pp.

✎ **JAVIER APARICIO MAYDEU**

Tal vez sí, tal vez la patria del escritor sea la lengua, en la que habita y de la que vive. Bernhard (1931-1989) andu-

vo siempre trastornado, en cambio, con la idea de que la razón de ser de un artista es su talento, que en muchos sentidos deviene su patria, pues más allá de él no se encuentra sino la soledad del creador, su incomunicación, su fracaso y, en demasiadas ocasiones, su autodestrucción. Sin talento, el creador se diría un apátrida desnortado, tan fútil o inane como su obra, para siempre prescindible. Y en su denodada búsqueda del talento, en su infinito desprecio por la mediocridad, en su acritud respecto de la incompetencia y su desabrimiento hacia lo acomodaticio, hacia lo vulgar —“nada aborrezco más profundamente que la masa, la multitud”, dice el narrador de *Maestros antiguos* (1985)—, se encuentra buena parte de la razón de su crítica demolidora del Estado y su pensamiento débil, de su misantropía congénita. Apenas importa de qué libro suyo estemos hablando, la enseñanza última de la obra del autor de *Helada* (1963) se encuentra en la obsesión por la excelencia y la perfección, hija del esfuerzo, y *El malogrado* (1983) es uno de los mejores frutos de ese empeñamiento enfermizo: la genialidad del pianista Glenn Gould, al que Bernhard ya se refirió en *Maestros antiguos*, aumentó la mediocridad del pianista Wertheimer el *Malogrado*, quien, ante la fatídica constatación de su falta de talento, prefirió la muerte. Y un tercer pianista, que no es otro que el narrador, acaso el trasunto de Bernhard, melómano y obsesivo guardián de la Verdad artística, monologa ante el lector, de la mano de un discurso asfixiante y opresivo, acerca de las virtudes del talento a la hora de hacernos comprender el significado último del Arte, el haz de la novela, y acerca también de sus peores consecuencias, reflejadas en la envidia y la frustración del artista que sabe que no lo tiene y sabe, en consecuencia, que su arte es un trampantojo, un mero ejercicio artesanal despojado de toda trascendencia, un arte baldío que tarde o

temprano lo conducirá al nihilismo, al silencio, a la muerte, el envés de la novela.

El abigarrado monólogo que vertebra *El malogrado* es otro ejemplo magnífico de la prosa oscura de Bernhard, falta siempre de cohesión lineal, trufada de repeticiones, verbal hasta la médula, en ocasiones cercana a la letanía o a la confesión, febril y obsesiva como pocas. Una prosa liberada de necesidades argumentales y centrada en el lenguaje mismo y en su lucha, en el seno del texto, mediante reescrituras, retrocesos, contradicciones, anfibologías, correcciones y contracorrecciones (“Toda corrección es destrucción. Mediante el aniquilamiento del antiguo, surge un nuevo manuscrito [...]. Corrección de la corrección de la corrección de la corrección [...]. Cada vez más soliloquios. Cárcel, cárcel de soliloquios”, *Corrección*, 1975), polifonías y metatextos, contra la inefabilidad. Bernhard escribe como si anduviera a tientas por un túnel, pendiente del propio discurso hasta extremos disuasorios para el lector, y su texto obsesivo, de precisiones notariales, endogámico y perturbador, avanza en espiral, regresando siempre a sí mismo: “El escritor tenía, desde el momento en que meramente planeaba escribir un escrito semejante, que concentrarlo todo en este escrito y en nada más, y todo en este escrito tenía que estar tenso hacia este escrito, fuera de este escrito no había nada que considerar”, advierte el narrador de *Los comebarato*. Este *modus scribendi* que ritualiza la escritura, a la vez que la convierte en una transcripción constante del pensamiento, con su binomio contradicción (antinomía)-repetición (redundancia), ofrece no pocas dificultades al lector poco acostumbrado a leer narrativa alejada del realismo al uso, en cierto modo lo desconcierta porque le ofrece caminos verbales que no lo conducen a un final, a un desenlace claro, a un objetivo determinado desde el arranque, de modo que al lector, cada vez más cauteloso,

en ocasiones no le queda más opción que aceptar que sí, que el autor escribe sus textos monótonos, envolventes y circulares *para sí mismo*, y en cambio esa prosa endógena, si no endofásica, saca a la luz el pensamiento más íntimo del narrador, revela como pocas la fuerza del lenguaje, liberado de la tiranía de la anécdota, y establece que, efectivamente, “el lenguaje no puede envejecer. Los temas envejecen” (Kurt Hofmann), y que la cadenciosa, rítmica y neurótica narración no dice más de lo que la narración dice.

Bernhard consagra buena parte de su obra al proceso creativo y al Arte y al talento —así ocurre con la gestación de la obra maestra de Koller en *Los comebarato* (1980), o con el texto infinito que en *Corrección* pergeña hasta la extenuación el protagonista Roithamer— y se refiere a la música en muchas de sus obras, por ejemplo en *Maestros antiguos*, una novela en la que alude precisamente a la figura de Glenn Gould, el personaje mítico que lleva en volandas *El malogrado*, una narración en la que, una vez más, no tienen cabida ni lo superfluo ni lo ornamental. Félix de Azúa, con su habitual perspicacia, no duda en adscribir las a la música de cámara y observa en su composición recursos musicales, hasta el punto de tildarla de “hermoso Trío de Cuerda”, el trío nacido del triángulo de pianistas al que hacíamos referencia al principio, en el que “si el personaje Glenn Gould es una afirmación de la artísticidad en estado puro, el personaje Wertheimer es su perversión, el imitador que ambiciona ser artista pero carece de condiciones”. Y el tercer instrumento, “Bernhard o la razón narrativa, va ligando las otras voces a modo de bajo continuo: posee las condiciones de la artísticidad y soporta sin envidia ni admiración la excelencia de Glenn Gould, es decir, la excelencia natural que anula y ridiculiza todos los esfuerzos del prójimo. Se trata del eterno y delicioso motivo de Pushkin sobre Mozart y Salieri” (Félix de Azúa, “Cinco nove-

las del invierno humano”, *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Barcelona, Anagrama, 1998). Bernhard escribe en *El malogrado* sobre el misterio del talento y la pretendida necesidad de relacionarlo con el trabajo para llegar a la perfección, pero escribe asimismo sobre la obsesión del artista, sobre los deletéreos efectos de una búsqueda apremiante de la excelencia y sobre la importancia de conocer la mediocridad para poder distinguirla del talento. No obstante, por detrás del sonido del hermoso Trío de Cuerda que se inspira en el talento y en el Arte, se escucha la percusión grave que se escucha siempre cuando uno lee a Bernhard, la percusión que recuerda la soledad, la frustración y la muerte: “El ser humano es la infelicidad, pensé, solo un imbécil pretende lo contrario. Mientras vivimos, prolongamos esa infelicidad, solo la muerte la interrumpe”, señala el narrador; tal vez eso piense un artista, piensa el lector mientras hace el recuento de imbéciles que buscan la felicidad y que, oh paradoja, pensaría Bernhard, la buscan precisamente en el Arte. Y no solo en el arte *sublime* de Mozart, también en el arte *mediocre* de Salieri. ¿Talento o muerte? —



NOVELA

Imaginación y barbarie



Horacio Castellanos Moya
LA SIRVIENTA Y EL LUCHADOR
Barcelona, Tusquets, 2011, 266 pp.

MIGUEL HUEZO MIXCO

Hemos construido una sociedad horrible. El Salvador se describe con tres *v*: violenta, vil y vacía. Sí,

muy vacía. Vacía y vil. Pero, sobre todo, violenta. El asesinato como forma de resolver las diferencias se ha arraigado desde hace décadas en la cultura salvadoreña mediante un continuado y cada vez más sofisticado ejercicio. La Mara Salvatrucha, nacida en Los Ángeles, que castiga los barrios más pobres de las ciudades del país, y que se ha ramificado como epidemia por buena parte de Centroamérica y México, es hija directa de los torturadores de finales del siglo pasado. Y también de la guerra de liberación. Tres generaciones van ya dándose un festín con los cadáveres esparcidos por doquier como calabazas reventadas en una noche de brujas.

Ahora la violencia campea desnuda de ideologías. Las escenas que se viven a diario, escandalosamente magnificadas por los periódicos y la televisión, parecen venir de la imaginación de un psicópata. Este asunto rebasa la posibilidad de cualquier localismo. Aunque se esfuerce por mantenerse a la vanguardia, El Salvador es solo uno de los peores. La violencia se llena los carrillos y sopla por toda Latinoamérica, y no solo produce cadáveres y mutilaciones, sino que también hace palidecer las ficciones de los escritores, incluidos los más bizarros.

En nuestros países —desiguales, corrompidos, penetrados por el narco y donde muchos jóvenes deben emigrar o unirse a una pandilla para sobrevivir— la realidad amenaza con volverse cada vez más gruesa. Frente a un horizonte que promete incrementar nuestro bestiaro, el trabajo del escritor, ha dicho Horacio Castellanos Moya, consiste en tragar y digerir la cruda realidad “para luego reinventarla de acuerdo con las leyes propias de la fabulación literaria”.

La sirvienta y el luchador, la más reciente novela de este autor, forma parte de una saga que tiene como eje la historia de una familia arrastrada al remolino de la violencia política.

Son cuatro libros, publicados entre 2004 y 2011, que debieran leerse como capítulos de una gran novela de época.

El primero, *Donde no estén ustedes* (2004), cuenta la historia de amor y traición de Alberto Aragón, un alcoholizado exdiplomático que goza de la confianza de los grupos rebeldes y de sectores del gobierno militar durante la guerra civil, y que encuentra la muerte de manera oscura. Luego le siguió *Desmoronamiento* (2006), que transcurre en 1969, el año de una breve y cruenta guerra entre Honduras y El Salvador, episodio que hace estallar los conflictos entre la hondureña Teti Mira –casada con el comunista salvadoreño Clemente Aragón– y su dominante madre Lena. La historia de los Aragón regresa en *Tirana memoria* (2008), novela que tiene como trasfondo el alzamiento contra el dictador Maximiliano Hernández Martínez, en abril de 1944. Pericles Aragón, periodista liberal y enemigo del régimen, es llevado a la cárcel, mientras su hijo Clemente escapa de ser atrapado por los militares.

La sirvienta y el luchador es, entre todas, la novela que más crudeza destila en el lenguaje y en las situaciones que describe. Quizás sea como un supremo esfuerzo por arañar la inenarrable realidad de los primeros años de la guerra civil salvadoreña.

La trama transcurre en San Salvador durante unos pocos días de 1980. Los jóvenes esposos Albertico y Brita son secuestrados por un escuadrón de la muerte y llevados a las cámaras de tortura del cuartel de la Policía Nacional, conocido como “el Palacio Negro”. Albertico es hijo del exdiplomático Alberto, sobrino de Clemente y nieto de Pericles Aragón, aparecidos en novelas anteriores. En torno al secuestro se juntan las historias de El Vikingo, un sicario y exluchador profesional; María Elena, empleada doméstica de la familia Aragón, que

emprende un viaje al corazón de las tinieblas tratando de dar con el paradero de la pareja; y Joselito, un universitario que apenas ha comenzado a cocerse al vapor de los grupos revolucionarios.

Con estos personajes, Castellanos Moya relata no solo las crispadas relaciones de una sociedad que se encamina a la guerra civil, sino también las de los habitantes de los calabozos del cuerpo policial, quienes se disputan los cuerpos de sus víctimas no solo para martirizarlas, sino también para procurarse placer sexual. El Vikingo participa en aquel jolgorio: propina puntapiés, abofetea y hasta le escupe en el ano a una de las prisioneras.

La novela incursiona también en el mundo de María Elena. Ella es un alma buena que no sabe dónde se encuentra parada. Pronto se dará cuenta de que camina sobre un estercolero. Guarda el origen de su hija, Belka, como un oscuro secreto personal. A su vez, Belka, que trabaja como enfermera en el Hospital Militar, es seducida por el médico jefe y reclutada para atender a los sicarios heridos en las operaciones encubiertas. Luego, están los grupos revolucionarios, sus procesos de iniciación, su azarosa vida secreta, viviendo sus combates con la emoción de un juego peligroso y despiadado.

Todos los personajes se miran envueltos en una vorágine de conspiraciones, luchas callejeras, capturas, tiroteos, sesiones de tortura. Es una sociedad sin descanso ni tregua por causa de la violencia. Y las muertes se repiten, una tras otra. Muerte contra muerte.

La novela está claveteada con una violencia que asalta e interpela al lector y lo convierte también en una víctima. La violencia es el gran personaje de esta novela y de toda la saga de la que forma parte. Una violencia que Horacio Castellanos Moya utiliza para iluminar la tragedia de tres generaciones. —

AUTOBIOGRAFÍA

El dibujo del látigo en la espalda



Jan Zabrana
TODA UNA VIDA
Edición establecida,
anotada y presentada
por Patrik Ourednik
Traducción del checo
de Valenzuela Villaverde
Santa Cruz de Tenerife,
Melusina, 2010,
154 pp.

ANTONIO JOSÉ PONTE

Lo mismo que Borís Pasternak y Marina Tsvietáieva, lo mismo que Heberto Padilla y Virgilio Piñera, durante una época el checo Jan Zabrana (1931-1984) no encontró otro recurso que la traducción literaria. Prohibida la publicación de artículos o libros con su nombre, le quedó como salida prohijar en lengua checa textos de otros. Así tradujo del inglés a Conrad, Pound, Stevens, Greene, Plath, Patchen, los poetas *beatniks*. Y del ruso a Bunin, Pasternak, Mandelstam, Babel, Pasternak, Tsvietaieva, Platónov, Pilniak; algunos censurados como él mismo.

La culpa le venía de herencia, de una familia de maestros metidos en política entre el fin de la guerra y el golpe comunista de 1948. Su padre había sido elegido alcalde de Humpolec. La madre, diputada del parlamento regional, trabajó a favor de un gobierno socialdemócrata. Todo lo cual significó la cárcel para ambos bajo el comunismo. La madre fue sentenciada a dieciocho años de prisión en el primer gran proceso estalinista de Checoslovaquia. El padre recibió una condena de diez años. Jan tenía diecinueve por entonces y había terminado el bachillerato. Al volver a casa, encontró todas las habitaciones precintadas, salvo una pequeña cocina que le dejaron para vivir.

De la literatura, solamente la traducción. De la casa familiar, solamente el rincón de la cocina.

A través de una ventana que la policía olvidara sellar consiguió salvar la máquina de escribir de sus padres. Escondida en una maleta, llevó a Praga aquella Underwood. Cuatro o cinco años después, al hacerse traductor, hizo que le agregaran el signo de admiración al teclado. Aunque no fuera precisamente euforia lo que ese trabajo iba a despertarle.

Hijo de padres considerados traidores a la nueva sociedad, en vano intentó matricularse en filología clásica en la Universidad Carolina de Praga. (“La universidad es para los revolucionarios”, rezaba un lema cubano de la década siguiente.) Logró, en cambio, matricularse en una facultad de teología, de la cual sería excluido también. Y es que la Iglesia, para pervivir, no podía acoger a todas las ovejas perdidas.

Encontró empleo en Praga como ajustador mecánico en una fábrica de vagones ferroviarios y como amolador en un taller de esmaltado. Publicó en 1955 sus primeras traducciones del ruso. En los años sesenta alcanzó a ver editados cuatro títulos escritos en colaboración con Josef Škvorecký: tres novelas policiales y un libro infantil. Recibió la visita de Allen Ginsberg. Una foto de 1965 los muestra a ambos inclinados sobre un texto.

Ginsberg sería expulsado de Checoslovaquia como antes había sido expulsado de Cuba. Camino del aeropuerto, encomendó a un agente de Seguridad del Estado que entregase a Zabrana las cuatrocientas coronas que este le había prestado para comprarse unos zapatos. “Explicarle que cualquier checo prescindiría encantado de las cuatrocientas coronas antes de que los de seguridad lo incluyeran en la lista de los que habían tenido algo que ver con el ‘caso Ginsberg’, seguramente carecería de sentido”, reconoció Zabrana años después. Incluso alguien como Ginsberg parecía incapacitado para comprender la situación en que vivía su traductor al checo.

Durante los sesenta, publicó tres libros de poemas. Enviado a la editorial, el cuarto tuvo que esperar hasta el fin del comunismo para llegar a sus lectores. Porque la invasión de las fuerzas del Pacto de Varsovia implantó en Bohemia una censura más opresiva (la apreciación es de Zabrana) que las que existieran durante el Imperio Austrohúngaro, el dominio del Reich o el régimen comunista de los años cincuenta.

Él era un testigo demasiado escarmentado como para haberse hecho ilusiones: “a diferencia de la mayoría de los que participaron en él activamente, 1968 no podía entusiasmarme por la perspectiva de que mi situación personal mejorara. ¿Debe uno acaso hacer las paces con el que lleva veinte años asfixiándolo, acallándolo y matándolo, con quien lo ha privado de toda su juventud y le ha imposibilitado cualquier forma de existencia humana libre en cuanto esa misma persona le ofrezca la perspectiva de una supervivencia medianamente cómoda en una residencia de ancianos subvencionada por el Estado?”.

No había cumplido los cuarenta y ya pensaba en un retiro de ancianos. Llegó a conjeturar una utilidad para la invasión soviética: a la larga, aquellos tanques salvaron el orgullo nacional porque los checos no habrían sido capaces de derrocar al régimen con sus propias fuerzas. Mejor entonces recordarlo como un heroico intento interrumpido. Mejor la rabia y la promesa de venganza.

Sus padres habían salido de prisión, amnistiados. La madre se le apareció en su piso de Praga. Llevaba botas altas con cordones y la misma ropa con que la detuvieron once años antes. Al besarla en los labios, percibió el olor a carne de caballo de la dieta carcelaria. Miró la vena varicosa de una de sus piernas, que apenas había sido una pequeña marca. (A los tres meses de estar en libertad, le dio una embolia cerebral. Tartamudeó hasta conseguir hablar, hizo garabatos y luego palabras, aprendió a caminar.

Le denegaron el derecho a una jubilación como maestra y se empleó como criada, eventualmente como contable. Lamentaba haber estropeado la vida de su único hijo, guardaba para él bocados de comida que le regalaban, no le aceptaba dinero.)

“Todos han terminado de traductores”, reconoció Zabrana. “Todos. Yo el primero.” Lo mismo que su madre, solo encontraba empleo entre la servidumbre. Su orgullo (cuando sentía orgullo) era el de las fieles criadas que han perdido la vista sirviendo. Y al menos él estaba autorizado a firmar sus traducciones, porque otros ni siquiera alcanzaban ese privilegio.

Pudo sobrevivir bajo el régimen comunista, alcanzó a publicar antes de morir. Ocho años después de su muerte, aparecieron dos volúmenes de sus diarios íntimos, escritos desde 1948, el año de la toma del poder por los comunistas. De esos dos tomos, el escritor y traductor Patrik Ourednik (otro excluido de la educación superior por razones políticas) seleccionó y anotó una décima parte para esta edición, publicada también en francés y en italiano.

El título remite, inevitablemente, a un bolero popularizado por el trío Los Panchos. El retrato del autor en la cubierta recuerda a Edward G. Robinson, semejanza desmentida por el resto de las fotos suyas que he visto luego. *Toda una vida* constituye la rumia de un condenado, el cuaderno de notas de un traductor y el diario de alguien que envejece: triple investigación.

“Basta que un régimen policial se mantenga en el poder durante veinte años para que convierta a todos en cómplices suyos. Incluidas sus víctimas”, formuló Zabrana. Sus anotaciones hurgan en condenas y complicidades, refieren el sutil esfuerzo desplegado para convencer a los agentes encubiertos de que no se sospecha de su trabajo. Dan noticias de las delaciones sufridas y, a diferencia de la edición checa, las notas de esta edición mencionan por su nombre al delator.

Pueden leerse algunos episodios decisivos. Un amigo pide a Zabrana ayuda para quien sentenciara a su madre como fiscal, jubilado ahora por enfermedad y en aprietos económicos. El presidente del Consejo Nacional de las Artes devela una placa allí donde un poeta perseguido por él se suicidara. “Un asesino pronunciando un discurso en honor de su víctima: he ahí uno de los rasgos característicos de la moral comunista.”

Zabrana sigue especialmente las noticias de Cuba. Lleva una lista de escritores perseguidos por el régimen castrista, tilda de idiota el entusiasmo de Ginsberg por la victoria revolucionaria en Bahía de Cochinos, refiere las equivocaciones habaneras de Sartre, la estampida migratoria del Mariel. En cuanto a España, lo desespera la lenta desaparición de Franco: “¡Qué tarde, a cuán elevada edad se mueren los dictadores y los cerdos de este mundo!”

Sus apuntes demuestran un oído tan atento a la perversión del lenguaje como el de Víctor Klemperer en *LTI. La lengua del Tercer Reich*. “Ya solo los censores saben con precisión lo que es el arte”, reconoce. Una tarde, tropieza en un tranvía con una chica que lee ensayos de Marina Tsvietáieva traducidos por él. Es mortalmente fea y él va borracho. La lectora alza la cabeza del libro, indignada por tener encima su vaho de cerveza. “Me daba pena de ella, por el esfuerzo que estaba haciendo, y de mí, porque solo las y los de este tipo se interesan por la proyección que de nosotros mismos hacemos en nuestra obra...” Ella no llega a saber que leía palabras de un pasajero tan molesto. “Por supuesto que al llegar a casa lo primero que hice fue mirarme al espejo.”

Muchas anotaciones sirven de espejo a Jan Zabrana. Consigna su decadencia física con una sensibilidad próxima a la de Philip Larkin, a quien no tradujo. De la barriga: “comprobar un buen día, cuando estás sentado a la mesa escribiendo, que tu propia barriga se te ha sentado sobre las rodillas, como

un gato de angora caliente y pesado y ha comenzado a calentarlas”.

Del alelamiento: “Envejezco. Con un cigarrillo encendido en la mano izquierda, fui a hacer pis. No sé en qué estaría pensando en ese momento, pero mientras me abría la bragueta me quemé el pene. Envejezco.”

Si la vejez lo acerca a Larkin, la muerte lo acerca a Cioran: “Mantengo correspondencia con un sepulturero. Con el sepulturero de Pod brady, el señor Cerny. Por fin una correspondencia útil. Con perspectivas de futuro.” Y traza este otro límite: “A partir de los cuarenta y cinco me paso la vida escribiéndole a alguna gente para contarles cuánto los quiero. Y no es porque los quiera, es para que no me *maten*.”

Toda una vida es la venganza de un escritor condenado a la muerte civil. Traducir y llevar secretamente un diario... Sus páginas, como siempre que son consignadas vilezas, corren el riesgo de estetizar el mal, de darle empaque. Él mismo sopesó esta posibilidad: “ser consciente de la nostalgia, de que ya es abstracto hasta el dibujo que la correa del látigo marcaba sobre la espalda del prisionero, aquel del año 1945”. (La marca del latigazo hace un dibujo abstracto, es casi arte clicable.)

No existe en español, hasta donde sé, otro libro suyo. He leído que las novelas policiales que escribió junto a Škvorecký fueron populares en su tiempo. Busqué, sin provecho, noticias suyas en un libro tan lleno de citas como *Praga mágica* de Angelo Maria Ripellino. Su nombre no aparece en las memorias de Jaroslav Seifert, que debió desechar recuerdos problemáticos o simplemente no lo conoció. Tampoco cuenta para el John Banville de *Imágenes de Praga*, que se codea con gente mal vista políticamente y con agentes encubiertos.

Hace un par de años, el Instituto para el Estudio de los Régimenes Totalitarios publicó un volumen de imágenes de seguimientos policiales: *Praga a través de la lente de la*

policía secreta. Miloš Forman, Milan Kundera y otros entes problemáticos aparecen en ellas. Sin haber visto ese libro todavía, juego con la idea de que en alguna de sus fotos Jan Zabrana anda por Praga. —



NOVELA

Locura y medida



Robert Southey
LA EXPEDICIÓN DE URSÚA Y LOS CRÍMENES DE AGUIRRE
Traducción de Soledad Martínez de Pinillos
Prólogo de Pere Gimferrer
Madrid, Reino de Redonda, 2010, 200 pp.

✎ EDUARDO MOGA

Robert Southey (1774-1843), el menos recordado de los poetas lakistas, mantuvo una constante relación con España: en una fecha tan temprana como 1797 —después de estudiar en Westminster School, de donde fue expulsado por publicar un artículo contrario a la flagelación, y en Oxford, donde, según sus propias palabras, solo aprendió a nadar y algo de remo— viajó por la Península y publicó unas perspicaces *Cartas desde España*, a las que seguirían las traducciones del *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra* y el *Poema de Mío Cid*; un contundente recuento de las guerras napoleónicas en nuestro país, *Historia de la Guerra Peninsular*; y este *La expedición de Ursúa y los crímenes de Aguirre*, aparecido en 1821. Su permanente dedicación a la cultura hispana le valió pertenecer a la Real Academia Española de la Historia, cargo que compatibilizó con el de Poeta Laureado en su país. Con *La expedición de Ursúa...*, Southey convierte en literatura lo que hasta entonces solo había sido historia, un sangriento episodio de la conquista

española de América, recogido en las crónicas seis y setecentistas de José de Acosta, Lucas Fernández de Piedrahíta y Pedro Simón. Práctica, así, una transformación creativa –un ennoblecimiento estético– que cultivarán después en nuestro idioma, entre otros, García Márquez, con su *Relato de un naufrago*, o, todavía más audaz, Gil de Biedma, con la incorporación del “Informe sobre la administración general en Filipinas” a su *Retrato del artista en 1956*. Southey es también el primero que aporta una visión artística de Aguirre. Luego, aunque mucho más tarde, lo seguirían Ciro Bayo, Uslar Pietri, Ramón J. Sender –con su celebrada novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*–, Abel Posse, Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Otero Silva, con diferentes afanes mitificadores o reivindicativos; y, en el cine, Carlos Saura y Werner Herzog, que filmó en 1972 el barroco *Aguirre, la cólera de Dios*, cuya imagen señera es el rostro desventajado de Klaus Kinski. Incluso Francis Ford Coppola ha reconocido la influencia del personaje en *Apocalypse Now*.

Lope de Aguirre, nacido en 1510, “cristiano viejo, hijo de medianos padres, en [su] prosperidad hijo-dalgo, natural vascongado en los reinos de España, vecino de la villa de Oñate”, como se describe a sí mismo en su legendaria carta a Felipe II, había pasado al Perú en 1536, animado por las noticias sobre las grandes riquezas del continente traídas a España por Francisco Pizarro. Antes de convertirse en el criminal que fue, Aguirre luchó por una buena causa, junto al virrey Blasco Núñez Vela: la implantación de las Leyes Nuevas, que pretendían acabar con las encomiendas y liberar a los nativos. De las luchas intestinas que provocó aquel intento reformador, Aguirre salió vivo, pero desengañado, con un pie estropeado y las manos quemadas, a resultas de un arcabuz defectuoso: su aspecto

no debía de resultar demasiado tranquilizador. Tras innumerables pependencias y contratiempos, Aguirre se alistó en la expedición organizada por Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú, a Omagua y El Dorado, la mítica tierra del oro americana, en 1560, capitaneada por otro navarro, Pedro de Ursúa. Con la promesa de los incalculables beneficios que proporcionaría aquella aventura, el virrey pretendía que se enrolaran en ella todos los bergantes, asesinos y sediciosos de sus dominios; y, en buena medida, lo consiguió, aunque también logró que se juntaran en aquella flotilla suficientes “espíritus turbulentos” –así los llama Southey, aunque luego, menos eufemístico, los define como “el ejército de rufianes más rastreros del Perú”– como para que un agitador nato como Aguirre encontrase los seguidores perfectos de sus desafueros. La fuerza la componían trescientos españoles, algunos negros y un número indeterminado de sirvientes indios y mestizos, aunque estos disminuyeron drásticamente a lo largo de la travesía, dada la costumbre de Aguirre de utilizarlos como lastre cuando los bergantines flaqueaban o las provisiones escaseaban; y, teniendo en cuenta que muchos de los indígenas que vivían en aquellas selvas eran caníbales, el futuro de los abandonados no era muy halagüeño. *La expedición de Ursúa...* narra el viaje de esta tropa por los ríos del Amazonas hasta la Isla Margarita y Barquisimeto, en una alucinada sucesión de asesinatos, traiciones, degüellos, extorsiones y venganzas. Lope de Aguirre hace asesinar primero a Ursúa, cuya prudencia y buen juicio, sobre no descollar, estaban nublados por la absorbente presencia en la expedición de su amante, la bella Inés de Atienza, a quien Aguirre también ordenará despachar, para evitar las disputas entre sus hombres por sus favores. Luego aupará como jefe de la expedición a

un títere, Fernando de Guzmán, a quien hace coronar rey de la Tierra Firme y del Perú y en cuya presencia renuncia a su lealtad a Felipe II: Aguirre *el Loco* será también, a partir de este momento, Aguirre *el Traidor* y, más tarde, cuando haya perfeccionado sus dotes homicidas, Aguirre *el Tirano*. Bajo el supuesto mandato de Guzmán, los marañones aspiran no solo a conquistar el Perú, sino todas las Indias, aunque su reinado será breve, porque Aguirre –que, como dice Southey, “se deleita en el asesinato”– no tarda en enviarlo al otro mundo con una descarga de arcabucería, seguida de un minucioso apuñalamiento. Convertido ya en el jefe visible de la partida, Aguirre y sus sublevados arriban a la Isla Margarita, donde liquidan al gobernador y a docenas de pobladores, aunque *el Loco*, borracho de desconfianza, también expurga sus propias filas, eliminando a los enfermos, a los que hablan en voz baja, a los que no cumplen sus órdenes –ni matan– con el suficiente entusiasmo. Así, cuando abandonan la isla, acosados por los colonos leales al rey, de los trescientos embarcados quedan menos de la mitad. Ya en Borburata, desde donde pretende conquistar Panamá, Aguirre manda una carta a Felipe II, a quien se dirige con destemplada camaradería, en la que, junto a increpaciones y desafíos, esboza algo parecido a una explicación de su conducta, que tiene mucho de rebelión luciferina, de levantamiento despechado por la ingratitud del monarca. Esta misiva, que no es una pieza literaria desdeñable, contiene una cáustica denuncia de la administración colonial, carcomida por el nepotismo, la venalidad y la injusticia, y se ensaña principalmente con los frailes: “se entregan al lujo; adquieren posesiones; venden los sacramentos; son a la vez ambiciosos, violentos y glotones; esa es la vida que llevan en América”, según transcribe Southey. Por fin, Aguirre

y lo que queda de sus marañones son cercados en Barquisimeto por una fuerza superior, comandada por Diego García de Paredes. Ante la inminencia de su apresamiento, *el Loco* apuñala a su hija Elvira, para ahorrarle la ignominia de verse ultrajada y considerada hija de un traidor, y se enfrenta a sus propios secuaces, que quieren ganarse el favor de la justicia real volviéndose entonces contra su caudillo. Un primer disparo apenas lo hiere, y Aguirre, con un aplomo que hiela la sangre, se lo reprocha a su autor: “Esto está hecho malamente”, dice; el segundo arcabuzazo lo recibe en el pecho, pero, antes de caer muerto, aún tiene tiempo de apostillar: “Este bastará.” Luego le cortaron la cabeza, que fue exhibida, en una jaula, por las ciudades de Venezuela; su cuerpo fue descuartizado y parcialmente arrojado a los perros, y su casa natal, derruida.

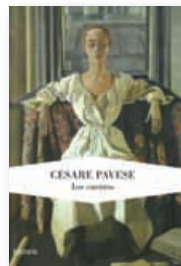
Robert Southey da cuenta de estas espeluznantes peripecias con una sobriedad encomiable, que pone “un ‘freno de oro’ a las enormidades (y hasta a veces atrocidades) narradas”, como señala Pere Gimferrer en su enjundioso prólogo. La claridad y precisión de su prosa, deudora tanto del pragmatismo consustancial a su cultura como del positivismo historiográfico británico, facilitan el tránsito por unos hechos que pueden fácilmente extraviarse en la desmesura y cierta atormentada exuberancia. Southey salva las incertidumbres de las fuentes con articuladas suposiciones, embute la complejidad de los acontecimientos en un relato aseado y vivaz, y, al mismo tiempo, adereza su descarnada sequedad con observaciones oblicuas, ponderativas, en las que brilla tanto el rigor de sus descripciones como su fibra moral, opuesta con firmeza a la brutalidad de Aguirre y sus esbirros, pero nunca tanto como para ahogar la autonomía del relato, y no carente de comprensión —y compasión— por la naturaleza

humana. La traducción de Soledad Martínez de Pinillos es extraordinaria: no solo maneja con solvencia diversos y alejados registros —el del castellano de los Siglos de Oro y el propio del inglés decimonónico—, sino que opta por traducir la versión que Southey da de las fuentes españolas utilizadas, en lugar de acudir a los textos originales: preserva así la unidad de tono, sin desvirtuar la sustancia de la narración. —



CUENTO

El hombre cualquiera



Cesare Pavese
LOS CUENTOS
 Traducción de
 Esther Benítez
 Barcelona, Lumen,
 2010, 638 pp.

✦ MARÍA LEBEDEV

Cuando un escritor se consagra, aun en el ámbito de los “marginales” u “oscuros”, se vuelve difícil leerlo sin alguna clase de predisposición a su favor. Cesare Pavese (Italia, 1908-1950) fue reconocido a tiempo por sus contemporáneos. Trabajó en la célebre editorial Einaudi —donde coincidió con intelectuales de la dimensión de Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Elio Vittorini y Primo Levi— y, tal vez a causa de su meditado suicidio y de una devastadora nota de adiós (“Perdono a todos y a todos pido perdón. ¿De acuerdo? No murmuren demasiado”), se convirtió de inmediato en un autor de culto.

Deslindarse del aura mítica del conjunto de su obra implica un esfuerzo considerable por parte del lector, quien —supongamos— intenta hacer de cuenta que las páginas que hojea fueron escritas por un hombre cualquiera. Pero no, la tentativa resul-

ta inútil, porque Pavese publicó, entre sus treinta y cuarenta años, novelas como *El bello verano*, *La luna y las bogueras* y *Diálogos con Leucó*, y libros de poesía tan indiscutiblemente significativos como *Trabajar cansa* o *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Fue, además, un prolífico traductor: se ocupó de títulos de Whitman, Melville y Sinclair Lewis, de Faulkner, de Joyce y de Dos Passos, de Sherwood Anderson, de Gertrude Stein. Este hombre, después de todo, no fue un hombre cualquiera.

Atento a la polisemia del lenguaje y a un realismo simbólico que trascendiera objetos y personajes específicos a la categoría de universales, Pavese dejó traslucir una nostalgia existencial a través de los sentidos y pensamientos de esos personajes. Sus cuentos, editados en español el año pasado, son poco conocidos incluso entre los más versados. Fueron escritos durante la que se considera la época más fructífera del autor (entre 1936 y 1946), y retoman las obsesiones de poemas, novelas y ensayos. La dicotomía campo/ciudad, la perpetua disyuntiva entre amar y despreciar el mundo, la evocación de la infancia, la espera de una vida distinta, el sentimiento de desarraigo, la desolación, la primera persona narrativa y una voz monótona que el propio Pavese calificó como una de sus más auténticas cualidades.

Salta a la vista un tema: la mujer. Pavese no solo reproduce con acierto la voz femenina, sino que parece comprender la esencia de una identidad ajena, de un género diferente. Por momentos caricaturiza al hombre y este se reduce a un cúmulo de violencia, engaños e ineptitud. La mujer, por su parte, o bien es sumisa o bien es libre y no debe nada a nadie. Disfruta sentirse mujer, mira a los ojos, se sabe igual que todos. En ocasiones habla del hombre; en otras se dirige a él. A veces, la mujer impide al niño ser hombre. El mérito de Pavese con-

siste en saber adueñarse de manera indiscriminada de las diversas voces que conforman este coro.

Otro tema: la conciencia de uno mismo y la extrañeza derivada de ella. “Si me detengo un momento a pensar, no me hallo en mi pasado y sus agitaciones no las entiendo. Es como si todo le hubiese tocado a otro, y yo asomase ahora de un escondite, un agujero donde hubiera vivido hasta hoy sin saber cómo. Si no fuera porque en estos momentos experimento un gran estupor y ni siquiera me reconozco, diría que el escondite del que salgo soy yo mismo”, reflexiona el personaje de “Una certeza”. El destino del hombre le toca como por accidente o imposición. Todo parece ocurrir sin que uno pueda hacer nada, como por una fuerza involuntaria, sin que razón ni voluntad intervengan.

Y el abismo: existe la amenaza constante de la pérdida —la pérdida física, la separación, la muerte, el desencuentro—, pero también el hallazgo del vértigo amoroso, la embriaguez del acercamiento sexual, la comprensión sutil de un hombre y una mujer que no se piden nada.

Si es cierto que la obra de un autor no puede dissociarse de su vida personal, los cuentos aquí reunidos, más de cincuenta, por lo menos insinúan las muchas facetas del escritor piamontés. Su soledad, a la vez vocación y condena, estuvo ligada con el paisaje de infancia, con las calles de Turín, con las colinas próximas a la ciudad. El desengaño sentimental y el desamparo, el malestar vital, la preparación de la muerte: todo apunta a lo que Natalia Ginzburg describe en su entrañable y también duro “Retrato de un amigo” (en *Las pequeñas virtudes*): “Para morir eligió un día cualquiera de aquel tórrido agosto, y la habitación de un hotel cerca de la estación: en la ciudad que le pertenecía, quiso morir como un forastero.” Así, solo al morir pudo igualarse al resto. Ser un hombre cualquiera. —

RELECTURA

Bolaño y la vanguardia

✎ RAFAEL LEMUS

No he querido leer pero he leído en alguna parte que no hay nada salvaje en *Los detectives salvajes*. Que esta novela representa el epitafio de las vanguardias latinoamericanas. Que el fracaso del realvisceralismo al interior de la obra simboliza el fracaso de todas las prácticas radicales. Que los destinos cruzados de Arturo Belano y Ulises Lima son, de hecho, ejemplares. Que el primero consigue desintoxicarse de las vanguardias y por eso, ya vuelto Roberto Bolaño, escribe algunas novelas extraordinarias. Que el segundo se ata a la ilusión vanguardista y por eso, ya vuelto Mario Santiago Papasquiaro, no escribe otra cosa que versos olvidables. Que esa escena en que Ulises Lima y Octavio Paz se encuentran en el Parque Hundido lo dice, al final, todo: las hostilidades han terminado, es hora de rendirse ante los maestros.

Bueno, es necesario responder que nada es así de sencillo. Que *Los detectives salvajes* es a la vez un elogio y una parodia de las vanguardias latinoamericanas. Que esta o aquella pandilla de radicales puede fracasar y desaparecer pero que la pulsión vanguardista no muere con ellos, así como desaparecen los autores clasicistas pero no los hábitos clásicos. Que si la obra de Bolaño sobresale no es porque se haya desprendido de todo aliento vanguardista sino justamente porque discute con las vanguardias y está en tensión con ellas. Que esa escena en el Parque Hundido es, sí, memorable pero tal vez por otras razones: quizá porque Paz envidia en Ulises Lima al joven radical que él también fue.

Hay que empezar por aceptar que la narrativa de Bolaño no es formalmente *vanguardista* —no con-

tinúa los hábitos de las vanguardias históricas ni echa mano de los recursos más comunes de las posvanguardias. Hay que aceptar, también, que Bolaño escribe el grueso de su obra muchos años después de su experiencia con los infrarrealistas —mientras anda entre ellos, apenas si escribe, dedicado como está a caminar la ciudad de México, leer poesía, irrumpir en actos literarios. Hay que aceptar, además, que en sus mejores obras no hay, en rigor, vanguardia. Hay algo distinto: trozos, retazos de vanguardias. Seguro no en sus ensayos, a menudo complacientes e improvisados. Quizá tampoco en sus cuentos ni en sus poemas, lejos de las acrobacias formales de sus maestros. Pero sí, definitivamente, en sus novelas. Basta escarbar un poco en *La literatura nazi en América*, en *Estrella distante*, en *Los detectives salvajes*, en *Amuleto*, en *Nocturno de Chile* o en *2666* para notar que debajo de sus formas —nunca decimonónicas— borbotean los principios capitales de las vanguardias: el desprecio por la creación burguesa, el elogio de la acción, la voluntad de traspasar las tapas del libro y participar en la vida. O quizá solo haya que aceptar que Bolaño no marcha en la punta y que está, como decía estar Roland Barthes, en la *retaguardia de la vanguardia* —que tampoco es poca cosa.

Lo que no se puede aceptar, no a estas alturas, es esa idea de que la narrativa de Bolaño no es radical porque es, justamente, narrativa. Ocurre que buena parte de la escritura de Bolaño trata sobre poesía y poetas y, sin embargo, viene empaquetada en la forma de cuentos y novelas, aparte muy poco líricas. El asunto puede parecer grave porque no hay nada que las vanguardias históricas hayan detestado más que la narrativa y, peor, la novela. Puede parecer inconsistente, además, que esas novelas, habitadas por jóvenes extremos, no sean, formalmente, las más extremas de la narrativa hispanoamericana reciente. Se ha

hablado incluso de traición, como si Bolaño, al trasladarlos a la imaginación novelística, domesticara a esos poetas radicales. No lo hace: los prende, porque también las novelas pueden provocar incendios.

No es este, la narrativa, un problema grave. No es siquiera un problema: hace mucho que la narrativa dejó de ser eso que los vanguardistas de principios del siglo xx desdibujaban y es ahora, en las mejores plumas, una escritura tan lúcida y brutal como cualquiera. Aquella frase de Heidegger –“La narrativa es enemiga de la inteligencia”– sigue siendo válida para buena parte de la narrativa pero no para aquella que ha sacrificado sus hábitos con tal de significar. En otras palabras: el que Bolaño emplee la novela para celebrar la poesía no es problema de Bolaño; representa un problema solo para aquellos que mantienen una concepción demasiado blanda de la novela. Bolaño tenía las suficientes lecturas –de hecho, una suma colosal de lecturas– como para no cometer la facilidad de privilegiar, al final del día, los poemas sobre los relatos. ¿Poesía y narrativa? Incluso esos términos suenan algo torpes ante la escritura de Bolaño. Que no se olvide que sus poemas narraban. Que no se deje pasar esa frase dispuesta cerca del final de 2666: “Toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida, o podía estar contenida, en una novela.”

¿Cómo entender, entonces, esa gastada rutina de ciertos críticos literarios que, ante un novelista mayor, se atreven a decir que este es tan bueno, pero tan bueno, que es, ante todo, un poeta? ¿Cómo justificar que sometan a Bolaño a esa maña? Señores, al revés: Bolaño es, sobre todo y felizmente, un narrador. No es solo que su obra poética sea menor y que a veces parezca el laboratorio de sus novelas. No es siquiera que la narrativa le haya permitido lo que la poesía le negó:

exponer a la vez la grandeza y miseria de la existencia. Es que pocos escritores han confiado tanto, con tanto ardor, en la narrativa. ¿Qué mejor prueba de ello que esa magna obra que es 2666? Cerca del final de su vida, cuando la cirrosis se agrava, Bolaño decide emprender un último, desesperado proyecto: ¡no un poema sino una novela! Y no cualquier novela: una novela total, vastísima, lejana lo mismo del minimalismo de sus obras más breves que de los fragmentos y *puzzles* de *Los detectives salvajes*. Una novela que, en cada una de sus cinco partes, desliza un homenaje a diversas tradiciones novelísticas del siglo xx. Una novela que, al revés de *Los detectives...*, ya no viaja al campo de los poetas para hallar, entre la masa de versificadores académicos, una escritura radical. Ahora el héroe está allí, en la narrativa misma. Ahora se llama Benno von Archimboldi y, aunque escribe novelas, es tan puro como Cesárea Tinajero. Ahora es, como Bolaño, un narrador: simplemente un narrador.

Después de *Los detectives...* la pregunta ya no es: ¿puede escribirse una buena novela sobre la poesía? La pregunta es: ¿por qué Bolaño prefiere escribir novelas y no poemas? Mucho me temo que la respuesta no agrada a los poetas: Bolaño escribe novelas, y no poemas, porque hoy ya no puede escribirse poesía. Esa es la conclusión que se desprende de su obra narrativa: la poesía es ya imposible, sobrevivimos en un mundo *pospoético*. Véase a los personajes de *Los detectives...*: aseguran ser poetas pero no escriben a lo largo de las más de seiscientas páginas del libro un solo poema. Se ha dicho que no escriben porque son unos pobres diablos, o porque son aún inmaduros, o porque, en el fondo, no les interesa la poesía sino la vida. La verdad es que no escriben versos porque para ellos ya no tiene demasiado sentido hacerlo: se han escrito muchos, algunos muy

buenos, otros geniales, y ya es suficiente trabajo leerlos; es tan robusta la tradición que es difícil agregarle otra cosa que ripios. Véase, de paso, el poema único de la sabia Cesárea Tinajero: un dibujo, una broma, en cierto sentido un remate.

Ahora bien: si uno es débil y termina cometiendo un poema, ya ni siquiera importa tanto la calidad de los versos; importa en qué bando se sitúan. O tradicionales o vanguardistas. O anglosajones o francófilos. O Parra o Neruda. O Paz o Huerta. Porque también eso: el campo poético, además de saturado, está dividido y politizado. Uno puede pasarse la vida yendo y viniendo de un grupo a otro, a veces sin necesidad de escribir un solo poema, nada más validando o refutando sucesivas poéticas. Ese ir de un lado a otro no es poca cosa: es también literatura. A estas alturas ya no es necesario escribir poesía para incidir en la poesía: basta con apropiarse de la obra de los otros, intervenirla, traducirla, antologarla, reeditarla, reventarla, resignificarla.

Dicho de modo sumario: ya no se trata de escribir poesía sino de contar cómo *fue* la poesía. Los poemas que iban a ser creados ya fueron escritos y solo resta ordenarlos en un relato más sugestivo que el de los adversarios. A eso se dedican los realvisceralistas en la novela: a conocer el campo de batalla, a identificar a los aliados y a los enemigos, a reunir los elementos con los que años más tarde escribirán su relato sobre la poesía. Crean conocer un secreto que transformará la historia de la poesía mexicana: la existencia casi ágrafa, casi anónima, de Cesárea Tinajero, prófuga del estridentismo, y por ello siguen sus pistas hasta el desierto de Sonora. Si son detectives, es porque se empeñan en encontrar las huellas de lo que alguna vez fue la poesía. Si son salvajes, es porque saben que la batalla persiste: es solo que ya no es poética sino narrativa y se juega con los poemas de los otros. —