

# LIBROS



> Bernard Malamud

• **El dependiente**  
• **El reparador**  
> BERNARD MALAMUD

• **Dientes de leche**  
> IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

• **Poesía completa**  
> RODOLFO HINOSTROZA

• **El desierto y su semilla**  
> JORGE BARON BIZA

• **Amarillo**  
> FÉLIX ROMEO

• **Poesía completa**  
> RODOLFO HINOSTROZA

• **Campo Santo**  
• **El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser**  
> W.G. SEBALD

• **Sin contar**  
> W.G. SEBALD Y JAN PETER TRIPP

• **La carretera**  
> CORMAC MCCARTHY

• **El alba la tarde o la noche**  
> YASMINA REZA

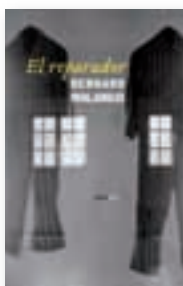
• **Almuerzo de vampiros**  
> CARLOS FRANZ

## NOVELA

# Entra el espectro



**Bernard Malamud**  
**El dependiente**  
trad. de Vida Ozores, El Aleph Editores, Barcelona, 2007, 279 pp



**Bernard Malamud**  
**El reparador**  
trad. de J. Ferrer Aleu, Sexto Piso, México DF/Madrid, 2007, 327 pp

Una lectura apresurada del título de la hasta ahora última novela de Philip Roth –pero no por mucho tiempo: ya llegará *Indignation* el próximo septiembre– hace pensar que ese hamletiano *Sale el espectro* alude a lo que, parece, será la última “aventura” y despedida del escritor y alter-ego Nathan Zuckerman.

Una mirada más cuidadosa, sin embargo, descubre que el fantasma que aquí pide venganza y justicia es, quizás, el de E. I. Lonoff: alguna vez maestro del joven Zuckerman y cuya memoria es ahora perturbada por el afán de un biógrafo poco escrupuloso dispuesto a interrumpir el descanso de los muertos.

Y los seguidores de Roth ya lo saben

desde *The Ghost Writer* (“La lección del maestro”) publicada en 1979: Lonoff era/es una versión apenas codificada de Bernard Malamud, alguna vez héroe tutelar de Roth (quien le dedicó una tan sentida como despiadada necrológica/homenaje posteriormente recopilada en *El oficio, un escritor, sus colegas y sus obras*, Seix Barral, 2003). Unas gotas de Saul Bellow –y en *Sale el espectro* un pasado incestuoso que Roth tomó prestado a las recientes revelaciones acerca de otro Roth: Henry– completaban la creación y la máscara que no alcanzaba entonces ni alcanza ahora para enturbiar el modelo verdadero y original.

Y es una buena noticia la reedición de estas dos grandes novelas de Ber-

nard Malamud (1914-1986), porque lo cierto es que este gran escritor judío de lo judío (y de tantas otras cosas) llevaba demasiados años extraviado en esa zona gris o agujero negro en el que, bastante seguido, suelen caer muchos narradores cuando mueren. Aunque puede afirmarse que la desaparición de Malamud del canon de la literatura norteamericana comienza a hacerse ya paradójicamente visible durante los últimos años de la vida y carrera del hombre.

Los motivos para esto –si hablamos de calidad y constancia– son incomprensibles, pero aún abundan las teorías conspirativas. La caída de Malamud –alguna vez considerado uno de los más grandes de su generación– es, para muchos, la injusta consecuencia de los justos premios Nobel a Saul Bellow e Isaac Bashevis Singer (en 1976 y 1978 respectivamente) y del ascenso de Philip Roth, cubriendo así todos los casilleros disponibles para Grandes Escritores Judíos. Otros “culpan” a la timidez de Malamud, a su escasa fotogenia, a su inexistente afición a la polémica académica o periodística, a su cautela casi patológica heredada de padres inmigrantes y hambreados y al relativo entusiasmo de su editor –Roger Straus de Farrar, Straus and Giroux– quien, cuando una vez le sugirieron la posibilidad de una biografía

de Malamud, sentenció a muerte: “Me parece una idea ridícula. Ahí no hay nada que contar, pocas veces ha tenido lugar una existencia tan poco excitante. Saul Bellow es *filet mignon*, Malamud es hamburguesa”.

Con perdón de Mr. Straus, acaba de publicarse en Estados Unidos *Bernard Malamud: A Writer's Life* de Philip Davis.

Y es caviar.

Un gran libro para la gran vida de un gran escritor que —si hay justicia o por lo menos suerte— devolverá a este autor al alto sitio que le corresponde en su país de origen y en el mundo. No es el único síntoma: hace un par de años, la hija de Malamud —Janna Malamud Smith— publicó una sentida *memoir* sobre su padre, *My Father is a Book*, y ha comenzado a relanzarse su obra con prólogos de maduros autores jóvenes y fans confesos como Jonathan Lethem, Aleksandar Hemon o Jonathan Safran Foer.

Es de desear que la reaparición de *El dependiente* y *El reparador* (esta última traducida en su momento como *El hombre de Kiev*) provoquen un efecto similar en nuestro idioma donde se lee demasiadas veces la palabra *agotado* o *descatalogado* junto a su apellido.

La primera de estas novelas —lo comprendemos enseguida leyendo a Davis— es un libro autobiográfico y doloroso e intimista y está construida a partir de los recuerdos de la infancia de Malamud y la tienda de su padre. Allí, en un ambiente pequeño y controlado, nos enteramos y comprendemos y aprendemos de las tensiones apenas secretas y las distancias insalvables entre patrón y empleado.

La segunda, en cambio, es una inteligente y original novela histórica que no por eso descuida las sombras de lo muy privado en lo que sin dudas puede ser definido como la mejor y más inteligente mezcla de Tolstoi y Dostoievski jamás emprendida y conseguida por nadie. Una *true story* —basada en la del judío Menaham Mendell, falsamente acusado y encarcelado injustamente en la Rusia zarista en un juicio que conmo-

vió al mundo entero en 1913— que hizo de Malamud un escritor famoso en su país y por la que ganó el Pulitzer y el National Book Award.

Una y otra comparten cierto simbolismo deudor del Antiguo Testamento y del Viejo Mundo de sus ancestros, sí; pero lo que las caracteriza y las une a pesar de sus muy diferentes tramas —lo que une a todos los títulos de Malamud— es la cultura del trabajo. Un territorio donde, entre otros, se encuentran el beisbolista casi arturiano de *The Natural*, el profesor de *college* de *Una vida nueva*, el único sobreviviente a un cataclismo mundial empeñado en enseñarles la Cábala a los simios de *La gracia de dios*, el biógrafo bloqueado de *Las vidas de Dubin* (la mejor y más bellowiana novela jamás escrita por Malamud), el pícaro pintor de *Portraits of Fidelman*, los dos escritores compitiendo en una edificación en ruinas de *Los inquilinos* y la gran mayoría de los protagonistas de sus célebres e imprescindibles relatos. Por favor, que alguien vuelva a ponerlos a trabajar a todos ellos, que alguien los traduzca y reedite o que los arranque del entierro vivo de los depósitos.

Mientras tanto, celebrar la resurrección de *El dependiente* y de *El reparador* y honrar y rescatar la memoria de este hombre que —leemos en la biografía de Davis— solía sonreír acerca de su poco ocurrente vida. Una vida aburguesada —o “hamburguesada”, diría despectivamente Straus— en la que *escritor* era casi sinónimo de *obrero* y el paisaje era siempre el mismo. “Imposible equivocarte si tienes que imaginarme en mi escritorio. Hoy, mañana, el mes que viene, el próximo año... Siempre será y seré igual. En ocasiones me pregunto si queda tiempo para vivir, pero parece que me las voy arreglando para que así sea”, apuntó Malamud en un margen.

Agradecemos que así haya sido.

Y que el espectro que alguna vez salió, ahora —*enter ghost*— vuelva al escenario para contarnos otra vez todo aquello en lo que tanto y tan bien trabajó. —

— RODRIGO FRESÁN

NOVELA

## El riesgo y sus recompensas



**Ignacio Martínez de Pisón**  
**Dientes de leche**  
Barcelona, 2008  
Seix Barral  
381 pp.

Una de las grandes características de la obra narrativa de Ignacio Martínez de Pisón es esa sensación de que asume riesgos, sin pertenecer su literatura precisamente a esta tendencia. No hay en su escritura ni en la manera de acometer la arquitectura final de sus novelas, indicios de una investigación narrativa implícita. Y sin embargo, el escritor aragonés escribe muchas veces al filo de algunos peligros, corre riesgos que en autores de menor talento hubieran acabado en lamentables fracasos. Recuerde el lector *Carreteras secundarias*, una historia a caballo entre la literatura de formación y la itinerante. Sólo por la sencillez desarmante de su estructura, por la solidez de sus personajes, por la maquinaria narrativa tan bien disimulada, sólo por eso esa novela es una joya literaria. El riesgo allí era justamente su aparente facilidad para entrar en su atmósfera, y compartir su *pathos* y su humor, como si eso no fuera necesariamente parte del oficio de los novelistas verdaderos. Otra virtud no menor es, como sucede en aquella novela aparentemente menor titulada *María Bonita*, el dibujo de los caracteres humanos, sobre todo, como pasa en este título, de los personajes que pasan de puntillas por la sociedad. Es importante señalar estos aspectos para entender (y disfrutar) *Dientes de leche*, la nueva novela de Martínez de Pisón. Y ya que apunto bondades, vaya otra. Destaquemos esa capacidad del autor para la simbiosis: la combinación de niveles narrativos

(temporales, sociales, de parentescos), como pudimos apreciar en *El tiempo de las mujeres*.

Ahora que se está poniendo de moda entre algunos intelectuales españoles cuestionar la vigencia de la novela tradicional (incluso no faltan quienes cuestionan el punto de vista omnisciente, como si éste formara parte de una tendencia y no parte de la ingeniería narrativa), en medio de esta bizantina polémica tenemos la oportunidad de degustar una novela de pies a cabeza, con todas las virtudes de la excelencia narrativa. Ignacio Martínez de Pisón retorna con una historia familiar, como ya hiciera en novelas anteriores. Sea dicho de paso que este tipo de argumentos comporta ya una estructura prototípica en la novelística española de los últimos años. Autores tan distintos como Álvaro Pombo, Rafael Chirbes y Marcos Giralte, entre otros, conforman eso que yo me atrevería a denominar el motivo familiar. Es verdad que *Dientes de leche* recrea algunos trámites de la Guerra Civil española, que hay también una recreación de la posguerra, de los años del desarrollismo, de la dictadura en sus horas finales, de la Transición hasta unos días antes del triunfo de los socialistas en 1982. También es verdad que el relato se articula ideológicamente en torno a la figura de un voluntario fascista, enrolado en las brigadas italianas, que lucha contra los republicanos. Pero yo no me atrevería a decir que es otra novela más sobre la Guerra Civil. *Dientes de leche* es una novela distinta alrededor de un tema que a la postre apenas sirve de trasfondo histórico. Y aquí vuelve a imponerse ese aire de peligros narrativos del que hablaba más arriba. En esta novela hay representados el antagonismo ideológico, la venganza personal, el sentido de la piedad, la búsqueda de los orígenes, el amor en su sentido más elemental e íntimo, la bondad y cierto clima de tiempo irrecuperable a pesar de todos los avatares de la vida y de la historia. Martínez de Pisón pudo haber incurrido en la sensiblería, en cierto regusto a lirismo trasnochado. Todo lo contrario. La novela alcanza niveles

muy altos de eficacia narrativa. Y sobre todo, de eficacia emocional. Desde el dibujo de los personajes, en especial el de Paquito (antológico), hasta el ensamblaje de los tiempos, de los espacios con las peripecias familiares. Hay secuencias que algunos colegas han puesto en entredicho, como una que se desarrolla en un restaurante y que no se ha interpretado como un guiño a las discusiones familiares italianas. Es verdad que Martínez de Pisón apura a veces hasta el límite las reglas de la verosimilitud. Pero siempre sale victorioso. Esa es la función del arte. Ramalazos de ternura desplegados por toda la historia, como en las últimas líneas de la novela por ejemplo, parecen inverosímiles, pero no lo son. Como si el autor nos dijera: la vida a veces tiene mucho de increíble y el arte de la ficción tiene la obligación de hacerla verosímil. —

— J. ERNESTO AYALA-DIP

## POESÍA

### Realidad, tu nombre escribo



**Rodolfo Hinostroza,**  
*Poesía completa,*  
Madrid, Visor,  
2007, 257 pp.

Sólo tres libros, más algunos poemas sueltos, componen la poesía completa de Rodolfo Hinostroza (Lima, 1941): *Consejero del lobo* (1965), *Contra natura* (1971) y *Memorial de casa grande* (2002). Los dos primeros, próximos en el tiempo y en la ideología, configuran una unidad, o, en todo caso, acreditan un parentesco, y bastan para considerar a Hinostroza uno de los grandes poetas hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo pasado. El tercero, remoto en el lenguaje y en las

preocupaciones, constituye una refutación de sus planteamientos anteriores, y resulta prescindible, sobre todo para un lector no peruano.

*Consejero del lobo* debate la relación problemática entre el yo y la realidad. Con un arranque airoso y juvenil, el libro no tarda en internarse en las trochas claroscuros del erotismo y la ebriedad. Los motivos nocturnos —como el canónico “Sol negro”—, metáfora de un pertinaz sentimiento de culpa, conviven con otros, de inspiración romántica, como el mar y las estrellas, expresión de la infinitud, pero también del ansia de libertad. Son muchas las referencias siderales, que traslucen el interés de Hinostroza por la astrología: “¡Oh y sus/ quejidos han subido hasta Orión y hasta las Pléyades/ y sus atroces sufrimientos han llenado los ríos/ de girándulas...” Entre alusiones planetarias y zodiacales, descuella el tópico de las esferas: su música, su platótico girar, su transparente plenitud. El lenguaje con el que se plasman los conflictos contenidos en el libro es siempre un lenguaje desarticulado y surreal, razonablemente alucinado, en el que se mezclan fulgores herméticos y puñetazos de sombra. La belleza es para Hinostroza una mediación entre lo visible y lo invisible: por eso menudean los sueños, que delimitan el espacio ideal para que se libere el combate entre lo imaginado y lo percibido. La violencia de la metáfora se corresponde con la violencia de lo metaforizado: un mundo urbano, caótico y delirante. Aun en los poemas más narrativos, hay incisiones irracionales, que revisten la forma de imágenes visionarias: “¡Ah, la palabra! ¿Y luego?/ ¿Cuando veamos que pesa tanto como un huevo de araña,/ que es un torpe arado resbalando sobre espejos/ desiertos, y que no modifica/ ni el ala de la libélula, ni el espanto iniciado en/ las Edades...” *Consejero del lobo* está sostenido por innumerables emparejamientos, pero los poemas mantienen siempre un gran dinamismo: la estructura no ahoga su fluidez. En este caudal de asociaciones alógicas, pero convulsamente emoti-

vas, desagua asimismo un torrente intertextual, integrado por personajes míticos, religiosos o literarios, uno de los cuales abandera la fusión, tan hinostrozoiana, de la matemática y el absurdo: la Alicia de Lewis Carroll. La influencia de Saint-John Perse en el poemario, siempre subrayada por la crítica –junto a la de Pound, tan proclive a los poemas vastos y deshilachados, según Borges, tan amante de la turbamulta cultural–, se echa de ver en la recurrencia de algunos motivos, como el peregrinaje por el desierto, y en la épica del poema significativamente titulado “Crónica”: “El mundo es amargo como un largo/ Llanto/ Y nadie conduce los carros de bronce, y el mundo es/ Extraño/ Como un trono usurpado, y habremos de ahogar las/ Gorgoteantes bocas/ En las lagunas cónicas”. Esta multiplicidad elocutiva, este culturalismo centrífugo, sirve a un solo propósito: reflejar el tortuoso acomodo del yo en la realidad. En la obra de Hinostroza, el individuo se resiente del exceso de realidad, convertida en impetuosa fantasmagoría. La fragmentación, es más, la atomización del mundo, inducida por la mirada a un tiempo *naïf* y corrosiva del poeta, constituye su única defensa frente al encarnizamiento de lo real. Esta relación agónica ofrece un flanco colectivo: Hinostroza, que escribió *Consejero del lobo* durante su segundo viaje a Cuba, rechaza el realismo social y opta por un individualismo agraz, que no es ajeno al pacifismo *bippy* y a la rebeldía marcusiana. Pero su lenguaje no es nunca figurativo –lo que supondría un consentimiento implícito de aquello que se propone combatir–, sino saludablemente transgresor.

*Contra natura*, premio Maldoror de poesía otorgado por la editorial Seix Barral en 1970, prolonga –e intensifica– el debate entre el yo y la realidad; ahora, entre el yo y el poder, de cuya batalla es metáfora otra actividad cara al poeta: el ajedrez. El poemario es, de hecho, un tratado sobre la renuncia al poder y sobre el derrumbamiento de los sueños y las utopías. Del poder,

corruptor de la Idea, hay que huir; y también de las causas, de los espejismos colectivos y sus atroces exigencias. Entre ecos de la guerra de Vietnam y de un hippismo que promueve el viaje, físico y espiritual, como liberación –y que nos lleva de París a Ibiza, de Londres a La Habana–; entre invocaciones búdicas y alusiones irónicas a los conflictos ideológicos de la época; entre citas de sus poetas queridos –Whitman, Vallejo, Perse– y exhortaciones a hacer el amor y no la guerra, Hinostroza reproduce la dispersión regeneradora de *Consejero del lobo*. Como ha escrito Guillermo Sucre, y nos recuerda Fernando de Diego, prologuista del volumen, la multiplicidad de su palabra constituye una crítica a la centralización del poder. De nuevo comparecen los rasgos vanguardistas: la videncia y ajenidad rimbaudianas, el desquiciamiento culturalista, el *collage*, la inclusión de versos enteros en otros idiomas, ahora radicalizados por una disposición tipográfica cercana a lo caligramático –y, en ocasiones, al dadaísmo visual–, que conjuga los sangrados y los signos de toda laya, por razones que explica el propio poeta en “4 proposiciones para Max Reithman”: “Los grafismos que a veces aparecen/ son notas de trabajo, pertenecen/ a lo que ocurre en el momento./ Si no llegan a concretarse en pensamientos,/ es porque no hay pensamiento exterior al proceso del cuadro”. Así pues, los poemas se geometrizan, se radicalizan en su hispidez enunciativa, adelgazan hasta que los conceptos devienen iconos. Su desarticulación también crece: plagados de aristas, son amasijos de cristales verbales, torbellinos fracturados. La lectura se endurece, hasta hacerse, en ocasiones, casi imposible: “AS & los genios del aire/ Entre Mailand Park Road & British Museum/ bogando bogando/ Inconformistas s. XIX/ emanación periódica de una “planète trouble” /Urano// 19º Acuario/ la onda cálida de las revoluciones/ Liberté Egalité Fraternité...”, leemos en “Horóscopo de Karl Marx”. Otra vez encontramos la explicación de la ruptura lingüística

en los propios versos de Hinostroza: en “Homage à Vasarely”, el poeta afirma luchar “contra el significado en el seno del significado”. Hinostroza quiebra las palabras –burlando su encadenamiento sintáctico, su causalidad lógica y hasta su morfología– para quebrar las relaciones de poder que las palabras transcriben, pero no lo hace oponiéndoles otras relaciones de poder, es decir, otras palabras, sino deshaciéndolas por implosión: subvirtiéndolas su sentido, arrancándolas de su contexto y su raíz, troceándolas, aislándolas.

Tras un silencio de más de treinta años, *Memorial de casa grande* se aparta de la experimentación lingüística y de la ideología libertaria que revelan sus dos primeros poemarios, nacidos en el contexto de la guerra fría y de la marea contracultural, y dibuja una autobiografía lírica –mediante largos relatos protagonizados por la familia Hinostroza–, que es, en realidad, una metáfora de la identidad peruana. El libro, narrativo, sucesivo, ordenado, es de un figurativismo descorazonador; en “Con el Sol en los órganos” condesciende incluso al endecasílabo y al alejandrino. Su búsqueda de lo real –una pretensión de la que Hinostroza nunca ha abjurado– lo empuja a lo coloquial. Así, frente al castellano neutro, universal, de sus primeros poemarios, *Memorial de casa grande* aparece repleto de peruanismos, cuya acumulación dificulta la comprensión de quien no comparta el habla limeña: “un matriarcado chicha/ de obreros criollazos y grisetas lisurientas/ que comportaba un tira/ un par de mechadores famosos/ una puta solapa/ y varios palomillas/ que a veces terminaban en la cana...” Esto, y los referentes exclusivamente locales (como “acababa de escribir el guión de una película de éxito/ ‘El guapo del pueblo’/ con Jesús Vásquez y Filomeno Ormeño./ Ima Sumac y Moisés Vivanco/ y la Cholita linda del Perú./ Alicia Lizárraga”, en la que, salvo la eufonía nominativa, nada hay de compartible), acaban por reducir el poemario a producto nacional y sin vuelo. –

– EDUARDO MOGA

NOVELA

## Una mirada sin párpados



**Jorge Baron Biza**  
**El desierto y su semilla**  
Madrid, 451  
editores, 2007,  
290 pp.

Empieza en Córdoba, Argentina, en 1964, y termina varias veces:

Tras una larga historia de peleas y reconciliaciones, Raúl y Clotilde deciden concretar el divorcio, por lo que se reúnen con los abogados y con Jorge, uno de sus hijos. Todo parece marchar bien, pero de pronto el padre va por un whisky y vuelve con un vaso de ácido que arroja a la cara de su mujer. “Al quemarla, no había eliminado la carne que amaba, sino que la había sublimado por demolición, como ocurre con las ruinas románticas”, escribirá Jorge décadas más tarde, ya convertido en narrador. Por ahora, con algo más de veinte años, siente una especie de doloroso alivio al enterarse de que su padre se ha pegado un tiro, y asume el cuidado de su madre: la acompaña durante los primeros meses a periódicas operaciones y luego viaja con ella a Milán, para asistirle en el proceso de reconstitución de su rostro.

El primer final de esta historia es sólo aparente: la madre y su hijo vuelven a Argentina para recuperar, en parte, la vida. El doctor ha hecho un trabajo magnífico que, sin embargo, necesitará incesantes retoques. Clotilde da la impresión de reintegrarse, de renacer. Pero poco tiempo después, en 1978, salta por la ventana. Es el segundo final.

El tercer final es el de *El desierto y su semilla*, el libro que Jorge Baron Biza

publicó en 1998 y que aparece, ahora, en España. Inmediatamente antes de la palabra *fin* leemos la siguiente frase: “Es de reconciliación de lo que hablo.” Enseguida hay una nota en que el autor aclara que su nombre original era Jorge Baron Biza, pero que, tras cada separación, su madre exigía la rectificación del acta de bautismo: “Mi nombre actual es Jorge Baron Sabbattini. No sé si Jorge Baron Biza debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío.”

Jorge Baron Biza acepta el desafío de “continuar” a Raúl Baron Biza, un excéntrico cordobés, figura contradictoria de la política argentina y escritor, para más señas, de novelas pornográficas (en la última, la que escribió antes de suicidarse, se lee, Jorge lee: “¿Por qué no negar al hijo engendrado más por curiosidad que por deseo? ¿Qué obligación de amar al nacido? Que carguen ellos con su vergüenza y no yo con su perdón”). Todo es verídico en *El desierto y su semilla*, a excepción de los nombres (¿cuánto tiempo habrá tardado el autor en inventar, en *buscar* los nombres de sus padres? ¿Minutos, meses?): Raúl Baron Biza se llama Arón Gageac, mientras que Clotilde es, en la ficción, Eligia. Jorge prefiere, en cambio, un nombre menos heroico o menos trágico: Mario. La novela fue recibida en Argentina como una obra mayor. Tres años más tarde, sin embargo, en septiembre de 2001, Jorge Baron Biza se suicidó.

*El desierto y su semilla* es una gran novela, aunque decirlo así, en plan canónico, es un poco absurdo. Jorge Baron Biza escribió el libro que estaba condenado a escribir —una novela y no una autobiografía: presenciamos no los hechos al desnudo, sino el deseo de contar una historia que se resiste a ser contada. El narrador escribe para comprender, aunque sabe que no habrá revelaciones, que a lo sumo podrá alumbra un poco el pasado. La imagen inicial acompaña la lectura con persistencia: una cara destruida,

una sonrisa sin labios, una mirada sin párpados, suspendida en la semivigilia. Escribir es registrar, con precisión naturalista, la caída de la luz sobre ese rostro. Pero esta no es la historia del rostro: es la historia del ojo que mira ese rostro.

Buena parte de *El desierto y su semilla* recrea el tiempo de Milán, que Mario pasa contemplando el delicado trabajo de los cirujanos, distraído a su madre con lecturas livianas (novelas del *boom* y revistas que pide a la Argentina), evitando o aceptando a las posiblemente bellas mujeres que pasean por la clínica —con la nariz vendada y llenas de ilusiones— y, sobre todo, bebiendo como condenado en un bar vecino donde conoce a Dina, una puta con la que descubre no el amor sino cierto callado y agrio compañerismo.

*El desierto y su semilla* es, también, un relato escéptico sobre las luchas de los años sesenta, protagonizadas, según el narrador, por gente que prometía “escarmientos o paraísos” y terminaban el periodo de poder “con la mirada apagada, que sólo se encendía cuando fantaseaban sobre sus pasados tiempos de gloria”. Los héroes de entonces le recuerdan, naturalmente, a su padre y a su madre, que a lo largo del relato son comparados, de forma tácita y constante, con Perón y Evita.

Los diálogos milaneses están escritos en “cocoliche”, una mezcla de italiano y de español que hablaban los inmigrantes en Argentina y que Baron Biza ahora “devuelve”, a manera de vacilaciones o tartamudeos, al italiano. La mirada del narrador es siempre paródica y compasiva: es difícil describir esa voz que se sabe extraña y que en todo momento vela por la precisión del relato, a riesgo de deformarlo. La novela se llena de impurezas y de trucos que no sorprenden, que no quieren sorprender: esto es literatura, parece decir, renglón por renglón, el narrador, y hay mucha amargura en esa advertencia. —

— ALEJANDRO ZAMBRA

## MEMORIAS

# La culpa o la vida



**Félix Romeo**  
**Amarillo**  
Madrid, Plot  
Ediciones, 2008,  
155 pp.

*Amarillo* es el tercer libro de Félix Romeo. Es un libro extraño en todos los sentidos. Su propio aspecto formal lo convierte en un objeto aparte: la edición que ha preparado Plot, fuera de colección y de lo que suele publicar esta editorial, es bella y cuidada. El libro, antes de leerlo, ofrece cierto aspecto ucrónico, es bonito, a la vez parece que no tenga tiempo o lugar. Y eso tiene que ver con su contenido: la historia de un tiempo muerto, de un limbo, el que va desde la publicación de este libro hasta la madrugada del 27 de febrero de 1992, cuando el escritor Chusé Izuel, amigo de Romeo, se tiró por el balcón del piso que compartían.

Y digo que es extraño también en su concepción: el libro recoge recuerdos de Romeo sobre los tres compañeros de aquel piso de la calle Borrell de Barcelona –Chusé Izuel, Bizén Ibarra y el propio Félix Romeo–, fragmentos diarísticos del autor en el presente, artículos de Izuel publicados en periódicos, transcripciones de entrevistas, testimonios de terceros, esquelas, necrológicas y reflexiones. Lo que hace grande *Amarillo* es que Romeo consigue hacer con todo esto un libro de escritor, es decir, una gran reflexión moral y humana a propósito del suicidio de Izuel y de la reconstrucción de todo lo que pudo llevarle a ese desenlace. Romeo

cuenta la historia de su sentimiento de culpa: el de no haber sido capaz de anticipar el suicidio de su amigo; el de preguntarse hasta qué punto él fue responsable; y después un sentimiento de culpa todavía más enredado: el de descubrir que se siente aliviado por su muerte. Romeo reconoce que, de no haber muerto Izuel, posiblemente no hubiese escrito nunca. En aquel otro piso que compartían esos tres veinteañeros del barrio de Las Fuentes de Zaragoza, Ibarra tenía asignado el papel de pintor –y también el de experto sexual del grupo–, Romeo el de crítico literario e Izuel el de escritor –además de ser también colaborador y crítico en los suplementos de varios periódicos–. Parecía que las cosas iban a ser así, hasta que se mató Izuel.

*Amarillo* se convierte en una crónica terrible: Romeo empieza a guardar en bolsas de plástico, como un criminalista, los testimonios que había dejado Izuel, sus diarios empezados, sus notas escritas en los márgenes de esas hojas sobre películas que dan en los cines, sus relatos inéditos o las entrevistas que grabó a otros escritores, como Luis Goytisolo, en las que se puede seguir oyendo la voz de Izuel. *Amarillo* es un libro de aspecto sencillo, de prosa desnuda, de estilo casi notarial, pero cuya complejidad y alcance va envolviendo al lector de un modo angustioso y firme hasta el final. ¿Qué conclusión se saca de este informe forense, de esta crónica del suicidio de un amigo, de un compañero intelectual? Romeo no deja de hacerse preguntas a sí mismo, pero las páginas del libro finalmente son un reproche a Izuel, a su muerte. *Amarillo* es un libro sobre la vida, sobre el seguir viviendo, aunque sea de un modo aturdido. Es un reproche de amor por todo lo que esa persona se perdió. El libro viene a ser una carta dirigida a Izuel, un desahogo. En ella, en esa segunda persona que Romeo utiliza para dirigirse a su amigo, le acusa de que su dolor fuese “autoimpuesto”. A Izuel le había dejado su novia,

Mariángeles, y no había sido capaz de recuperarse. Romeo reflexiona, a propósito de una teoría de Freud, sobre la posibilidad de que aquel suicidio fuese un modo de crimen: ante la renuncia del suicida a matar al que es causa de su padecimiento, lo mata a través de sí mismo. Como en esa secuencia de *Reservoir Dogs* en que los personajes se apuntan todos unos a otros con pistolas, *Amarillo* es un libro sobre crímenes cruzados. Es un policíaco a través del cual Romeo va expresando su dolor, también con toques de humor, como la descripción del momento en que Izuel se hace una tortilla francesa justo antes de matarse. Lo cómico aparece de pronto ante la negrura de una situación de la que el autor parece haber decidido salir, tullido quizá pero con una capacidad todavía intacta para la celebración.

Todavía no hemos dicho en esta reseña algo importante: Chusé Izuel era un grandísimo escritor. Dejó inéditos un conjunto de relatos que, dos años después de su muerte, aparecieron publicados con el título *Todo sigue tranquilo* en la editorial Libertarias. Son relatos descarnados, duros, cotidianos y desesperados. En ellos aparece el sexo, la música, abandonos y hombres que se cortan afeitándose frente al espejo. Valdría la pena reeditar aquel libro. Y aparecen en el libro de Izuel varias escenas de falta de compenetración sexual, de gatillazos o anorgasmia. Romeo recoge en *Amarillo* varios de estos fragmentos y reflexiona sobre la posibilidad de que Izuel, que era muy fumador y bebedor, encontrase dificultades serias para follar. Esta hipótesis supone también un descenso en la tensión del libro, cierto alivio: una causa señalable.

*Amarillo*, bajo la apariencia de libro de crímenes perfectos, es una reflexión apasionada sobre la escritura, sobre el dolor de una pérdida, sobre la responsabilidad y la emoción de vivir. —

— ISMAEL GRASA

ENSAYO Y POESÍA

## Leer con luto en la solapa



**W.G. Sebald**  
*Campo Santo*  
trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2007, 250 pp.



**W.G. Sebald**  
*El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser*  
trad. Miguel Sáenz, Madrid, Siruela, 2007, 80 pp.



**W.G. Sebald y Jan-Peter Tripp**  
*Sin contar*  
trad. María Teresa Ruiz Camacho y Katja Wirth, Madrid, Nórdica Libros, 2007, 88 pp.

En septiembre de 2001, tres meses antes de que W.G. Sebald falleciera en Norwich a bordo del Peugeot 306 donde viajaba con su hija Anna —cuyos ojos, de una transparente intensidad, acompañan la penúltima de las treinta y tres visiones en forma de haikú que integran *Sin contar*: “Sin contar/ queda la historia/ de las caras/ vueltas hacia otro lado”—, me encontraba en Viena, invitado por la Sociedad Austro-Mexicana para ofrecer una lectura de mi libro más reciente. Casi al final de mi estancia, mis anfitriones me llevaron a dar un tour por la bella ciudad reconstruida milimétricamente al cabo de la Segunda Guerra Mundial, el periodo que aparece una y otra vez en la obra sebaldiana como un *ritornello* ineludible. El tour fue una experiencia mágica y misteriosa porque incluyó diversos lugares insólitos para mí: el asilo de mendigos donde Hitler vivió en su juventud; el parque en cuyo centro se alza un búnker antiaéreo que me hizo ver a Sebald recorriendo los senderos en que se han convertido las cicatrices de Europa; la Mexikoplatz, erigida para conmemorar la protesta de nuestro país por la anexión de Austria a la Alemania nazi; el Prater y su enor-

me rueda de la fortuna inmortalizada en *El tercer hombre*. La mayor sorpresa, no obstante, me aguardaba al terminar el día, cuando nos dirigimos al extrarradio vienesés atravesando parajes de una desolación puntuada por silos gigantescos hasta entrar de noche en un bosque tupido. Entre los árboles, en medio del silencio y la oscuridad, titilaban unas luces que me remitieron a una hermosa imagen de *Los emigrados* (1993) —las fogatas encendidas en la ribera de un lago suizo— y que resultaron ser veladoras sobre las tumbas del Cementerio de los Sin Nombre (*Friedhof der Namenlosen*), donde descansan los cadáveres anónimos hallados en el Danubio. Según me enteré, la fecha en las lápidas corresponde al día en que cada cuerpo fue extraído del río, y las veladoras son colocadas por gente que ha adoptado a un difunto en remplazo de un ser querido que se esfumó sin dejar huella. Desde entonces ese panteón me parece la metáfora ideal de la literatura de Sebald: una literatura que —como dice el autor en *Campo Santo* al referirse a la obra del escritor, pintor y cineasta alemán Peter Weiss— “está concebida como una visita a los muertos”; un sitio donde las víctimas con y

sin nombre de la historia europea son veladas por los fulgores de un estilo laberíntico y sinuoso, en deuda lo mismo con Proust que con Nabókov, que enlaza múltiples géneros y registros culturales. Un enclave privilegiado en el que campea un ánimo crepuscular, saturnino —ahí está, para no ir lejos, *Los anillos de Saturno* (1995)—, que implica “el pensar ceremonialmente, el escribir con luto en la solapa”, como señala Andrea Köhler en el epílogo de *Sin contar*.

Por desgracia, para el público de lengua castellana ha llegado la hora no de escribir sino de leer con luto en la solapa: el archivo sebaldiano se ha agotado. En nuestro idioma queda inédito únicamente *Hospedaje en una casa de campo* (1998), el volumen de ensayos al que pertenece *El paseante solitario*, espléndido homenaje a Robert Walser, espíritu hermano —ambos practicaron un amor por lo marginal y murieron en tránsito— al que Sebald trata como un ser querido que se hubiera esfumado “suavemente y sin ruido hacia un reino más libre”, o mejor, como un familiar próximo que le recuerda a su abuelo Josef Egelhofer: “En todos los caminos me ha acompañado Walser siempre. Sólo necesito suspender un día el trabajo cotidiano, y veo al lado, en alguna parte, [su] figura inconfundible [...] que en ese momento mira a su alrededor.” Por desgracia también, el desacomodo del corpus sebaldiano en español —que evoca el caso de Walter Benjamin, otra alma hermana— no se reduce a la publicación de *El paseante solitario* como texto individual y se extiende a *Campo Santo*, cuya segunda sección se compone originalmente de doce ensayos a los que se han añadido dos (“El remordimiento del corazón”, sobre Peter Weiss, y “Con los ojos del ave nocturna”, sobre Jean Améry) que por algún motivo no se incluyeron en la edición castellana de *Sobre la historia natural de la destrucción* (2003), libro al que corresponden. *Campo Santo*, sin embargo, trasciende el desacomodo y el descuido editorial para presentarse como un valioso gabinete de curiosidades en

el que brilla tanto la luz de Córcega, la isla a la que Sebald consagró un periplo sentimental iniciado a mediados de los años noventa e interrumpido para seguir los pasos de *Austerlitz* (2001), como el resplandor prosístico que a partir del estudio sobre el poeta esquizofrénico Ernst Herbeck renuncia a los pies de página y otras sombras académicas para alumbrar la ya célebre fusión de ensayo, narrativa y autobiografía que aborda a viejos conocidos como Chatwin, Handke, Kafka y Jan Peter Tripp, el pintor que en *Sin contar* establece un cruce de miradas con la escritura de uno de sus grandes cómplices. Era tal la alianza entre ambos artistas que el propio Sebald admite que su *ars poetica* se resume en un grabado de Tripp donde el neurópata Daniel Paul Schreber se muestra con una araña en el cráneo: “En ese grabado se basan muchas de las cosas que he escrito luego, también en la forma de proceder, en el mantenimiento de una perspectiva exactamente histórica, en el paciente trabajo y en la conexión, a la manera de una *nature morte*, de cosas en apariencia muy distantes.” En el mundo de inusitados vínculos fundado por W.G. Sebald, Walser se deja captar al igual que Nikolái Gógol por “las criaturas extrañamente irreales que [surgen] en la periferia de su campo de visión” para después efectuar un viaje en globo que reverbera en una lectura infantil de Nabókov, y el daltonismo de Napoleón Bonaparte vuela del texto que abre *Campo Santo* a uno de los haikús de *Sin contar* para ser cuestionado por los ojos del poeta y editor Michael Krüger. “Nada hay más siniestro en la prehistoria del hombre que la conexión en el arte entre dolor y recuerdo para construir una memoria”, leemos con luto en la solapa en algún lado, y prendemos una vela en honor del memorioso que nos enseñó a vagar por las ruinas contemporáneas con el mismo respeto con que uno deambula, una helada noche de otoño, por el Cementerio de los Sin Nombre a las afueras de Viena. —

— MAURICIO MONTIEL  
FIGUEIRAS

NOVELA

## No es país para optimistas



**Cormac McCarthy**  
*La carretera*  
trad. Luis Murillo  
Fort, Barcelona,  
Mondadori,  
2007, 224 pp.

Empezamos a sospecharlo: escribir hoy una novela maestra es casi contraproducente. Apenas alguien pone una novela extraordinaria sobre la mesa y ya las almas nobles repiten, robustecidas, el discurso de siempre. Que no todo está perdido. Que el género sobrevive saludablemente. Que la literatura actual —abatida, entre otras cosas, por el dominio de las corporaciones editoriales, la tiranía del lector y la pobre exploración formal— es tan buena y elocuente como hace sesenta o doscientos años. Para justificar tanto optimismo se argumenta: hay maestros. Tarde o temprano se ejemplifica: Cormac McCarthy. Es cierto y, sin embargo, nada más falso. McCarthy (Rhode Island, 1933) es un narrador enorme, en efecto tocado por la gracia, pero no es un caso sintomático. Por el contrario: es una excepción, un fogonazo de genialidad en una noche casi unánime.

*La carretera*, su obra más reciente, es una novela mayor. Mayor, desde luego, en un sentido contemporáneo, no decimonónico. No hay salud ni voluptuosidad ni optimismo en este libro. Hay —como siempre, pero más que nunca, en McCarthy— un exasperante ánimo apocalíptico. Hay un *ethos* agónico que termina por devorarlo todo. ¿Qué elementos son arrasados? Los nombres propios y los flujos de conciencia. La tentación sociológica y las digresiones costumbristas. Las explicaciones sobre casi cualquier cosa y casi todo artificio novelesco. Queda apenas algo: dos personajes y un mundo devastado. Los personajes: un padre y

un hijo que caminan a lo largo de una carretera, rumbo al sur, en busca del mar y de un cielo menos hosco. El mundo: un desierto postapocalíptico atravesado por unos cuantos sobrevivientes y sobrevolado, oprimido, por una densa nube de cenizas. Desconocemos las razones del ocaso, observamos sólo los escombros. En el final todo es como en el principio: un padre y un hijo, un viaje, el hambre, la violencia, la existencia confiada a los instintos. Abolido lo superfluo, no queda, cosa rara, el vacío sino la médula: la realidad inmutable, arquetípica.

Porque la narrativa de McCarthy es despojada y vertiginosa, muchos la han aprovechado para hacer otro elogio de la literatura estadounidense. Se dice: la narrativa de Estados Unidos es ágil y eficiente y McCarthy es ágil y eficiente. Se recuerda: el autor de *Todos los bermosos caballos* (1992) gusta de la acción, la velocidad, la odisea. Se citan sus últimos libros —*No es país para viejos* (2005) y esta novela—, cada vez más desnudos y menos líricos, para celebrar, ante todo, su eficacia. De nuevo: sí y no. McCarthy es un narrador eficaz pero es, por fortuna, mucho más que eso. Si destaca no es porque sea preciso sino porque es grande y la grandeza, ya se sabe, es imperfecta. ¡Cómo brilla el McCarthy excesivo en medio de tantos autores tan correctos! ¡Cuánto arroban sus repetidos desplantes! Esos vuelos líricos apenas justificados. Esas frases que, para mejor sabotear la fluidez, tropiezan y se estrellan unas contra otras. Esas “imprecisiones” de lenguaje que el notable crítico James Wood ha denunciado equivocadamente. Que lo sepa el nuevo lector de McCarthy: después de *La carretera*, conviene marchar en sentido contrario, hacia las primeras obras del autor, más poéticas y virulentas y desmesuradas. En el camino, una cima, imponente: *Meridiano de sangre* (1985).

Pensaba Adorno que “en ninguno de sus elementos es el lenguaje tan musical como en los signos de puntuación”. McCarthy se obstina en creer lo contrario. Mírese de lejos una de sus páginas: una uniforme mancha negra. Mírese de cerca: una escritura que prescinde, casi enteramente, de paréntesis y comillas y guiones



y comas. Aunque este voto de pobreza recuerda a la estupenda y poco fluida Gertrude Stein, hay quienes hablan, otra vez, de eficacia narrativa. Como si McCarthy omitiera las comas para que sus frases se deslizaran más rápidamente hacia su destino. Como si el punto final fuera el destino. Como si hubiera un destino. (Es seguro que no lo hay: su narrativa, en vez de estallar en una epifanía, se mantiene en un permanente estado de inminencia.) Antes que contra la lentitud y las pausas, McCarthy se bate contra el artificio. Suprime las comas y esto ocurre: más que escribir, parece transcribir las palabras que el mundo —el desierto, la frontera— le dicta bruta y brutalmente.

Pensaba Isaac Babel que si el mundo escribiera, escribiría como León Tolstói. Pensamos nosotros, los pesimistas, que si el fango balbuceara, balbucearía como Samuel Beckett y mascararía a la manera de Cormac McCarthy. —

— RAFAEL LEMUS

## CRÓNICA

### La fauna política



**Yasmina Reza**  
*El alba la tarde o la noche*  
trad. de Jaime Zulaika,  
Anagrama 2008,  
178 pp.

El presidente de Francia, Nicolas Sarkozy, ha resultado ser uno de los personajes más fascinantes de la última década. Payaso, superhéroe, policía, revolucionario, estratega, tirano, aspirante al *jet-set*, todas esas facetas parecen mezclarse en su personalidad, sin que nadie logre todavía descifrar en qué porcentaje. Atareados en descubrir la clase de individuo que los gobierna, los franceses lo analizan de forma metódica, organizada, (ver por ejemplo el foro que el *oulipiano* Hervé Letellier lanzó en In-

ternet: “Président *bling-bling*”). Muchos libros se han publicado desde que Sarkozy asumió la presidencia. Pocos de ellos logran retratarlo de manera satisfactoria. Uno de los intentos más interesantes e ingeniosos se titula *El alba la tarde o la noche* y lo firma Yasmina Reza.

Nacida en Francia de padres judíos inmigrantes, esta autora es hoy una de las figuras más atractivas del panorama literario francés. Su obra abarca tanto el género del teatro —con el que alcanzó un gran éxito internacional— como el de la novela. Entre sus libros más recientes cabe destacar *Una desolación*, novela ácida y llena de lucidez en la que no deja de desplegarse el delicioso humor negro de esta autora. Cuando parecía haber encontrado ya la fórmula del éxito, Yasmina Reza se propuso sorprender a sus lectores con un experimento: seguir exhaustivamente y durante un año al entonces candidato presidencial por la derecha, Nicolas Sarkozy, con el propósito de describir eso que ella suele calificar como la “fauna política”. El libro levantó desde el principio una gran cantidad de expectativas de indoles muy diversas que, como era de esperar, se cumplieron para algunos y para otros no. A quienes esperaban revelaciones acerca de la vida privada de Sarkozy, su carácter y sus manías, el libro les pareció demasiado abstracto y, por eso mismo, decepcionante. Los que anhelábamos en cambio encontrar en esta nueva entrega la inteligencia y la sutileza de esta escritora, capaz de describir las contradicciones humanas en toda su complejidad, el libro resultó una prueba más del innegable talento de Yasmina Reza. *El alba la tarde o la noche* pertenece a un género híbrido, hecho a la medida de lo que se propone contar, a caballo entre la crónica, el reportaje y la novela sin ficción.

Sin asumir ninguna postura política y tampoco admiración o fobia por su objeto de estudio, Reza describe al candidato con la misma distancia observadora con que un dibujante hace un estudio zoológico. Así, conocemos algunas de sus actitudes, su entorno, sus hábitos y sus respuestas ante diversos estímulos, su impaciencia, su carácter infantil.

El resultado no carece de la agudeza

que caracteriza a las novelas de la autora. Sin embargo, conforme la lectura avanza, el lector se sorprenderá al descubrir que poco a poco la distancia se va desquebrajando para dejar entrever una suerte de benevolencia, una ternura velada que se trasluce en el tono, una condescendencia de la que no goza ninguno de los personajes ficticios de Reza —ni siquiera los que presumiblemente se basan en su propio padre—, al grado que uno se pregunta si la autora habrá caído en el campo de seducción irresistible que se atribuye a Sarko —incomprensible para quienes no lo hemos visto nunca de cerca.

Más allá de los rasgos de personalidad que *El alba la tarde o la noche* describe a modo de boceto, un argumento despunta en este libro: la actitud de los hombres frente al paso del tiempo. Los políticos que aquí se describen son seres decididos a negar el presente: “pero lo que viven no es el olvido de ellos mismos. Es, por el contrario, la obsesión de uno mismo y el olvido inevitable de los demás.” Exhiben una voracidad enajenante que los hace vivir en aras de un futuro inmediato, olvidando por completo la única certeza que los seres humanos tenemos: la de la muerte. El tema no es ajeno a las preocupaciones de la autora quien en ya en otros de sus libros reflexiona al respecto y cita, por lo menos en dos ocasiones, a Jorge Luis Borges, en este caso “A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell”.

Esta mezcla de reflexión filosófica y de retrato subjetivo tanto de un hombre como de su tribu es sin duda el mayor acierto de este libro. Partiendo de un sujeto particular y transitorio, Reza nos lleva, sin que nos demos cuenta, a un campo mucho más universal, el de nuestra propia actitud ante la vida y a preguntarnos cuál es el grado de aceptación que tenemos ante la cercanía de la muerte. Por esta razón, el libro durará mucho más que su objeto de estudio. Cuando Nicolas Sarkozy deje de ser mediático, cuando nadie recuerde al presidente número veintitrés de la República Francesa y a ninguna de sus esposas, *El alba la tarde o la noche* seguirá teniendo vigencia. —

— GUADALUPE NETTEL

NOVELA

## De la preciosa sangre



**Carlos Franz**  
*Almuerzo de vampiros*  
Alfaguara.  
Madrid, 2008.  
240 pp.

El narrador de *Almuerzo de vampiros* no tiene nombre. El narrador de *Almuerzo de vampiros* es huérfano: sólo tiene un tío que vive lejos de Santiago de Chile, en su *latifascio*. Vive interno en un colegio: para sacarle del aburrimiento, su profesor de humanidades, Víctor Polli, anarquista, idealista, apasionado de la literatura, “hombre bajo, ágil, delgado” y con “una enérgica mirada verde e irónica”, le invita a participar en un seminario con otros alumnos elegidos.

El narrador de *Almuerzo de vampiros* vuelve a ser huérfano cuando Pinochet toma el poder y detiene a su profesor: siempre según los rumores, el maestro es torturado y su confesión sirve para que detengan a los alumnos de su seminario. A todos, menos al narrador, que se libra por ser menor de edad. El narrador de *Almuerzo de vampiros* nunca le perdonará a su maestro el haberle abandonado: haberle metido en la cabeza todas las historias de la literatura y toda la pasión del mundo y luego haberle dejado solo, navegando en mitad de la tempestad.

Pinochet ha impuesto el toque de queda nocturno. El narrador de *Almuerzo de vampiros* estudia en la universidad y trabaja de taxista. Hace servicios especiales. Una noche recoge a una puta, Vanesa, para llevarla junto a su chulo, Lucio, a un bar que se salta el toque de queda. El taxista le cae simpático a Lucio que de inmediato lo incorpora a su “corte” del Oliver: de la que forman parte el director de cine Octavio de Silva, que estuvo con Leni Riefenstahl; Magali, la

Mariscala, “locutora y periodista de fama continental”; “Doc” Fernández, matón, gitano engominado, y el maestrillo, Víctor-Jiménez Polli, que es un imitador patético del maestro Polli.

Cuando el destino una al taxista y al maestrillo, y les une enseguida porque Lucio les pone a trabajar de chicos para todo, el maestrillo Polli, que se jacta de ser humorista, aunque sus chistes (tallas en “dialecto” chileno) no tengan ni puñetera gracia, bautizará al narrador de *Almuerzo de vampiros* con el apelativo de Pajero.

El Pajero y el maestrillo Polli tienen dos tareas fundamentales. La primera, cobrar a los que tienen deudas con Lucio: requisarles los objetos de valor que poseen y llevarlos a un almacén, un patético Ermitage. La segunda, escribir un guión para la película humorística que tiene que protagonizar Polli y dirigir De Silva: *La talla de Chile*, reverso paródico y bufo de *La batalla de Chile*, documental que sobre el gobierno de Allende, y su caída, realizó Patricio Guzmán en esa época.

El cine es la excusa que encuentra el Pajero para verse con Vanesa. Juntos van a los cines de Santiago de Chile, que programan, como en bucle, las películas del momento: *Taxi Driver*, de Scorsese; *Un día muy particular*, de Scola; *El desierto de los tártaros*, de Valerio Zurlini; *La última película*, de Bogdanovich. Películas de encierro: el taxista encerrado, el homosexual encerrado, la guarnición encerrada y el hombre encerrado. Como encerrados están el Pajero y Vanesa y buena parte de la población de Chile. En ese clima, no es extraño que la novela que estaban a punto de leer los alumnos del seminario de Víctor Polli, justo antes del golpe, fuera *La peste* de Camus, la novela de una ciudad “sitiada desde dentro”.

El narrador de *Almuerzo de vampiros*, el universitario, el taxista, el hombre para todo, el Pajero, consigue escapar de Lucio y escapar de su tesis doctoral sobre la “grosería y humor en el dialecto chileno” (aunque el gusto por darle vueltas al significado de las palabras no se le quitará nunca: en especial al léxico sexual) y escapar de Chile y escapar de una juventud que no le daba la felicidad, y que casi le lleva a la muerte.

Han pasado más de veinte años y está comiendo en Le Flaubert, una terraza de moda del Chile democrático de este comienzo de siglo: hay políticos de izquierda, periodistas que tienen los dientes negros como si comieran moscas, gente guapa. Se reúne con un compañero de colegio, del que tampoco conocemos su nombre, sólo su apodo, Zósima, un hombre contracorriente, políglota, que sabe leer al revés y que se interesa por lo que está pero no se ve.

A Zósima no le parece que el Chile de hoy sea mejor que el Chile de Pinochet. Cree, como creía Vázquez Montalbán de la dictadura española, que contra Pinochet todos vivían mejor. “La dictadura”, dice Zósima, “pudo ser una segunda o, incluso, una última oportunidad para un viejo como el maestrillo de tu historia, por ejemplo. Y para tantos que creían que su época ya había pasado”. O, dicho con las palabras de Günter de Bruyn, citado por Franz: “¿Puede alguien entender la nostalgia que suscita la desaparición de un orden detestable?”.

Pero no es el pensamiento político de Zósima lo que llama la atención del narrador *Almuerzo de vampiros*, sino su afirmación de que ha vuelto a ver al maestro Polli, al verdadero, caminando por la calle. Para Zósima no cabe duda de que el maestro Polli es un vampiro y busca en Santiago almas afines. Esa revelación dispara la imaginación del Pajero, que es impelido por Zósima a que escriba la novela de ese extraño vampiro. O, más bien, de una época en la que todos eran vampiros: todos vivían de la sangre ajena, todos se movían en las noches sitiadas, todos anhelaban un alma afín, todos eran supervivientes, que no estaban ni vivos ni muertos, todos eran dobles de un original que se desvanecía poco a poco en el espejo.

Carlos Franz (Ginebra, 1959), utilizando elementos de la literatura de la memoria, del género negro, de la ficción política, ha escrito una maravillosa novela gótica, en la que el miedo entra en nuestro pensamiento en el mismo instante en que sentimos la dentellada en el cuello. —

— FÉLIX ROMELO