





Gregor von Rezzori: el *Dichter* de la ceja escépticamente levantada

JOSÉ ANÍBAL CAMPOS

Hace cien años, el 13 de mayo de 1914, “en un coche de posta camino de la ciudad de Chernovitz” (según la leyenda divulgada por el propio autor), nació Gregor von Rezzori. Pocos escritores del siglo xx tuvieron el raro privilegio –como dice en uno de los ensayos que los lectores de *Crítica* podrán disfrutar en este número– de tener tanto éxito y, al mismo tiempo, ser tan ignorado. Ninguno vivió y trabajó moviéndose entre fronteras tan oscilantes ni ambiguas: fronteras geográficas, literarias, tonales, idiomáticas, vitales.

Sus primeros éxitos “literarios” los cosecha en plena guerra, en la Alemania del nazismo, con novelitas de corte sentimental que, en un principio, se consideraban escritas por una tal “señorita Von Rezzori”. En 1976, sin embargo, entregaría a su editor, en forma de novela, lo que puede considerarse una especie de monumento de arquitectura literaria, de museo vivo e interactivo de toda la narrativa del siglo xx: *La muerte de mi hermano Abel*.

Publicada en Estados Unidos en 1985, *La muerte de mi hermano Abel* abrió el camino para el reconocimiento de Rezzori a nivel internacional. Esta novela, que a nuestro juicio es la más acabada de Gregor von Rezzori –la que, de haberse traducido y divulgado

un poco antes, hubiera puesto bajo una luz muy distinta muchas de las tendencias y teorías que marcaron la literatura y el pensamiento de la posguerra europea— es literatura que reflexiona sobre la literatura desde los registros más variados y desde el virtuosismo narrativo más ecléctico. Las teorías de Barthes o Foucault sobre la muerte del autor quedan recogidas en ella, de forma magistral, a través de su estructura. Asimismo, sus reflexiones sobre la desaparición de Europa a causa de la epidemia de la “norteamericanización” y su desesperada propuesta de salvación a través de una escritura capaz de recuperar el pasado, de la obsesión por el valor y la capacidad de contar historias, la convierten en una suerte de *Decamerón* moderno que, surgido de ese Medievo que fue el siglo xx, abre la puerta a un neo-renacentismo que podría tener su equivalente en lo que se ha dado en llamar, a falta de mejor criterio en una larga época de transiciones, posmodernidad. *La muerte de mi hermano Abel* es —arriesgando un criterio de clasificación para algo inclasificable— una especie de *Decamerón* en alborozada, rabiosa y perversa cópula con la *Divina Comedia*. Por otra parte, a la luz de las teorías estéticas o histórico-sociales de la segunda mitad del siglo xx, esta novela pasa a ser una especie de documento literario *avant la lettre* sobre temas como “la banalidad del mal”, los análisis estructurales de los medios de comunicación luhmannianos o los ensayos semiológicos de Eco sobre la cooperación del lector *in fabula*.

Andrea Landolfi, el mayor especialista en la obra de Rezzori (quien fuera amigo personal del autor y sigue siendo el principal traductor de su obra al italiano), señala muy acertadamente en su posfacio a la nueva edición de *Abel...*: “El complejo juego de refracciones entre el autor real Gregor von Rezzori y el autor ficticio Aristides, y entre este último y su alter ego Schwab (...) no tiene tanto que ver con la escritura de una autobiografía (...), sino mas

bien, trágicamente, con la disolución y la fungibilidad del individuo (y de toda su experiencia) en el gran caldero del colectivo, donde reina –incontrastada e incontrastable– la inautenticidad.”

La importancia de esta obra en el conjunto de la magnífica obra rezzoriana ha hecho que incluyamos en este número un breve *dossier* sobre la misma. Y como verá rápidamente el lector, hemos intentado dar a conocer principalmente textos sobre ella o sobre otras obras menos conocidas en el ámbito de lengua española.

A pesar de su calidad como narrador, Rezzori jamás pudo librarse del todo, en el ámbito cultural de la lengua en la que escribía, del sambenito del escritor de entretenimiento. Las *Historias de Magrebinia*, publicadas en 1953, le proporcionaron la mayor popularidad y un menosprecio no menos profundo de las élites literarias alemanas. Pero “el que escribe se venga”, dice una frase que se repite en su novela *Abel...* Y Rezzori supo vengarse como nadie en la medida que continuó escribiendo y dando a conocer algunas de las mejores obras de la narrativa alemana de la segunda mitad del siglo xx. En Alemania, el país “de la seriedad bestial” (Georg Grosz), no parecen haberle perdonado aún su talento, su risa tan desacralizadora como amarga, su despiadada exposición al ridículo de la mentalidad germánica, de las poses literarias y doctas, de los hondos suspiros nacidos –conscientemente o no– de la arrogante ilusión de la superioridad del hombre y de sus obras: las materiales y las del espíritu. Y, sobre todo, no parecen haberle perdonado su honestidad intelectual, su carácter indómito, su carcajada ante todo amago de corrección política o pedantería, su profundo desprecio por esa masa, la *fucking middle class*, la de todos los países, unida...

Con motivo del centenario de Gregor von Rezzori hemos intentado reunir en este número, aparte de algunos textos inéditos

del propio Rezzori, una pequeñísima muestra del material crítico disponible y apenas conocido en lengua española. Porque si el destino de Rezzori parece empeñado en mantener en pie, aún hoy, la barrera con la que se le silencia en Alemania, algo muy distinto sucede en países como Italia, Francia o Estados Unidos, así como en muchos otros de la periferia europea, donde a Rezzori se lo estudia y se lo considera, en toda la plenitud de la palabra germana, un *Dichter* (sin que por ello se le reste un ápice de su cautivadora condición de sátiro).

Cuando uno observa con atención muchas de las fotos que existen de Gregor von Rezzori, no puede sustraerse al hecho de que, en casi todas, al gran narrador se le vea con una ceja enarcada en un gesto de picardía y escepticismo para con la cámara. Este número pretende ser un retrato, en *collage*, no sólo del escritor, sino también del hombre. Como hipotética reacción del propio Rezzori a esta edición, no puedo imaginar ninguna mejor que esa mirada burlona y escéptica. Aunque, hasta donde sabemos, es éste el número más completo que una publicación en español haya dedicado a *Grisha Rezzori*, la mirada imaginaria del autor deja abierta la posibilidad de que se sucedan otros homenajes capaces de ir completando un retrato “amosaicado” que, en este caso, no puede sino quedar en un intento incompleto. Si ello se lograra, esta edición de *Crítica* habría conseguido uno de sus principales objetivos.

Son varias las personas a las que hay que agradecer el número que ahora tienen en sus manos: ante todo, a Beatrice Monti della Corte, que generosamente me abrió las puertas de su casa y de sus recuerdos, me proporcionó casi todo el material fotográfico (en su mayoría inédito) y no ha escatimado en esfuerzos para garantizar contactos y permisos de publicación. A todos los traductores y estudiosos de

Gregor von Rezzori a lo largo y ancho del planeta, muy especialmente a Andrea Landolfi.

Una mención especial merece en esta breve introducción un admirado colega y, entretanto, un amigo entrañable: Juan Villoro. Aunque *Memorias de un antisemita* no fue el primer libro de Rezzori que se conoció en español, a Villoro no sólo correspondió la ardua y hermosa labor de traer a nuestra lengua una de las novelas más importantes de *Grisha*, sino que es todavía, en el ámbito de habla española, el más comprometido divulgador de su obra. (Lamentablemente, su agenda de trabajo no le permitió participar en esta edición con un texto propio.) En ese mismo sentido, mi gratitud para Christian Martí-Menzel, también traductor y promotor incansable de la obra de este gran narrador, cuya colaboración para este número ha sido inestimable. Otra persona que merece todo nuestro reconocimiento en estas páginas es Henry C. Krempels, de la Fundación Santa Maddalena. Un número como éste no se prepara en un mes ni en dos, por eso debo agradecer aquí a otras instituciones que han colaborado con él de forma indirecta, asegurándome las condiciones de trabajo para investigar y acopiar material: en este caso están la Sociedad Austriaca de Literatura y su director, Manfred Müller, y la Casa de los Traductores de Looren. Invaluable fue también, en momentos de urgencia –y gracias a eso que Lezama Lima llamaba el “azar concurrente”–, la colaboración técnica de Iván Cid y de Alejandra de la Barrera.

Ribadeo, 15 de junio de 2014

Hadn't I become a writer, I would be one of those who admire writers and envy their capacity to express their thoughts and feelings without shyness and without having to stick to office hours and be careful to keep clear of moody bosses. I would lead a tranquil life of work and relaxation on Sundays and holidays, regular habits and stable friendships, be appreciated by my family for my trustworthiness and secure income and would be known by my neighbourhood as a decent chap, friendly and helpful in need. In short, I wouldn't be I.

I came to writing quite accidentally, but certain historical events prepared the field. Hadn't the First World War occurred, my life would have taken a well traced course: like my father, my grandfather and my great-grandfather I would have become a civil servant in the imperial and royal administration of the Hapsburg empire, climbing quietly, step by step, to the heights of an honoured career and reaching, in due time, a calm retirement mainly dedicated to pleasures as painting in water colours, like my forebears too, did. I might even, following my father, have married a wealthy girl with some landed property that would allow me to abandon to the passion of shooting all kinds of game and wild fowl. It should not be that way.

Hadn't the Second World War cast me off my native country, the remote Bucovina, and carried me, under the hail of bombs, from place to place, to equally remote Hamburg in Northern Germany, I might have had the opportunity to learn a craft and earn my living in a more conventional fashion. It was because I was idling and bored that I took a pen and wrote a story. Someone read it, liked it and sent it to a publisher. Thus I became a writer. Of course I summon any plausible argument to prove that I could never have become and been anything else but a writer. Already as a child I was a dreamer and a liar. As an adolescent I was a loner. At an age when others were grown-ups I was at a complete loss of reality - and so forth. Writing, I try to convince myself, must be more than a failure's ultima ratio. But in order to prove that it is a vocation I have no other means than writing.

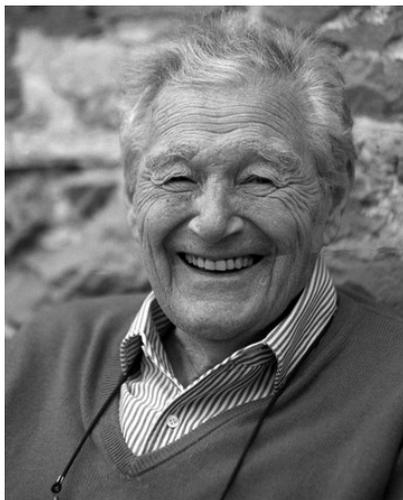
Dear Mother, Linda I am bound to appear in a Book. Do
come quickly home to Tucson! Love Bill Corbett

Así me hice escritor

GREGOR VON REZZORI

Traducción de Armando Pinto

Si no me hubiera convertido en escritor, sería de aquellos que admiran a los escritores y envidian su capacidad para expresar sus ideas y sentimientos sin timidez y sin tener que sujetarse a horas de oficina cuidando de mantenerse a distancia de jefes malhumorados. Habría llevado una vida tranquila de trabajo y de descanso los domingos y días festivos, de hábitos regulares y amistades duraderas, sería apreciado por mi familia por mi honradez y sólidos ingresos y sería conocido por mis vecinos como un tipo decente, amistoso y servicial en casos de necesidad. En suma, no habría sido yo.



Comencé a escribir casi accidentalmente, pero algunos eventos históricos prepararon el campo. Si no hubiera ocurrido la Primera Guerra Mundial, mi vida habría tomado un bien trazado curso: como mi padre, mi abuelo y mi bisabuelo, me habría convertido en funcionario de la administración real e imperial del Imperio Austro-Húngaro, trepado discretamente, escalón por escalón, a las alturas de una honrosa carrera y alcanzado a su debido tiempo un retiro tranquilo, dedicado principalmente a los placeres de la pintura en acuarela, como mis antepasados también

hicieron. Podría incluso, siguiendo a mi padre, haber desposado a una rica muchacha con algunas propiedades que me permitieran entregarme a la pasión de dispararle a toda clase de animales y aves salvajes. No iba a ser de ese modo.

Si la Segunda Guerra no me hubiera hecho abandonar mi país nativo, la remota Bucovina, y llevado bajo una lluvia de bombas de lugar en lugar hasta la igualmente lejana Hamburgo en el norte de Alemania, habría tenido la oportunidad de aprender un oficio y de ganarme la vida de un modo más convencional. Fue debido a que yo estaba desocupado y aburrido que tomé una pluma y escribí un

cuento. Alguien lo leyó, le gustó y lo envió a un editor. Así me convertí en escritor. Por supuesto, convoco cualquier plausible argumento para probar que nunca me habría convertido ni sido otra cosa que escritor. Ya desde niño era un soñador y un mentiroso. De adolescente fui un solitario. Y a una edad en que los demás eran adultos yo era completamente ajeno a la realidad —y así sucesivamente—. Trato de convencerme de que la escritura no fue el último recurso del fracaso. Pero para probar que fue una vocación, no tengo más recurso que escribir.

© *Estate of Gregor von Rezzori*

El *Epochenschlepper**

KARL-MARKUS GAUSS

Traducción de José Aníbal Campos

¿Quién fue Gregor von Rezzori? Un hombre que fue dejando pistas al mismo tiempo que borraba su rastro. Un magrebinio mentiroso enamorado de sí mismo y un buscador de la verdad literaria sumamente autocrítico. Un autor que consiguió algo magistral: tener éxito y, al mismo tiempo, ser infravalorado. En sus años jóvenes un antisemita, se dedicó, en su madurez, a desvelar de un modo implacable el propio antisemitismo, pero sin hablar de su pasado con vergüenza o arrepentimiento. Un narrador que continuó tejiendo el mito de la Europa de los Habsburgo y jamás edulcoró la realidad social de aquella monarquía multiétnica y multinacional. Un embaucador que admitía haber llenado el mundo con las distintas leyendas de su vida. Un hombre que, en los ochenta y cuatro años que vivió, vio infinidad de ciudades y países y se deshizo con ademán despreocupado de algunas de sus convicciones, como si éstas fueran vestidos gastados que hacía tiempo merecían ser sustituidos por prendas más elegantes.

Un artista del arte y de la vida que, por mucho que se metamorfoseara, “siempre se adhirió a su propio yo”, ya que, como escribió en una ocasión, “a él jamás le entraron dudas sobre su identidad, solía enarcar las cejas con expresión irónica cuando escuchaba o leía que alguien estaba buscando la

* Este ensayo fue publicado en el *Neue Zürcher Zeitung* el 25 de agosto de 2007, p. 30. El término *Epochenschlepper* es de difícil traducción: implica el ir arrastrando el pasado consigo, las muchas épocas vividas, cual si se tratase de una enfermedad, de una dolencia crónica, de algo difícilmente extirpable o superable. (N. del T.)

suya, como si la hubiera perdido o jamás la hubiera poseído, cual si fuese un objeto adjudicado a él en pleno derecho”. Un artista de la transformación, en definitiva, que insistía en que, detrás de cualquier máscara, no había sido sino él mismo.

Gregor von Rezzori, quien no tuvo escrúpulos en mejorar su abolengo aristócrata, se burlaba en sus libros de sus intentos de elevarse por encima de su condición social, cual un estafador, nació en Chernovitz en 1914 y murió en 1998 en la Toscana. Su obra abarca unos sesenta libros con los cuales ganó mucho dinero, ya que desde que se publicaran las *Historias de Magrebinia* en 1953 se convirtió en un autor de *best sellers*. Para su lujoso estilo de vida, en cambio, no bastaban los libros, por lo que necesitaba mucho más el dinero que ganaba trabajando para revistas ilustradas como *Quick*.

En la década de 1950, en la que escribió libros como *Edipo en Stalingrado* o *Un armiño en Chernopol*, así como la exitosa serie radial titulada *Guía para idiotas a través de la sociedad alemana*, apareció como actor en varias películas, algunas peores que otras; a la prensa del corazón, para la que él mismo escribía, le proporcionó con eficacia material para leyendas que eran corregidas a través de nuevas leyendas. Cuando él estaba presente —podría decirse— no había remilgos. La consecuencia con la que adoptó la propia biografía como material literario, modelando una imagen de ésta para la opinión pública, lo convierte casi en un precursor de aquellos artistas posmodernos para quienes el trabajo en la propia imagen pública constituye un elemento integral de su labor artística.

Pero Gregor von Rezzori, aparte de su pasión por las puestas en escena personales, escribió una serie de libros que se impondrán con independencia de esa predilección, para los que la caracterización de “posmodernos” no es para nada certera. Ya en su tiempo no llegaban a ser ni siquiera “modernos”, sino un bello canto póstumo a un mundo desaparecido, un epílogo original a una literatura que ya no existía. El autor se definió a sí mismo como un *Epocheverschlepper*, y en su libro *Murmuraciones de un viejo*, un tardío “informe de cuentas” publicado en 1994, se ve como “un literato del siglo XIX en el umbral del siglo XXI” que tenía que lidiar con una “realidad de anteayer que se había vuelto irreal”.

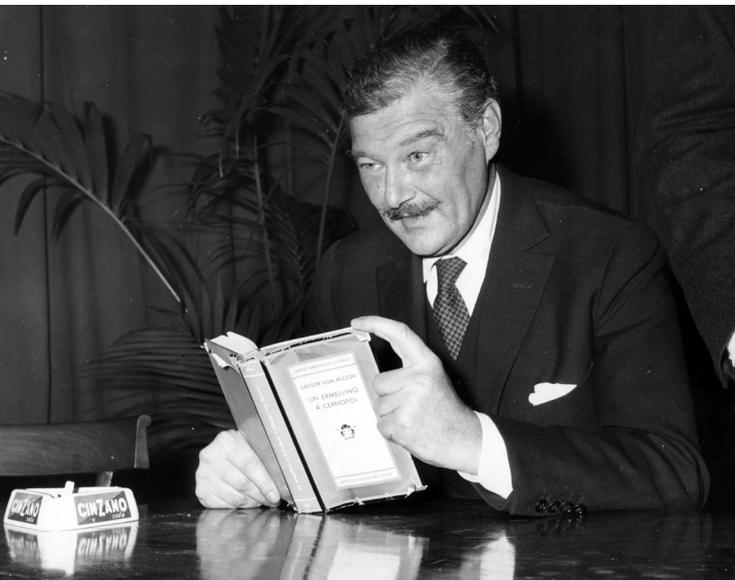
Una pequeña edición de sus obras prepara la editorial Berliner Tas-

chenbuch Verlag –que desde el año 2004 viene publicando algunos de sus mejores libros–, intenta situar ahora a Gregor von Rezzori a la altura de otros narradores de aquel hundimiento, como Joseph Roth, Sándor Marai o Thomas Mann. Los grandes nombres de referencia a partir de los cuales habrá de medirse a Rezzori en un futuro son lo mejor de lo mejor, y el personal editorial que nos presentan con la intención de declararlo un igual de Musil o de Nabokov tiene pretensiones de exquisitez. El cuidado de cada volumen de estas obras reunidas corre a cargo de autores como Péter Nádas, Volker Schlöndorff, Tilman Spengler, Uwe Friesel o Peter Esterházy y llevan prólogos que no escatiman en elogios para con el autor.

Los grandes nombres llamados a certificar el desconocido arte narrativo de Rezzori han sido escogidos, sin embargo, de un modo algo arbitrario. Joseph Roth o Sándor Marai, por ejemplo, son autores de elegías dedicadas a la monarquía danubiana, de la vieja Mitteleuropa. Sin embargo, de nada estaba más lejos Rezzori que de pretender alzar una queja por aquel mundo de ayer que, para Roth y Marai, a medida que las circunstancias empeoraban, se perfilaba clarísimamente como un mundo mejor. El talento más propio de Rezzori no era la melancolía, sino el humor hilarante; no era la transfiguración edulcorada de aquella época, sino su descripción consciente e implacable con los medios de la sátira y de un sentido del humor a veces escandaloso.

Un armiño en Chernopol es una novela sobre Chernovitz, la capital de la Bucovina. Pero ni la ciudad ni esa provincia oriental aparecen en el libro como el idilio destruido de una unión armoniosa de pueblos, mucho menos como la encarnación de aquel supuesto conglomerado supranacional sobre el que se basaba la monarquía austrohúngara, traicionada por sus clases más elevadas. ¿Cómo nos introduce Rezzori en esa región? “Conviven allí una docena de nacionalidades disímiles y media docena de confesiones que se combaten rabiosamente en la cínica armonía del rechazo recíproco y de las mutuas transacciones comerciales. En las *Historias de Magrebinia*, el furioso inicio de ese viaje de exploración por el sureste europeo, se dice de un modo aún más mordaz: “Y así conviven los diferentes clanes y etnias de Magrebinia, en buena armonía, pero sólo porque una astuta gestión de gobierno deja abierta a las eventuales tensiones nacionales las válvulas de los frecuentes pogromos.”

Chernopol, nos dice Rezzori expresamente al principio mismo de la no-



vela, no era “una buena ciudad, ni siquiera una bella ciudad”. Lo que la caracterizaba no era la paz entre las distintas nacionalidades invocada por Joseph Roth, ni la cultura de la antigua burguesía que Márai vio hundirse en la barbarie de la plebe, sino el hecho de ser “insólitamente inteligente”. Y donde esa inteligencia se manifestaba sobre todo era en “su risa; o mejor dicho, en su carcajada omnipresente...”

En la obra literaria de Gregor von Rezzori esa gran carcajada también está presente todo

el tiempo, es una risotada a veces sarcástica, a veces burlona, insolente y repugnante, pero siempre incorrecta. El hecho de que los chistes, las mentadas historias y anécdotas de Rezzori encontraran tal repercusión en los años cincuenta se ha intentado explicar a través de la circunstancia de que, sólo una década después del Holocausto, alguien se atreviera a contar chistes judíos con tal desparpajo en una novela en lengua alemana. Y en efecto, en las novelas y los relatos de Rezzori hay jerga judía por todas partes. Vemos, por ejemplo, cómo el hundimiento de la ciudad de Chernopol se anuncia con un partido de fútbol en el que los Maccabi, el equipo de los judíos, se enfrenta al Mircea Dobosch, el club de los nacionalistas rumanos. Mientras el juego está corriendo todavía, los judíos, en la ciudad, se preguntan: “Jossel, ¿cómo está el marcador?” “Cuatro a tres a nuestro favor. Pero ya han empezado a darse de golpes, así que vengan, ¡rápido!”

La anécdota es graciosa pero perturbadora. Porque al final de ese día son cuarenta las personas que mueren en Chernopol a causa de los golpes o los disparos, y sólo faltaría, a partir de la fecha que marca el final de la novela, un par de años para que en Chernovitz las unidades especiales de alemanes y rumanos mostraran su furia y deportaran a la población judía a los

campos de exterminio. Rezzori enmascara ese saber, escribiendo su novela sobre la Chernovitz de entreguerras, como si no tuviera conocimiento de lo que habría de suceder allí a partir de 1939. En consecuencia, no exceptúa a los judíos de la sátira a la que somete a todos los grupos étnicos y religiosos. Éstos son, tanto en su calidad de individuos como de grupo, tan extraños y singulares como los demás que viven en una ciudad extraña y singular en la que ya no existen minorías ni mayorías, nadie cuya situación parezca ser privilegiada o especialmente precaria por encima de la media, de lo que vale para todo el mundo.

Rezzori se limita consecuentemente al estado de conocimientos de un joven del periodo de entreguerras que percibe el mundo a su alrededor con todos los sentidos en alerta y con un fino olfato para los cambios sociales. El capítulo sobre el alemán pro-imperial, el profesor Feuer (...), quien difunde el antisemitismo en Chernopol (...) es de una brillantez que corta el aliento. En el trazado de este testarudo personaje, tan proclive a autoflagelarse, Rezzori se acerca a los estudios de caracteres que hace Elias Canetti; en cambio, el autor de la Bucovina se aleja de la rabia para dar rienda suelta a la carcajada, ya que son pocos los pasajes escritos por el humorista Rezzori que sean tan cómicos como los dedicados a los defensores de lo alemán en esas regiones del Este.

Sobre *Memorias de un antisemita*, una novela en cinco narraciones, Péter Nádas escribe en su prólogo a la edición alemana que, en el caso de esa “obra maestra”, se trata de “un libro sumamente agradable, casi divertido y al mismo tiempo excitantemente desagradable”. En él Rezzori se propone nada menos que presentar el antisemitismo heredado de su familia, el mismo que, durante mucho tiempo, no percibió como un resentimiento propio.

Lo “excitantemente desagradable” del libro reside en narrar de forma jocosa, con ininterrumpido placer de vivir y sin ápice de mala conciencia, las enmarañadas circunstancias en las que se vio atrapado el narrador en primera persona durante su juventud. ¿Cómo se libera un antisemita de su resentimiento? Eso no se explica tan claramente. De cualquier modo, el narrador, que parte de Bucarest rumbo a Viena para estudiar, y que allí arde de amor por una judía cosmopolita, Minka, sabe que sus “excitaciones libidinosas constituyen una traición a todo lo que [le] inculcaron”. Pero todavía en 1937,

cuando lleva tiempo siendo el amante de Minka, le irritan los ricos judíos que habían huido de Alemania y acudían al Festival de Salzburgo, donde, “a pesar de sus perolas y brillantes” (...) se quejaban “como las víctimas de una brutal persecución”. Cuando en 1938 es inminente el *Anschluss*, el narrador autobiográfico sigue considerando mínimo el peligro: “Vamos, no exageres”, le dice a un amigo judío que se dispone a partir al exilio, “he visto a esos pobres emigrantes en el verano en Salzburgo. Ustedes, los judíos, son igual de exaltados en todo”.

A través de la figura de su padre, Rezzori describe de forma exacta el humus cultural singular en el que el antisemitismo fue prosperando, en cierto modo espontáneamente, como si fuera la cosa más natural del mundo. Sin una palabra edulcorada, describe también cómo él, que “hablaba yidish (...) mejor que la mayoría de los judíos cultos de Viena o incluso de Praga”, había crecido en ese mundo en el que la hostilidad hacia los judíos era lo normal. El hecho de que Rezzori revele esto sin distanciarse de su pasado, del joven que fue; el hecho incluso de que se regodee *a posteriori*, con visible placer, en sus aventuras de antaño, otorga al libro ese carácter inquietante que reverbera detrás de sus episodios puramente humorísticos.

En relación con las muchas nacionalidades de la Bucovina y sus grupos religiosos, Rezzori mantiene, en su condición de narrador, una equidistancia irónica. A cada cual le toca lo suyo, y cada uno tiene su momento de esplendor. Rezzori se atiene al lecho de que todos esos grupos se diferencian sustancialmente unos de otros, y también al distanciamiento que él sabe mantener en relación con cada uno de ellos. En *Murmuraciones de un viejo*, con motivo de un viaje realizado a Rumania en 1990, ofrece un breve curso en historia de ese país, el cual revela lo que pudiera pasarle al narrador si Rezzori no interrumpiera su pensamiento con la ironía. Sobre los rumanos se dice allí, sin signos de puntuación (tal como corresponde al soliloquio murmurante del anciano narrador): “El pueblo es violento a la manera asiática pero está sometido a su destino como los eslavos. De la mano con ello van el oportunismo inescrupuloso, la astucia zorruna, la grandeza de corazón y el tomarse la vida a la ligera.” Los clichés contienen a menudo un núcleo real, pero aun las observaciones más agudas, cuando se generalizan de este modo crudo, pueden petrificarse y convertirse en un cliché habitual.

El libro más hermoso de Rezzori fue reeditado en el año 2004 no en el marco de la edición de sus obras, sino en la pequeña editorial Rimbaud: *Flores en la nieve*. Se trata de un libro de memorias en el que Rezzori no sale a la caza del chiste ni generaliza sobre el carácter de naciones enteras. Con densidad poética, estos “Retratos para una autobiografía que nunca escribiré” hacen revivir a cinco personajes muy marcados: la nodriza, el padre, la madre, una vieja gobernanta y la hermana. A esta última Rezzori intenta traerla al presente, con la ternura más conmovedora, cincuenta y seis años después de su muerte. En este libro, despojado de las anécdotas chistosas y de los retruécanos, aflora al mismo tiempo, junto con esos cinco personajes, todo un mundo: no en una colosal vista panorámica que lleva inscritos incontables detalles estafalarios, sino en un tono contenido, en la paciente descripción de personas, encuentros y lugares.

¿Quién fue Gregor von Rezzori? También como narrador, en todo caso, un hombre con muchos talentos.

© Süddeutsche Zeitung / Karl-Markus Gauss

La muerte de mi hermano Abel*

GREGOR VON REZZORI

Traducción de José Aníbal Campos

Y así han pasado los años, estimado míster Brodny, con hojas de otoño y hojas de calendario revoloteando entre las imágenes que esos mismos años han dejado en mi memoria, y que pronto formarán una capa tan densa como las hojas de los innumerables manuscritos que inicié para mi libro, las que descarté o interrumpí, las que rompí en pedazos y luego recompuse en otro orden, las que fui recogiendo y conservé, para su uso posterior, en carpetas, cajas y maletas... Y todo a lo largo de diecinueve años, para ser exactos. Mientras tanto, la otra mitad de mi personalidad escindida servía a esos cerdos del cine y se reía burlescamente al ver al presunto autor de la novela de toda una época, el potencial ganador del Premio Nobel, rechinar los dientes por la envidia que le causaba la riqueza de medios expresivos en el cine, su evidencia inmediata, su falta de ataduras en relación con el tiempo y el espacio, su dimensionalidad múltiple... ¡Y todo para contar novelitas de criadas y cuentos de nodrizas...! *Pop-art indeed, governor...* Por otro lado, en cambio, ¡cuánta abundancia de material en bruto, de imágenes inmediatamente vivas y gráficas...!, mientras que nosotros, los escritores, debemos representar lo más sublime, lo más complejo, lo más rico en significados y aspectos con unas escasas miles de palabras encarriladas en la red vial de la gramática (en este punto, resoplidos de protesta de Schwab, que se pone rojo de ira ante tales expresiones; aunque pronto la sangre desaparece otra vez de sus mejillas, en la misma medida en que el bufido de malestar que

* Fragmentos.

soltó a través de las fosas nasales pierde su fuerza para, finalmente, recogerse de nuevo en un suspiro de coagulada melancolía).

Por aquella época, a mí (al igual que a mi hermano Schwab), aun estando muy por debajo de la estratosfera intelectual de los señores Lukács y Robbe-Grillet, no nos parecía en absoluto tan infantil como a usted ahora, estimado Yéicob Yí, la problemática de la escritura de novelas. Y como por entonces estábamos hasta las narices de teorías e ideologías, no afrontábamos el tema con los altos vuelos del ensayo filosófico, sino desde el nivel peatonal de lo pragmático —y aun así sólo llegábamos casi siempre al punto muerto en el que la psicología del que escribe coincide con la pregunta por la relevancia de lo que se escribe. ¿Para qué, de verdad, escribir otra novela? ¿Qué otra cosa queda por decir?—, dándonos igual, en principio, el cómo debían decirse las cosas: el aspecto estético era para nosotros, indiscutiblemente, de importancia secundaria.

Sobre algo estábamos de acuerdo Schwab y yo: era casi imposible para el autor no incluirse en la escritura, no escribirse a sí mismo. También en el caso de los experimentos científicos se tiene en cuenta considerablemente, desde hace poco, a la persona del experimentador. Tras una exacerbada observación de nosotros mismos pronto elucidamos que era *ello*, precisamente, lo que nos apremiada a escribir (el *Ello* de Nagel, ése que probablemente haya tomado en préstamo a Freud). Dicho con otras palabras: *eso*, el *Ello* que apremia a un escritor recto y justo a escribir, es él mismo.

Pero con esto se alborotaba una bandada de nuevas preguntas, y a mí me deparaba un placer diabólico atraer al pobre Schwab hasta el meollo del asunto y contemplar cómo se debatía con él: a fin de cuentas hacía como si todo ello le interesara sólo desde un punto de vista teórico, y también por



ESTUDIO DE VON REZZORI EN SU CASA DE DONNINI, TOSCANA

mi causa, en un sentido profesional –por así decir– ya que él, como redactor de mi editor Scherping, se veía en el deber de dispersar de forma radical las dudas sobre mí mismo y sobre mi obra, de modo que la terminara lo más pronto posible y pudiera compensar los anticipos. ¡El recto! ¡El justo! Nunca Schwab ocultaba su afectación cuando se daba cuenta de lo bien que yo lo calaba. Jamás me tomó a mal cuando, con los más burdos trucos callejeros (siempre aparentando tener en mente algo mucho más profundo), lo atraía hacia algún tema y esperaba maliciosamente a ver cuánto tardaría en averiguar que se trataba de un lugar común; por entonces estaba casi siempre bajo los efectos del alcohol. Tampoco podré olvidar que por entonces me encontraba en el punto culminante de mi existencia escindida. El potencial autor de la novela de la época, futuro ganador del Premio Nobel –el que todos los días se inventaba nuevos argumentos sobre el porqué era superfluo, imposible, inoportuno y presuntuoso querer escribir y, al mismo tiempo, continuaba escribiendo su libro en la mente y en cualquier trozo de papel disponible, alimentando consigo mismo su existencia de icneumon–, vivía en la más íntima simbiosis con el sumiso siervo de los cerdos del cine...; y mientras tanto, uno juzgaba la limpieza en las uñas del otro, al tiempo que el otro permanecía al acecho del primero, a la caza de lo que pudiera serle útil.

[El siguiente fragmento fue descartado en una de las numerosas cribas que sufrieron las primeras ediciones de La muerte de mi hermano Abel. Se ofrece aquí como breve muestra del material que Rezzori, por diversas razones, suprimió de la novela. N. del T.]

Cada uno busca en el otro su derrota... –De ese modo sencillo se dirime el enigma de la hermandad. (¿Se ruboriza usted? ¿En serio? ¿Qué pasa cuando un alma se ruboriza? ¿Es como ese momento en el que la claridad del patio de luces se inunda, delante de la ventana, con los arboles del amanecer...?)

En fin: mientras tanto, yo le digo la verdad:

Cada uno busca en el otro a su asesino —eso es lo que convierte a los hombres en hermanos—, así de sencillo, como una novela para mucamas, es el asunto (“y tan maravillosamente simbólico”, como diría la señorita Ute Seelsorge). Yo siempre mostré comprensión por la atracción que usted, Schwab, sentía por Nagel: le fascinaba observar cómo caía en la desesperación por mera valentía. Pero ¿de verdad que se lo tomó en serio alguna vez? Sin embargo, ni siquiera sabe todo sobre él. Lo que usted admiraba, por lo que lo envidiaba, era algo relativamente fácil de soportar: su férreo carácter, la claridad de sus metas —como las de un ave migratoria—, el énfasis furioso con el que escribía libro tras libro, su lucha conmovedora con el ángel de la literatura (un Hemingway encarnado en Gabriel), su emocionante e inamovible fe en la misión del escritor... ¿Qué tal si le dijese que ahora él ha renunciado a todo eso en favor de la acción política?

Él es un hombre de honor, el bueno de Nagel... Como usted mismo, ¿cierto? ¿Puedo preguntarle de qué murió usted? ¡No vaya a decirme que por una combinación de alcohol, anfetaminas y tranquilizantes? Sospecho que murió usted porque se tomó demasiado en serio el hecho de no poder tomarse tan en serio como Nagel.

Y ahora, amigo Schwab, quisiera saber qué era lo que tanto le fascinaba de mí. ¿El mal...? Bueno, eso sería una idea fabulosa. El mal. Admítalo. Sea honesto por esta vez (a fin de cuentas ya no tiene por qué importarle): ¿cuál era el rasero por el que nos medíamos usted y yo? ¿Qué era lo que le provocaba tanto de mi ironía? O mejor dicho: ¿en calidad de qué le provocaba? ¿En forma de mal? Eso debió de ocurrírseme en mi último boceto para el libro... ¡Imbécil que soy! Tengo en la cabeza material para siete *best sellers* y me comporto ante la literatura como un mendigo que se detiene con la boca abierta ante la puerta de un granero...

Pero, sí: el MAL era el rasero por el que nos medíamos Schwab y yo. El MAL nos tentó mutuamente... ¡Vaya si no es esto un hallazgo! Con eso haré una película: *El tentador* —inscribir de inmediato el título en el registro de la propiedad!

EL TENTADOR

Un filme de Intercosmic
Guión: Aristides Subicz



CASA DE VON REZZORI EN DONNINI, TOSCANA

Protagonista: Nadine Carrier (esta vez en un papel masculino...)

¡Si esto no insufla vigor a las colitas torcidas de mis cerdos del cine, vamos, no sé qué otra cosa podría hacerlo! Sería algo muy discreto... Ya me entiende, delicado: alguien que..., por mera ironía... —¿Me sigue...?— ...lleva a otro tan lejos..., su amigo del alma, por supuesto..., que éste... ¿qué hace...? Pues que ÉSTE COMETE UN ASESINATO...

(Llamar de inmediato a Wohlfahrt: se pondrá la mar de contento; con este material se irá corriendo

mañana mismo a ver a Hitchcock...)

Siempre lo he sabido: ése será un día feliz para mi creación. La idea es genial. Al final saldrá de ello la *Teodicea* que tanto afectaba a Schwab: el MAL en sus variantes más péfidas y sublimes: el amor, la amistad, la hermandad. La hermandad de Caín y Abel... Tendría unos clímax dramáticos cautivadores: el del primo Wolfgang, por ejemplo, plantándose delante de mí con su uniforme: “Y bien. ¿Qué me dices ahora...?” Nada. No digo nada. ¿Qué pude haberle dicho? ¿Que había tenido la posibilidad de sobrevivir tranquilamente, bien alimentado, a la primera mitad de un pulso entre varios pueblos, vestido con su camisita parda, y que ahora su conciencia no le permitía seguir haciéndolo...? O digamos mejor que el TENTADOR es quien despierta en él esa conciencia..., de modo que él se le planta enfrente, vestido ya para la campaña en Polonia con su sencillo y conmovedor uniforme de color gris verdoso, comparece ante él con la gravedad y los aires de importancia del protagonista de una obra de teatro expresionista y, en la mera forma de presentarse, cumple ya con todo un destino alemán: el hombre vestido de gris verdoso como símbolo definitivo de Langenmark, de Stalingrado...; y mientras tanto sus ojos expectantes, con esa ceguera de topo que provoca haber leído

demasiado a Stefan George, en un gesto desgarradoramente trágico, obstinadamente temeroso, me pregunta: “Y bien. ¿Qué me dices ahora...?”

Pues no tengo nada que decir. Tampoco a usted, estimado Schwab, tengo nada que decirle. Yo estoy aquí tumbado y respiro con la dicha de saber que existo, la de saberme un hijo de la Creación. Tengo a mis espaldas ocho días de viaje infernal, ocho días con sus noches (y probablemente todavía me queden unos cuantos por delante): YO SÉ QUE SOY UN ASESINO... Como lo es cualquiera que tenga un hermano.

Conozco el grado de mi culpa. También la que me corresponde por otras muertes (incluida la suya), de las que sólo se me puede hacer responsable de un modo muy indirecto. El primo Wolfgang, por ejemplo, no hubiera tenido que irse tan pronto sin mí (“Y bien. ¿Qué me dices ahora...?”); y tampoco Stella; tampoco Gaya. Pero en esos casos lo mío fue sólo un servicio de comadrona prestado a la muerte. Todo el mundo los presta en ocasiones y encuentra quien lo ayude cuando le llega la hora. Y no voy a hablarle de los cadáveres que todavía caminan por ahí, erguidos sobre dos piernas: de Christa en Hamburgo o de Dawn en su manicomio. (...) Lo he hecho todo *para estar cerca de otro*. Como Nadine, que quiere siempre estar *cerca de uno*. O como Christa, cuando nos conocimos en aquel infierno de Nüremberg... O como la propia Dawn: al principio su despertar, su felicidad..., y luego su caída de vuelta a un estado unicelular, a la celda de aislamiento consigo misma...

¿Por qué murió usted, Schwab? ¿Murió acaso en el intento de llegar a alguien? ¿Para demostrarnos a mí, a Nagel, a Carlotta, a Herzog y a Scherping —y sabe Dios a quién más—, que su atormentada *existencia en condiciones ridículas* no era una ficción, un supuesto literario, sino una espantosa realidad...? Me imagino que en sus ojos inertes puede leerse todavía la misma pregunta obstinada y temerosa que tenían los ojos del primo Wolfgang cuando se plantó delante de mí, vestido de gris verdoso, listo para partir al sacrificio y me preguntó: “Y bien. ¿Qué me dices ahora...?”

Pues a usted voy a decirle lo que sobre eso tengo que decir: Su asesinato no fue una inversión correcta. Su sacrificio fue en vano. Nada demostró usted salvo revelarse como un fallido engendro biológico. Usted no se mató porque la desesperación por esa *existencia en condiciones ridículas* no lo

dejara ni siquiera escribir más sobre ella; usted vivía presa de tal desesperación *porque estaba obligado a matarse*.

Usted fue para mí un gran maestro de la vida, Schwab: usted me hizo reconocer cuál era el aspecto en el que yo los superaba a todos ustedes: YO ACEPTO ESTA EXISTENCIA EN CONDICIONES RIDÍCULAS CON HUMILDAD Y GRATITUD. Eso es lo que yo TENGO y por lo que SE ME OTORGA...

Sigo siendo, como antes, el lobo de Besarabia: lanzo mordiscos rabiosos a mi alrededor, me muerdo los costados —y el disparo que debería redimirme sólo me destruye el cañón del arma—, y me arrastro en tres patas, cojeando de un lado a otro, agradecido por ESTAR VIVO...

Ése es mi poder monstruoso: el poder con el que mato, aunque no lo haga con mis propias manos: EL MIEDO ES MI PODER, el hambre del lobo, su tenacidad, el miedo del lobo en el estómago encogido...

[Los pasajes aquí presentados fueron tomados de la edición de bolsillo: © Rezzori, Gregor von, *Der Tod meines Bruders Abel* (edición revisada), Munich, Goldmann Verlag 1976, pp. 236-237; pp. 498-501.]

© De la traducción: Editorial Sexto Piso / José Aníbal Campos

© *Estate of Gregor von Rezzori*

Escribir es buscar el misterio de vivir muchas vidas en una sola*

BRUCE WOLLMER

Traducción de Ana Lima

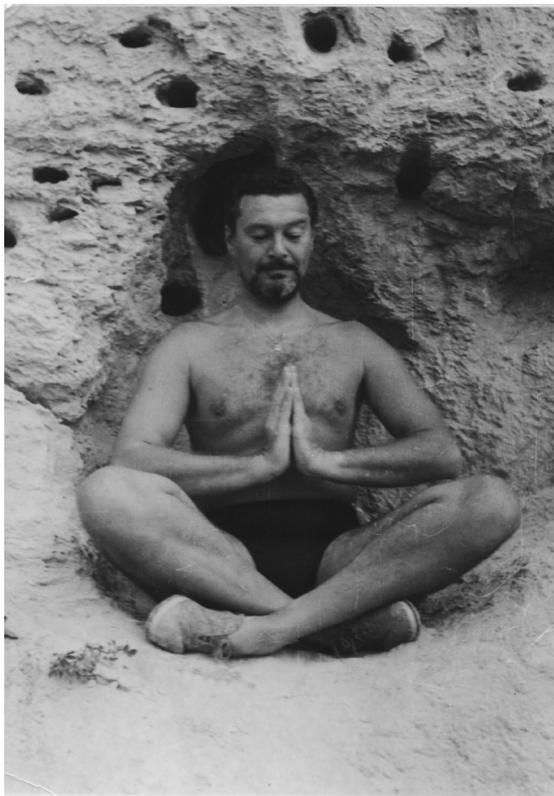
—Tengo la tentación de empezar haciéndole la pregunta que los entrevistadores de la televisión francesa gustan de plantear: Gregor von Rezzori, qui êtes-vous?, ¿quién es usted? Lo cual resulta gracioso de antemano, habida cuenta de que los enigmas, las paradojas y el humor en torno a la identidad constituyen un asunto esencial en su obra. Eso, sin embargo, no lo sabríamos al leer las reseñas, pues se le confunde siempre, casi de un modo inevitable, con el narrador en primera persona.

—Desde luego. Es un debate muy antiguo: ¿hasta qué punto son los libros autobiográficos? Es ridículo. Como dijo Flaubert: *Madame Bovary c'est moi*. No puedes eliminarte por completo, a menos que seas Shakespeare.

—Eso contradice gran parte de la opinión y de las prácticas contemporáneas, que afirman estar ahondando en la verdad del autor en lugar de en la verdad de la ficción.

—*La muerte de mi hermano Abel* está narrada por un escritor. El narrador, el “Yo”, tiene, curiosamente, menos de mi persona que cualquier otra primera persona en el resto de mis libros; el narrador de *La muerte de mi hermano Abel* es un personaje totalmente ficticio. Pero claro, hoy en día la

* Esta entrevista se publicó en *BOMB 24*, en el verano de 1988. Una versión algo reducida de la misma se publicó el 13 de mayo de 2014 en el periódico digital *Diario de Cuba* con motivo del centenario de Gregor von Rezzori. Se ofrece aquí íntegramente en español por primera vez.



gente no siente mucha curiosidad por examinar tales complejidades. Existe un deseo de autenticidad y transparencia asociado a la curiosa creencia contemporánea de que todo el mundo es, o debería ser, artista. Debo decir que cuando era joven jamás se me pasó por la cabeza que llegaría a ser escritor. Estudié Ingeniería de Minas, imagínese. Llegué a la escritura por accidente y a una edad madura. Nunca pensé que tuviera la necesidad de expresarme, pero es obvio que, de una manera u otra, la tenía. Y, sin haber oído antes la expresión, tuve que buscar *mi identidad*. Es una de esas expresiones terribles. Una frase así se pone de moda, después se convierte en un eslogan y, a continuación, en todo un programa para la vida de las personas. Todo joven en la ac-

tualidad medita sobre su identidad sin siquiera darse cuenta de qué es eso. Mi identidad es “yo”. Se tarda mucho tiempo en aprender que ese tan celebrado “yo” jamás se pierde; aunque, a decir verdad, tampoco se encuentra. De todos modos, en mi caso, pasaba por una época de mi vida en la que no tenía otra cosa que hacer —fue antes de la guerra—, así que un día me senté y escribí una historia. Alguien la cogió y la envió a una editorial. De inmediato quisieron que escribiera otra, cosa que hice. Porque pensé, Dios mío, es una manera muy agradable de ganar dinero. Más adelante me di cuenta de lo equivocado que estaba. Pero para entonces ya era demasiado tarde.

—*En realidad es una forma desagradable de no ganar mucho dinero.*

—Es cierto. Cualquiera con un poco más de inteligencia que haga la misma cantidad de trabajo sería un Onassis. Pero ¿para qué? Aunque sí,

es algo realmente desproporcionado. ¿Sabe? Cuando me di cuenta de las chorradas que había estado escribiendo, paré, pero entonces llegó la guerra. Tuve suerte: lo cierto es que no tuve que enrolarme como soldado. Nací en la Bucovina, Rumania. Antes de que Rumania entrara en la guerra, se la entregaron a los rusos, de modo que yo era más o menos ruso, aunque seguía teniendo pasaporte rumano y vivía en Viena. Cuando los rusos tomaron Bohemia, fui a ver a nuestro embajador en Berlín, que era amigo de la familia, y le dije: “¿Qué hago? ¿Qué se supone que debo hacer?” Y él me dijo: “Bueno, se supone que debes irte a casa y encontrar una nueva identidad, porque no existes. Y después, a morir por el señor Hitler, porque en breve te verás involucrado en los combates. No puedo prorrogarte el pasaporte. ¿Cuándo caduca?” Le dije que dentro de un año. Y entonces él me dijo: “No hagas nada.” Y eso fue lo que hice. Y así se mantuvieron las cosas durante tres años, a lo largo de la guerra. Cogí mi cuota de bombardeos y todo eso, pero mientras tanto tuve la oportunidad de leer y cubrir las increíbles lagunas culturales que tenía. Debo decir que leo muy despacio y necesito meses para terminar una auténtica obra maestra, alguna novela de Hermann Broch, por ejemplo.

–*Yo también leo muy despacio y tardé un par de meses en leer La muerte de mi hermano Abel, lo cual me parece muy bien, pero fue interesante ver en las reseñas las reacciones de impaciencia de mucha gente: “Sí, vale, hay pasajes maravillosos, pero no se nos debería exigir que nos sentemos y...”*

–Sí, ¡qué insolencia! ¡Seiscientas páginas!

–*Pero si se leyera a toda velocidad, en busca de información, no se sentiría la intensidad absoluta del lenguaje. Hay frases en La muerte de mi hermano Abel tan bellas que, literalmente, me hicieron dejar de leer durante cinco o diez minutos.*

–Lo que le da belleza a Proust, digamos, es que cada página es un cuadro en sí misma. Pero parece ser que, si quieres que la gente lea un libro gordo, tienes que darle un tema jugoso.

–*¿Cuándo empezó a considerarse seriamente un escritor?*

–En Alemania, justo después de la guerra, pasó algo absolutamente absurdo. Verá, por primera vez me senté y escribí de manera agresiva y me liberé de todo el odio que sentía contra una clase de alemán en concreto. Escribí un libro –que no se publicó hasta 1954– al que el editor decidió po-

ner el ridículo título de *Edipo vence en Stalingrado*. Al mismo tiempo que escribía, trabajaba para la radio que los británicos controlaban en Berlín. En una ocasión, hubo un hueco en el programa y me dijeron: “Siempre estás contando tus historietas y tus chistes judíos, y vaya a saber qué otras cosas, así que anda, cuéntalas al micrófono.” Bueno, no hay nada más insoportable que alguien que cuenta un chiste detrás de otro. Así que los combiné con un país inventado al que llamé Magrebinia. Para no alargar el cuento, la emisión fue todo un éxito y las llamadas *Historias de Magrebinia* salieron antes que la novela. Como resultado —ya sabe cómo son los alemanes—, a partir de ese momento me clasificaron y pasé a ser “el magrebinio”. Dígale a un camarero en Berlín o en Francfort que es usted amigo mío y le atenderá exquisitamente.

—¿Las Historias de Magrebinia eran ligeras, populares?

—Por supuesto. En gran parte, fue un éxito porque era el primer libro tras la guerra que te hacía reír. Y era divertidísimo, un tanto grosero y eso, un poco al estilo de Rabelais. También fue el primer libro de la posguerra en el que, con toda esa culpa colectiva que entonces predominaba en Alemania, podía leerse un chiste de y sobre judíos. Lo que digo, fue un éxito rotundo. Jamás me lo quité de encima; escribiera lo que escribiera después, se leía en la clave incorrecta, digamos; la gente siempre esperaba que fuera satírico y contara chistes.

—¿Por qué no se tradujo Edipo en Stalingrado al inglés?*

—En realidad, no puede traducirse porque está escrito en una especie de jerga alemana, como si Ernst Jünger fuera un oficial prusiano borracho contando una historia en un bar. Trata del esnobismo alemán, de alguien que llega a Berlín en el año 1938 para conquistar el mundo, una especie de Rastignac en Berlín. Es una burla de lo más atroz. Después de este libro, escribí una novela larga: *Un arriero en Chernopol*. Y después *Guía para idiotas a través de la sociedad alemana*, que también empezó siendo una serie para la radio. Ofendió a mucha gente porque ponía el dedo en la llaga. Decía que a pesar de todo lo que había ocurrido en Alemania desde 1918, la estructura

* La traducción al inglés no apareció hasta el año 1994, en traducción de Hermann Broch de Rothermann, en colaboración con el propio autor, en la editorial Farrar, Straus and Giroux de Nueva York. (José A. Campos)

social no se había alterado, seguía habiendo una aristocracia tremendamente prestigiosa y rica. Y me burlaba de todo eso. A estas alturas, sin embargo, ya no me interesa lo que ocurra en Alemania. Allí mis libros no se venden, y mi obra tampoco se toma en serio.

–*Escribir Abel... le llevó mucho tiempo, ¿verdad?*

–Efectivamente. Más de quince años. Desaparecí una temporada, digamos.

–*¿En ese periodo de quince años en el que trabajaba en Abel... se fue a Italia?*

–Sí, ya estaba en Italia. Llevo en Italia treinta y cinco años.

–*La muerte de mi hermano Abel es un libro extremadamente ambicioso. Hay pocos libros contemporáneos que tengan ese grado de ambición: en términos literarios, intelectuales, históricos, incluso espirituales.*

–Lady Annan tituló su reseña sobre el libro en *The New York Review of Books*, “Transcendental Chutzpah”. [Una audaz insolencia trascendental.] Bueno, verás, es un libro para escritores, no para lectores. Me gusta decir en broma que debería leerse en clases de escritura creativa. No es para el lector medio. Me llevó quince años y fue un intento de entender lo que hacía yo como escritor.

–*Uno de los temas que explora en La muerte de mi hermano Abel es el de la muerte de Europa. Europa como cultura, como modo de vida. Esa muerte ha resultado, al menos en parte, beneficiosa para Estados Unidos. Tiene ese pasaje extraordinario, casi alucinatorio, en el que un personaje, Jacob G. Brodny, nacido en Europa Central pero convertido en agente literario norteamericano de muchísimo éxito, además de ser algo tramposo y chanchullero, rastrea en busca de todas las obras maestras europeas como si se tratara de patè.*

–Bueno, mi agresividad no va dirigida contra Estados Unidos ni contra los norteamericanos, sino contra el norteamericanismo, que es esencialmente un fenómeno europeo. Brodny no es realmente norteamericano. Es un emigrante. Se comporta de manera más norteamericana que cualquier norteamericano. Y, personalmente, si quiere que le diga, me encanta y admiro Estados Unidos. Estados Unidos no ha matado la cultura europea. La cultura europea tal vez se haya suicidado durante la Primera Guerra Mundial. Y

eso es algo que me interesa mucho resaltar en mi próximo volumen, que se titulará *Caín*.

—*La idea del suicidio de una cultura subyace también en Memorias de un antisemita. Al leerla, uno se da cuenta de que la matanza de los judíos en Europa, el Holocausto, no fue sólo un crimen, sino el suicidio de un mundo; porque a pesar del antagonismo y la antipatía entre los personajes aristócratas y los judíos, vivían en una relación necesaria, en una relación de perpleja afinidad. Ambos compartían un mundo que ya se ha extinguido, pero los judíos, además, perdieron algo rico e irremplazable. La diferencia moral está, por supuesto, en que nadie le dio a elegir a los judíos.*

—Verá, antes que nada, estoy convencido de que la aristocracia como clase jamás odió a los judíos. Al contrario, los judíos eran objeto de burla o de desprecio, pero muchos otros grupos lo eran aún más. En cuanto a campesinos y judíos, la historia es un tanto diferente. Lo que quiera que produzca un campesino, lo hace con las manos y finalmente se pudre. Mata el cerdo, pero no puede guardarlo durante más de una semana o algo así. Los judíos, por el contrario, tenían algo que aumentaba de valor con el tiempo: dinero. Por eso fue fácil que los campesinos creyeran que los judíos eran el mal, los explotadores.

—*Elie Wiesel ha descrito Abel... como una elegía, “la historia de Europa vista con los ojos de la desesperación”. ¿Cómo describiría aquello que se ha perdido de ese mundo?*

—¡Vaya! Permítame que responda a esto con exactitud. Lo que se ha perdido es una luz particular, una calidad particular del aire. Y la compasión: la pérdida de la compasión tal vez sea nuestra mayor pérdida. Ahora tenemos una sensación del tiempo totalmente diferente, por ejemplo. El propio tiempo ha cambiado. Se debe a la fe ciega en la ciencia. La pura realidad es que la vida europea de hoy en día se rige por el dinero, se guía por el dinero, de la misma manera que, digamos, un europeo del siglo XIV se guiaba por la religión. En todos los aspectos de la vida, es el dinero el que indica el camino. No es que esta pérdida haya ocurrido de un día para otro; de hecho, es una pérdida que empezó con la Revolución Francesa, por lo menos. Bueno, todo esto es bastante vago. Tendré que buscar otras metáforas.

—*Esto se opone directamente al consenso optimista que impregna la mo-*

dernidad, la creencia de que la mayoría de los cambios históricos y la mayoría de las innovaciones tecnológicas y sociales han sido, en conjunto, para mejor. Usted –o por lo menos los narradores de sus libros– parece, por el contrario, lamentarlo.

–Verá, me siento profundamente afligido, digamos escéptico –y no creo ser el único–, cuando me doy cuenta de que estamos en un lugar podrido. Somos un pueblo podrido; nuestra cultura está podrida. Profundamente podrida. Y para mí, la prueba está en que siempre que nos ponemos en contacto con otro pueblo, éste termina destruido. Un amigo mío –que es, en verdad, uno de los pocos marchantes de arte africano honrados que quedan– me dijo que ha llegado hasta tribus que nunca habían visto a un hombre blanco. La verdad llana es que lo observan, y el mero hecho de que él lleve un cuchillo, un encendedor o lo que sea, hace que el encuentro sea mortal, letal para ellos. Igualmente, hace poco volví de China. Los chinos de mi época llevaban coleta y tenían aspecto de chinos, pero los de hoy son exactamente como yo, sólo que un pelín más étnicos. Realmente no les conviene. La sensación que tuve es que se han librado de las fantasías políticas, y tienen la suerte de haber tenido una religión, una religión antigua, una suerte de arte negro deteriorado, de modo que pueden enfrentarse a una pérdida así de manera racional.

–En sus libros hay referencias de pasada a la futilidad de la revolución y, en general, de la política. ¿Le afectaron a usted, al igual que a muchos de su generación en Europa, las esperanzas utópicas?

–Sí, por supuesto, cuando era joven. Claro que sí. Era algo que uno no podía evitar. En el ambiente de los años treinta, todos creíamos, aunque no tuviéramos una ideología articulada. Todos creíamos en un mundo nuevo que estaba por llegar. La prometida tecnología. La utopía. Mire la pintura



VON REZZORI Y SU ESPOSA BEATRICE MONTI DELLA CORTE

de Kupka de aquella época. *Metrópolis* estaba por todos lados. Y *Metrópolis* no es imaginable a menos que se cree un nuevo hombre y una nueva mujer, una nueva humanidad. En las décadas de 1920 y 1930 éramos unos optimistas increíbles, sabe, y después sufrimos una amarga decepción. Pero mi escepticismo, mi pesimismo, no es sólo el resultado del fracaso político. Es mucho más profundo. Mucho más. Y no he encontrado una respuesta. Quiero decir, cuando pienso en ello, en lo que se ha perdido, veo que, desde luego, nada se ha perdido debido a la norteamericanización de Europa. Lo que yo llamo norteamericanización habría sucedido incluso sin Norteamérica. La avaricia por el dinero, el poder de la tecnocracia, la ciencia mal entendida y demás; todo eso habría sucedido incluso sin el ejemplo de Estados Unidos. Lo que se ha perdido es la compasión y la capacidad de soñar. Ustedes, los norteamericanos, siguen teniendo la capacidad de soñar aunque sean también alegres sonámbulos. Pero nosotros ya no somos capaces. Estamos despiertos. Demasiado despiertos. Europa está en silencio y existe de forma abstracta, según reglas abstractas. Por ejemplo, cuando digo que perdimos la compasión, puede verse un pequeño ejemplo de ello en, digamos, las manifestaciones por las víctimas de Pinochet, o quien sea. Pero no va a encontrar esas gentes vociferantes gritando por el mendigo de la calle. Esa relación directa entre seres humanos se está perdiendo debido a las ideas abstractas sobre la humanidad.

—*La ideología.*

—Sí. La ideología. La ideología política.

—*La cual es, por supuesto, un tema importante en La muerte de mi hermano Abel: la creciente abstracción de la vida, el vaciarla de experiencia.*

—Exactamente.

—*Lo cual nos lleva a la pregunta de Poncio Pilato, ésa que sus libros plantean con tanta frecuencia: ¿Qué es la verdad?*

—¿Qué es la realidad?

—*¿Qué es la realidad y qué es la ficción, y cuáles son las transformaciones y las negociaciones entre ellas? A usted, evidentemente, no le gusta la sociedad de la información, la sociedad mediática, en la que la gente cree que obtiene la realidad de los periódicos, la televisión y las revistas. Al contrario, usted ha dicho: “Anna Karenina, ¡he ahí la realidad!”*

–Recuerde que en *Abel...* hay un pasaje muy largo, tal vez demasiado largo, en el que el narrador se lía con una chica que vive en uno de esos altos edificios de la posguerra. Va a verla y piensa en la realidad ficticia que los medios de comunicación nos imponen y en cómo pierdes tu identidad, porque no sabes quién eres para enfrentarte a todas esas cosas que están fuera de tu alcance, lejos de tu esfera personal. Quiero decir que, en nuestra época, todo está hecho, todo se da para que pierdas tu identidad. Entonces, por supuesto, tienes que buscarla, por decirlo de forma rudimentaria.

–*En cuanto a su escritura, ¿qué influencia tiene esto en su estética? Hablando sin rodeos: ¿Por qué escribe?*

–Sí, sí, sí. ¿Por qué escribo? Pienso en Pope: *What sin to me unknown / Dipped in ink, my parents or my own?* Mire, supongo que en realidad, lo sepas o no, escribir es un intento de encontrar una identidad. Conocer el secreto del “Yo” que jamás se pierde, a pesar de todos los cambios que sufre a lo largo de una vida. Ahí tiene usted el tema secreto de todo escritor de ficción, ¿no le parece?

–*¿La búsqueda de una voz?*

–La búsqueda de una voz. También la búsqueda del misterio de la transformación, el de vivir muchas vidas en una sola vida. Las posibilidades que ofrece lo que hago, de escribir autobiografías hipotéticas, son infinitas. Y quiero decir que *Anna Karenina* es una realidad en tanto que es la invención ficticia más densa, la más concreta.

–*Con frecuencia hace alusión a las palabras de Nabokov, que dice que cuando hablamos de realidad deberíamos ponerla entre signos de interrogación.*

–O entre comillas, las cuales, en este caso, son también signos de interrogación.

–*¿Qué influencia ha tenido Nabokov en usted?*

–Bueno, hubo muchas otras influencias anteriores. No leí a Nabokov hasta tarde. Pero cuando había empezado a escribir la primera versión de *Abel...*, leí *Pálido fuego* de Nabokov y dejé de escribir, porque me pareció que ahí estaba ya el libro que yo quería escribir, y escrito de la mejor manera posible. Más adelante, colaboré en la traducción de *Lolita* al alemán y me di cuenta de que jamás alcanzaría la habilidad casi medieval de Nabokov

para enlazar la ficción con alusiones literarias y escribir un libro de muchas capas, una de las cuales es una realidad directa y ficticiamente concreta, detrás de la cual se encuentra la otra realidad, la realidad literaria con todas las alusiones, todas las relaciones de la literatura con otras literaturas. Me resulta desalentador y estimulante al mismo tiempo.

—¿*Otras influencias?*

—Todo te influye como escritor, cualquier cosa que leas. Creo que no hay un mal libro, porque de todos los libros se aprende algo, incluso si lo tiras. También hay escritores que me animan tremendamente, y otros a los que admiro tanto que suelto la pluma y digo: “No sé escribir”. Por ejemplo, soy incapaz de leer diez líneas de Robert Musil y seguir escribiendo; lo dejo durante al menos una semana. Incluso Joyce. Me desalienta por completo. Pero también hay otros que me animan. Thomas Mann, con su sentido del humor casi de colegial, me desafía a ser un poco más sutil, más irónico. Y demás.

—¿*Céline?*

—Pues sí. No conscientemente, pero sí en la crudeza. En literatura, y en esta época en particular, es necesaria una cierta barbarie. También en aras de la honestidad. No se puede ser suave, o sabe Dios qué más, en una época como la nuestra. También hay en ella una pulsión de iconoclastia que es un aspecto muy del expresionismo alemán posterior a la Primera Guerra Mundial.

—*Su narrador dice que busca escribir con “un estilo de haut gout bárbaro”. Hay rabia e indignación por debajo de la elegancia fina, desenfadada y despreocupada de su prosa.*

—He llegado a la conclusión de que sólo puedo escribir por amor o por odio. Por un sentimiento directo. Lo necesito. Cuando amo, la escritura se vuelve —debido a que soy sentimental hasta la médula— demasiado dulzona. Es como tocar el violoncelo. Las mejores cosas se forjan en el odio. Cuanto más nostálgico se vuelve el mundo que me rodea, más furioso me pongo con esa nostalgia. Sé que hay algo que me causa una profunda desconfianza. En la moda, en las maneras de vivir, en la gente que intenta revivir trozos de historia, los años veinte y treinta en particular, épocas que no entienden. Piense en el pintor alemán Anselm Kiefer, al que algunos alemanes acusan de ser un nostálgico de la época nazi, lo cual es absurdo. Pero aunque lo fuera, no

hace sino lo mismo que hacen todos los demás. Sin darse cuenta de que, al ser nostálgicos de los años veinte y treinta, son nostálgicos de aquello que dio forma al fascismo.

–*La acuarela de Kiefer, Paisaje de invierno, se usó para la portada de La muerte de mi hermano Abel en inglés.*

–Sí. Kiefer también denuncia desde la aflicción y la rabia. Me gusta mucho.

–*En Abel... habla usted de la relación entre el estilo literario individual y el Zeitgeist, en el que no somos nosotros los que escribimos, sino nuestra época la que escribe por nosotros, digamos, la que nos exige un estilo.*

–Sea lo que fuere que hagamos, no sólo se guía por nuestra plenitud individual sino por las tendencias del *Zeitgeist*, por cosas que quedan fuera de nuestro control. No sabemos qué nos pasa. Una prueba sencilla de ello es que si coges un periódico alemán de, digamos, 1934, y lees un artículo escrito por el doctor Goebbels, no creerías lo que lees. Las estupideces que dice. Y –lo sé porque lo viví– la gente lo leía como si fuera la Biblia. Gente inteligente pero que, en ese momento, estaba totalmente ciega. Otro ejemplo que uso es de la gente de una misma época que tiene una caligrafía parecida. A primera vista se la puede reconocer como del siglo XVIII, o de cuando sea. Esto quiere decir que algo –aunque no seamos conscientes– les pasa a nuestras ideas y a nuestra manera de percibir el mundo. Por ejemplo, la ruptura entre el arte románico y el gótico o, en tiempos modernos, la súbita aparición del arte abstracto; no me dirá que es una evolución lógica. Eso es racionalizarlo como hacen siempre los historiadores: hacia atrás, en retrospectiva.

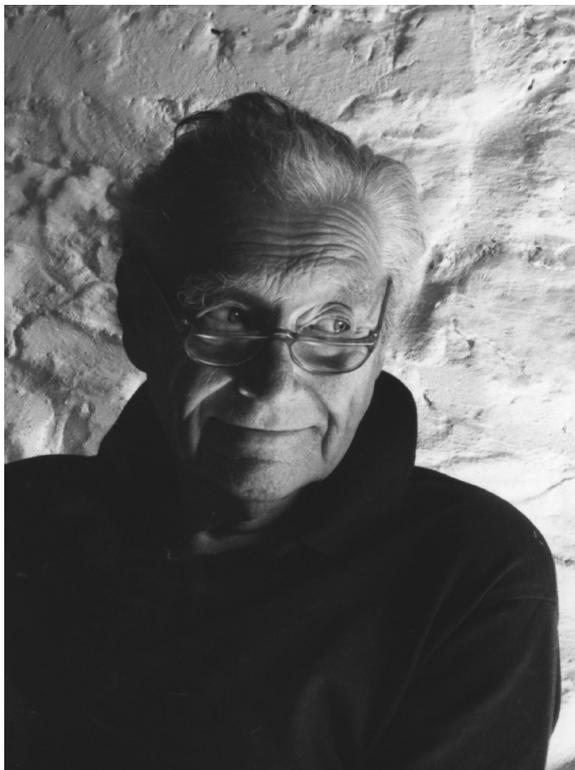
–*¿No está diciendo, sin embargo, que el estilo individual no exista?*

–Desde luego que existe. Hay artistas que no son fantásticos por crear algo nuevo, sino por ser los máximos exponentes del estilo de su época. Por ejemplo, un Seurat. No es un genio de la pintura, pero tales artistas representan su época y el espíritu de esa época en su forma más pura. Pero nada más, nada personal.

–*¿Qué les hace inferiores a un artista que sí es capaz de hacerlo?*

–Picasso no está en esa línea, en absoluto. Es abrumadoramente personal e individual. Los otros no lo son.

–*Y en cuanto a su propia obra, usted aspira a...*



—¡Oh, Dios mío! Parece una estupidez, pero estoy tan sorprendido de poder escribir una frase que no sabría decirle; no reflexiono tanto. No me coloco en ningún rango o escuela ni nada de eso. Creo que soy bastante personal, pero en cuanto a representar un *Zeitgeist* en particular... Puede ser. Estaría muy orgulloso si así fuera. Por otro lado, he escrito muchas veces en *Abel...* que el gran temor de cualquier escritor o artista que cree tener una idea, algo que decir, es que sabe perfectamente que al mismo tiempo, justo al mismo tiempo, cientos de otros ya lo han dicho o están a punto de decirlo; o que hay otro que lo dice mucho mejor y te fulmina completamente.

—*Se le ha criticado mucho por haber hecho que su narrador en Abel... dijera que los juicios de Nüremberg, tras la guerra, fueron una farsa. Como usted mismo cubrió los juicios para la radio de Hamburgo, supongo que pensara de manera similar.*

—Aclaremos esto. Antes que nada, no creo que los juicios de Nuremberg fueran una farsa total. Fueron un fracaso y, por lo tanto, un delirio. Ello no se debió, digamos, a faltas morales o a manipulaciones por debajo de la mesa, sino que se debió a mi gran enemigo: la estupidez, la arrolladora estupidez colectiva. O a la imposibilidad, incluso por parte de gente inteligente, de poder con cosas que la estupidez ha establecido. Por ejemplo, sabe que ha habido debates interminables en cuanto al fundamento legal de los juicios. Y espero tener la oportunidad de extenderme de manera un poco más explícita sobre el asunto en *Caín*, el libro que seguirá a *Abel...* Esto tiene

que ver con el *Zeitgeist*, por así decirlo. Creo que fue necesaria una gran fuerza moral para luchar contra los nazis y que, cuando finalmente se logró la victoria, hubo un momento de agotamiento total. Ya nadie creía de verdad en aquello que había animado a millones de personas a luchar contra los nazis, incluso a morir. Quiero decir que se han empezado muchas guerras por causas justas, pero nunca tan justas como la lucha contra el fascismo y contra Hitler. El problema era que uno también era consciente de que no había sido erradicado, sólo pulverizado, disperso. Mi sensación es que en lugar de preservar hoy en día la idea de un dictador satánico o de un grupo de gente malvada –los acusados de Nuremberg, muchos de ellos– que desmoralizó a una nación entera, hoy todo eso se ha pulverizado, y cada uno de nosotros carga dentro de sí un poco de ese veneno; en lugar de dieciocho millones de nazis, hay hoy en este mundo, quizá, quinientos millones de nazis potenciales, si no es que más.

–Entonces, ¿piensa usted que los juicios fueron falsos porque sugerían que el mal podría ser exorcizado jurídicamente y que el mundo quedaría enmendado?

–Es como la famosa estatua de los muchachos plantando una bandera norteamericana tras la batalla de Iwo Jima. Se luchó y se ganó la causa del bien y ahora vamos a hacer una ley que eliminará para siempre la posibilidad de que estos horrores se repitan. Era demasiado. Demasiado alto.

–Pero usted dice que su mayor enemigo es la estupidez.

–No solo la mía. Puede decir que un hombre nace bueno, no malo, pero está claro que no todos los hombres son inteligentes al nacer. Es también una cuestión de cantidad. Ponga juntas diez personas y la cuota de inteligencia baja casi a cero. Y si junta a cien mil, bueno, entonces ya se acabó todo. Plante una gran idea, un invento magnífico, u ofrezca un gran ejemplo a la masa humana y se convertirá en lo que se convirtió Jesús: la Iglesia Católica. Una cadena interminable de malas interpretaciones y malentendidos, eso es lo que yo llamo estupidez. Una persona realmente estúpida y torpe puede ser tan afable como cualquier otra: encantadora, pero no inteligente. La estupidez acumulativa y progresiva del ser humano es algo que temo. Y no se puede combatir.

–Y es mucho más acusada en sociedades de masas.

—Por supuesto. En cuanto se forma una masa de personas, necesariamente se convierte en un cuerpo de estupidez.

—*¿Qué valores le permiten seguir adelante, seguir escribiendo y viviendo, con gracia evidente y vivacidad de espíritu, a pesar de su profundo pesimismo?*

—Verá, ése es el misterio del “Yo”. A pesar de todas las extrañas morfologías y transformaciones de mi ser a lo largo de mi vida, el “Yo” ha permanecido intacto —es algo que no sé explicar, ni siquiera a mí mismo—, y ese “Yo” tiene su destino. Creo en eso. Soy muy capaz del suicidio, ciertamente, pero creo que debe llegar la hora para ello. La hora de mi muerte debe llegar, de todos modos. Mientras haya vida, intentaré aguantar el mundo exterior.

—*¿Y a los demás?*

—Desde luego. Lo extraño es que desprecio a las masas, pero amo al prójimo. Es paradójico, pero realmente lo amo. Siento simpatía por todas las personas que conozco. De manera esencial. Pero en conjunto, las desprecio.

—*Una última pregunta. Usted ha dicho: “Soy un absolutista estético y un nihilista ético.” ¿Puede ahondar en ello?*

—*(Risas.)* Ah, ¿pero es que habría algo más que añadir?

Guerra y memoria.

Elegía por una Europa perdida*

ELIE WIESEL

Traducción de José Aníbal Campos

Si la grandeza de una novela puede medirse por sus obsesiones, sus personajes y, sobre todo, por su tono, entonces *La muerte de mi hermano Abel* es sin duda una gran novela.

Gregor von Rezzori no es ningún desconocido en Estados Unidos. Sus *Memorias de un antisemita* ya cosecharon reconocimiento y aprobación por parte de la crítica literaria. Esta nueva novela (en excelente traducción al inglés de Joachim Neugroschel) sólo vendrá a consolidar el prestigio de su autor. Y está bien que así sea, porque Rezzori se ocupa en ella de los

problemas más importantes de nuestro tiempo, su voz tiene, al hacerlo, la fuerza perturbadora y mágica del auténtico narrador.

La muerte de mi hermano Abel es una compleja y turbulenta historia llena de pasiones, tristezas y clamores, alimentada por una rabia casi sagrada contra la burguesía; en ella se nos habla del universo cambiante de nuestra época, del proverbial *Zeitgeist* (espíritu de época), de la Segunda Guerra Mundial y de la era corrupta de la posguerra. La imaginación de Rezzori se nutre de una nostalgia retrospectiva febril y de la añoranza aún mayor por un futuro improbable, cuando no imposible. Esta novela no es clásica ni moderna; es, en el mejor sentido de la palabra, *sui generis*. Una novela —o mejor dicho— muchas novelas dentro de una nove-

* Este artículo se publicó por primera vez en *The Washington Post Book World* el 8 de septiembre de 1985. Para esta edición se ha usado la traducción al alemán de Thorsten Windus, publicada en *die horen* 159 (año 39, tercer trimestre de 1990, pp. 79-80).

la. Porque *La muerte de mi hermano Abel* no sólo nos cuenta una historia, sino varias historias con varios protagonistas y varios comienzos.

El propio título es un testimonio del asombroso sentido de Rezzori para la multiplicidad de significados y para las paradojas. En la novela, la figura de “Abel” lleva otro nombre, mientras que a Caín sólo se le menciona en una o dos ocasiones, de pasada, casi por descuido. ¿Saldrá de ahí la alusión al Abel bíblico, la primera víctima de todas? No deberíamos olvidar que el primer caso de muerte en la historia fue un asesinato. Por entonces la humanidad estaba dividida en dos bandos bien definidos: de un lado estaba el asesino Caín y del otro su víctima, Abel. En el siglo xx las cosas son bastante similares: las víctimas de nuestro tiempo son, todas, Abel; y todos aquellos que no acudieron en su ayuda están del lado de Caín.

La novela tiene lugar en la época de la Segunda Guerra Mundial y en el periodo inmediatamente posterior. En la habitación de un hotel, en París, el narrador anónimo intenta evocar el pasado en la medida en que recuerda retazos de conversaciones y encuentros breves e inesperados. Va saltando de una época a otra y describiendo la vida de un exiliado po-

lítico. Una vida en la que todas las cosas se funden en un caos, donde ya nada está en su lugar.

¿En qué consiste entonces la trama de *La muerte de mi hermano Abel*? Se trata en parte de un hombre que ha perdido a un amigo. Pero se trata también de la búsqueda que ese hombre emprende en aras de encontrar su identidad. De un hombre que sufre por haber amado demasiado en un principio y ahora no se siente ya capaz de amar. Pero sobre todo en esta novela se nos habla de una cultura desaparecida, de una civilización que ha sido borrada del mapa. Cuando el narrador habla de Viena, donde vivió antes, dice: “Viena y yo somos atemporales, el sueño de un muerto en el sueño de una ciudad muerta.” Rezzori cuenta la historia de Europa desde la visión de un hombre desesperado.

Poco es lo que sabemos del narrador. Sabemos que ha nacido en Besarabia y que apenas llegó a conocer a su padre; que sirvió como oficial en el ejército rumano y pudo eludir con éxito ser enrolado en la *Wehrmacht*; sabemos que fue testigo excepcional de los procesos de Nüremberg. Y sabemos también que durante un tiempo trabajó como guionista para la industria del cine alemán y que ha tenido gran-

des dificultades para escribir su libro, cuyo contenido un agente literario norteamericano le pide que describa “en tres frases”.

Con *pathos*, humor y una ironía desilusionada pero extrañamente generosa, con gran sentido para la belleza de un paisaje o de un instante erótico, el narrador domina infinidad de registros y conoce el lenguaje del desarraigo: citas de versos franceses, canciones yiddish, sentencias rumanas, nombres húngaros, vociferaciones rusas. Con un ritmo vertiginoso, va lanzando e imbricando los temas en un enmarañado caos: Rembrandt y el art déco, Nietzsche y el *Jugendstil*, la nueva religión del goce, el Apocalipsis.

A veces su voz suena como si sostuviese un diálogo con los muertos: discute con un primo difunto o con un amigo fallecido. ¿Se tiene acaso él mismo por un muerto en diálogo con otros muertos? ¿Será éste el motivo por el que la alcoba desempeña un papel tan central en su vida y en su libro? Una actriz de cine, una joven campesina rumana, una joven divorciada, la esposa de un diplomático inglés, una judía sobreviviente del gueto de Varsovia, una turista extranjera, *putains* parisinas y prostitutas de Hamburgo: con todas se acuesta

el protagonista a fin de recordar mejor y de olvidar mejor, a fin de encontrarse y de perderse.

Cuando yace solo en su cama, se acuesta incluso con el lenguaje —casi podría decirse que lo cabalga—; el lenguaje al que siempre compara con una prostituta. “Qué bendición ser amado por una puta que se entrega a cualquiera, que cualquiera usa sin vacilar; y qué bendición que ella te ame, precisamente, por tu uso elevado del lenguaje, que es también un prostituta de la que cualquiera (salvo unos pocos elegidos) hace uso.”

¿Reside entonces la clave de esta historia en la relación del escritor con lo escrito? ¿Cómo se puede narrar una vida sin distorsionarla ni traicionarla, sin traicionarse a uno mismo? El narrador sabe que tiene que escribir, pero tiene miedo a no poder escribir. Un día nos dice: “Dios mío. ¿Cuántas cosas se pueden abarcar con las palabras?” Y nos habla, a continuación, de su miedo: “El miedo a no poder escribir mi libro: ese libro sin estructura fija ni contorno, ni idea fundamental ni principio formal. Ese libro que crece y crece como un cáncer, alimentado por mis caprichos y mis ocurrencias extravagantes, mis esperanzas y mis anhelos, mis sueños y visiones, mis éxtasis, mis ideas inspiradas, mis

remordimientos, las desesperaciones, los criterios y las percepciones (...) mi sabiduría y mi torpeza.”

El narrador teme no poder escribir, ya que los acontecimientos de los que ha sido testigo —la entrada de Hitler en Viena, los procesos de Núremberg, todas sus aventuras en el caso de la historia europea— escapan al lenguaje. No es fruto del azar que al principio de un capítulo se cite la máxima de Wittgenstein: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.”

De ese modo, esta novela se pone en entredicho a sí misma. El texto reflexiona sobre la propia relación con la realidad. ¿Dónde empieza y dónde acaba la creatividad? “Continúo viviendo mi escritura —dice el narrador— del mismo modo que una persona viva vive su vida.” A través de la búsqueda, ciertamente, de la búsqueda eterna de sí mismo. Sin embargo, esa aspiración del hombre no está orientada únicamente a encontrarse, sino a superarse. Y en consecuencia con esto, este libro se mueve hacia la búsqueda de una meta que sólo puede estar entre los muertos: la única patria de los que no tienen patria.

Narrada por una persona que ha perdido su lugar de origen, esta novela ofrece momentos de una luci-

dez asombrosa sobre el destino de los apátridas: “Yo soy un extraño, porque éste es un mundo de extraños.” ¿Reside en esta frase el verdadero significado, el mensaje real de la novela? ¿Se trata, en el fondo, de la añoranza de amor en un mundo sin amor? ¿Del anhelo de los personajes para que los recordemos siempre, aun cuando nuestra sociedad esté abocada al hundimiento? ¿Para que el sueño de las víctimas, con su sufrimiento y su muerte, facilite la construcción de esa mítica Antrópolis donde los hombres no quedarán reducidos a cenizas, donde sus destinos no estarán determinados por el dinero?

Como todas las novelas auténticas, *La muerte de mi hermano Abel* no da respuesta a estas y a otras preguntas. El narrador ni siquiera está seguro de haber escrito o no su libro. En ello se asemeja a Jean Cocteau, que durante muchos años soñó escribir un libro cuyo título sería *El libro que nunca escribiré*. El título de la novela de Gregor von Rezzori podría ser: *La novela que nunca he escrito*.

No obstante, es una dicha que exista *La muerte de mi hermano Abel*. Es un libro verdadero. Un libro que nos interpela a todos desde otra época, desde otro mundo, pero le creemos a esa voz, y eso es lo principal.

Ex Europa. Una conversación con Gregor von Rezzori*

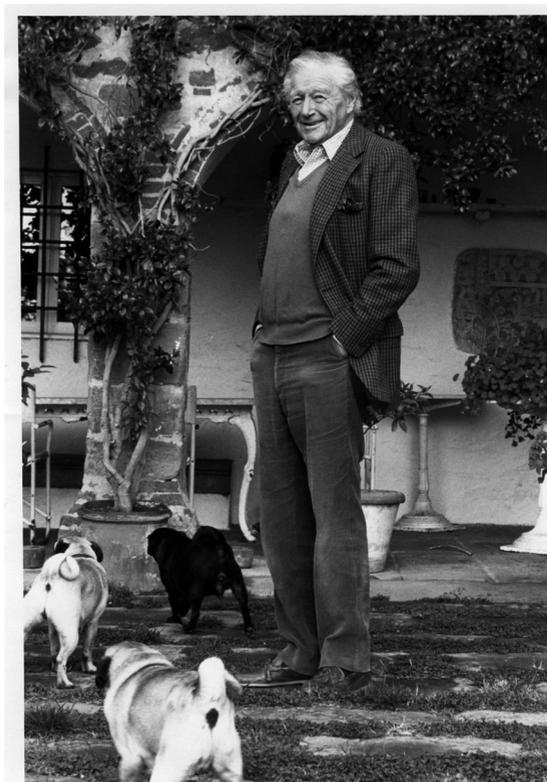
CLAUDIO MAGRIS

Traducción de José Aníbal Campos

También a Gregor von Rezzori se le podría calificar de “sin patria”, de “homme à tout faire políglota”, como el protagonista de su novela La muerte de mi hermano Abel: una figura con varios estratos, mudable, que abrumada por la historia universal va dejando incesantemente fragmentos de su yo entre las ruinas de la vieja Europa. Nacido en 1914 en Chernovitz, en la Bucovina (que todavía era por entonces una provincia oriental del imperio austrohúngaro y crisol de sus variadas nacionalidades), Rezzori nació demasiado tarde como para vivir en carne propia la realidad de la vieja Europa; sin embargo, también nació demasiado temprano como para liberarse de su herencia o como para participar en ese transfigurado revival de la llamada Mitteleuropa, ésa que ahora proclaman especialmente aquellos que conocen ese “mundo de ayer” sólo de oídas.

Arraigado en una realidad que siente como esencialmente imaginaria, Rezzori encarna y configura el estado de ánimo típico de los nacidos después (¡el epigonismo es el destino de todos los hombres de hoy!), “ese rezagado que hay en nosotros, que ya conoce de memoria todo el tinglado desde sus orígenes”, como se dice en una de sus novelas. En alguna ocasión Rezzori

* Esta conversación con Gregor von Rezzori tuvo lugar en 1990 y se publicó en el número especial que la revista alemana *die horen* dedicó al autor: *die horen*, año 35, tercer trimestre, 1990, pp. 34-39.



Donnini, 4-11-89

Edoardo Gualtieri

comparó el mundo de Mitteleuropa con una caracola vacía, en cuyas oquedades resuena un vano rumor. Su narrativa imita de forma irónica el atractivo que ejercen esas caracolas de la nada, del vacío, y con ella intenta captar Rezzori el eco de ese rumor: el de una vida auténtica, pero perdida, el de una extinta promesa de felicidad.

Sin que se le pueda adjudicar una nacionalidad concreta, Grisha (como lo llaman sus amigos) vive actualmente en Donnini, cerca de Florencia. A sus 76 años, es un hombre sereno y fuerte, a pesar de algunos agresivos caprichos de su salud; en los rasgos de su cara se nota la afectuosidad exclusiva del hombre de mundo, un hombre consciente de que este mundo —como en una fiesta— espera de él una conversación sin pausa, pero también cierto aso-

mo de sarcasmo en relación con esos rituales de vanidad, así como un destello ligeramente malicioso de candidez y amistad.

Nos conocemos desde hace muchos años, y recuerdo bien las horas que pasamos juntos en Donnini (en medio de la impresionante colección de zapatos de Grisha, cuyos ejemplares él suele limpiar personalmente y a conciencia), en Viena, Trieste, Munich, donde vivimos juntos al gran Charlie Rivel y la melancolía de su irresistible comicidad; en Nueva York, que exploré bajo su guía, aunque allí me sentí como el ratón de campo de la conocida fábula.

Creo que los dos, aunque de forma distinta, estamos profundamente convencidos de que el mundo es un malentendido, un descuido en gran formato, lleno de sufrimientos y no exento de atractivos. A menudo me he preguntado

de dónde puede surgir esa coincidencia, ya que nuestras visiones del mundo, nuestras nociones de valor, nuestros estilos de vida son tan diferentes y, en algunas cosas, hasta opuestos. Es cierto que Grisha posee una cualidad que no es demasiado habitual (y que conforma la poesía de sus textos más hermosos): la sinceridad y la fiabilidad.

Creo que él, a diferencia de muchos, no finge ser nada que no sea: si se ha equivocado, no saca a relucir ideologías ni teorías con el propósito de dorar la píldora o de justificar su error. Tal vez todo esté relacionado con el hecho de que, a pesar de las diferencias en años, valores y costumbres, él me siga pareciendo un compañero de escuela. Y esto es lo que empiezo por preguntarle:

—¿No es rara esa sensación de solidaridad entre nosotros, casi de complicidad?

—No me parece nada raro, me parece absolutamente natural. Y por cierto, así fue desde nuestro primer encuentro, desde aquel *imprinting*, una noche en Roma. ¿Lo recuerdas? Creo que fue en 1965. Yo tenía que dar una conferencia en el Instituto Goethe, o mejor dicho, tenía una lectura de autor allí, en el edificio situado en la Via del Corso. Fue, como se dice, *una bella serata*, con mucha gente del gran mundo y de la escena literaria, y entonces apareciste tú vistiendo el uniforme del soldado raso, pues por entonces debías cumplir con tu servicio militar en Roma; y aunque ya por esa fecha habías publicado tu ensayo *El mito habsbúrguico*, todavía no eras ni siquiera suboficial. Recuerdo que hablamos sobre *Un armiño en Chernopol* y me contaste que tú y tus amigos en Trieste habían transpolado determinados personajes del *Armiño*... a varios de sus conocidos en Trieste, a modo de caracterización...

Recuerdo también lo cohibido que se mostró un general que no sabía si tutearte, como es habitual entre los oficiales, o si estaba obligado a tratarte con mayor distancia. En un principio no dijo nada mientras nosotros charlábamos en alemán. Pero luego, cuando tuviste que volver al cuartel, él puso a tu disposición su coche oficial, una de esas imponentes carrozas del Estado Mayor, de color azul, y luego, en el cuartel, donde un par de horas antes habías estado barriando los barracones, te vieron llegar con el chofer del general, como Cenicienta, a medianoche, aunque en realidad no eran más

que las nueve y media. Eso casi podría ser una de mis historias magrebínas.

—Sí, los personajes de tu novela *Un armiño en Chernopol* nos servían formalmente como calificativos de género. Decíamos, por ejemplo: “Ése es como un *Turturiuk*, o este otro es un *Petrescu*...” *Un armiño en Chernopol* era para nosotros una lectura infinitamente significativa. La novela no sólo es un fresco de la antigua Mitteleuropa, sino una parábola de esa alternancia incesante entre lo verdadero y lo falso que tanta confusión crea en nuestras vidas, de nuestro tormentoso deseo de poder diferenciar ambas cosas. Creo que supiste dar una expresión válida a esa creciente ambivalencia de la realidad, a ese azar tendencioso de la vida auténtica, ese desmoronamiento de la individualidad en la nube de polvo del mundo. Por momentos parece sentirte amenazado también por esa enajenación que describes, por el peligro que encierra pertenecer a una generación que ha sido despojada de su individualidad específica y de su cohesión específica, generación que has descrito en tus obras.

En algunos de tus libros menos significativos parece encubrir esa disolución epigonal del individuo u ocultarla tras una elegancia cosmopolita. Pero libros como *Un armiño en Chernopol* (o también *Memorias de un antisemita*, que en cierto modo es un extraordinario autorretrato ficticio del tumor cancerígeno, y anida —a veces de un modo abiertamente violento, otras veces oculto tras alguna máscara— en el corazón de la civilización europea) muestran con mordaz ironía el destierro de la verdad, de la dicha, incluso de la vida... Pienso, por ejemplo, en el señor Tarangolian, ese insondable y melancólico prefecto de la *Tescovina*, en *Un armiño*...

—Sé que te gusta mucho ese personaje, el tal Tarangolian, por eso te dediqué la historia titulada “Skutchno”, en *Memorias de un antisemita*, pues en ella aparece un personaje parecido, el doctor Stiasny... Por cierto, casi por la misma época tú habías escrito libros como *El mito habsbúrguico* o *Lejos de dónde*, narraciones disfrazadas de ensayos en las que te acercas a mi universo, al igual que hiciste más tarde con tu libro sobre el Danubio. Un mundo que ya se había hundido mucho tiempo antes de tu nacimiento. Sin embargo, tú también te acercaste a él sin una forzosa voluntad de admiración ni con prejuicios negativos, como suele ser la costumbre entre quienes han nacido demasiado tarde en relación con algo, sino que lo hiciste de un modo sencillo, observando lo significativo de ese mundo. En esos años, o quizá sólo

poco después, fueron redescubiertos también otros nombres como Canetti, Sperber y otros, como si ya por entonces se hubiera superado –al menos en el ámbito de la literatura– el Telón de Acero.

–*En tu último libro, Flores en la nieve (que ya se ha publicado en Alemania y en Estados Unidos y que, próximamente, saldrá también en Italia), has ofrecido una especie de autobiografía compuesta de retratos de varias personas: la historia de un yo que se reconoce en esas otras personas y cuya existencia está íntimamente entrelazada con la tuya. En el brillante epílogo* vuelves, después de muchos años, a Chernovitz, y estableces una confrontación del Chernovitz de la época de los Habsburgo con el Cernăuți rumano (el nombre que adoptó la ciudad después de la Primera Guerra Mundial), y con el Cernowce (en el que se convertiría más tarde), así como con el imaginado Chernopol (que es el nombre que ha seguido teniendo para ti): una ciudad con tantos nombres distintos; tantas ciudades en un mismo sitio; múltiples estratos de realidad, tan cambiantes que se vuelven imaginarios, irreales. Todo ese capítulo está impregnado de las expresiones “ex”, “antiguo” o “de antaño”: Chernovitz es “la excapital del exducado de la Bucovina. Perteneciente a la exmonarquía austrohúngara y situada en la parte oriental del bosque de los Cárpatos, al pie de la cordillera Tatras, en 1775 había sido cedida a la ex Austria Hungría imperial-real por el eximperio otomano, como recompensa por su intervención en la guerra ruso-turca. Se anexó primero al antiguo reino de Galitzia y luego, en 1848, pasó a formar parte de los territorios autónomos de la casa de Habsburgo”. Luego sería una exciudad rumana y, quién sabe, tal vez mañana será una antigua ciudad soviética... ¿Qué significa para un escritor esta experiencia tan singular, concentrada en un solo sitio: la de ser un “ex”, hijo de una “antigua” ciudad? ¿Es un estímulo o un impedimento para tu escritura? ¿Se fortalece quizá de ese modo la sensación de irrealidad? ¿Cambia sólo la geografía o cambia también el paisaje interior? ¿Se transforman las cosas en las que uno cree?*

–De forma muy general, forma parte del sentido de la vida del hombre moderno el sentirse un “ex”. Por supuesto que tuvimos una experiencia

* Magris se refiere aquí al texto de Rezzori “Regreso a Chernopol”, que conforma el capítulo final en la edición estadounidense de *Flores en la nieve* y que no aparece en la edición alemana.

intensa y muy particular que nos permitió reaccionar de un modo especialmente sensible a temas como el desarraigo, la pérdida de un mundo o a la falta de orientación. Si tú no fueras triestino de nacimiento, tampoco hubieras podido comprender tal vez esa sensación vital de los judíos del este, y no hubieras podido escribir *Lejos de dónde*.

Y sí, yo creo que la conciencia de ser un “ex” tiene sus ventajas para un escritor: no para entregarse a cualquier tipo de folclor sobre la antigua Austria-Hungría, sino en un sentido más profundo que afecta la propia vida. Tal vez sea en general ese sentimiento lo que lo convierte a uno en un escritor: por lo menos en mi caso fue así. Creo que un escritor, en cierto modo, es siempre un “ex”, no importa la realidad a la que haga referencia. Él nunca creerá que podrá disponer de ella de manera segura.

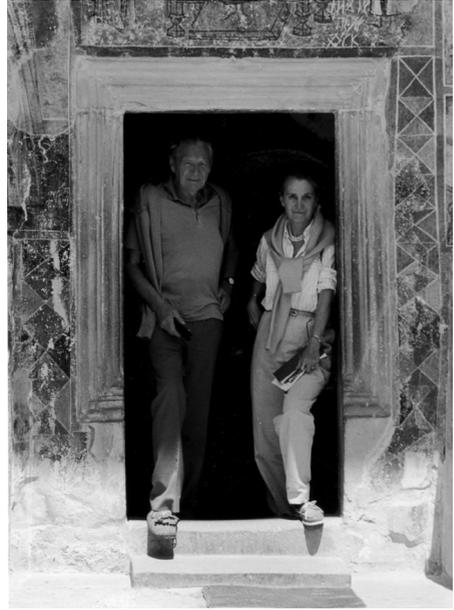
—De hecho, tú has expresado de un modo sumamente personal la comprensión poética y el amor a la vida que surgen de esa sensación de ser un “ex”, una sensación que yo comparto absolutamente. No es casual que Stadelmann, el protagonista de uno de mis dramas diga que todo hombre es algún ex de algo. Pero, hablando de otro tema: ¿crees que el socialismo en Mitteleuropa ha quedado irrevocablemente passé o que la historia barajará otra vez las cartas y lo hará aflorar de nuevo en algún momento? ¿Crees que el hundimiento o el fin del comunismo hará que se sientan más fuertemente como “ex” aquellos que, a pesar de no ser comunistas, se han acostumbrado a ver el comunismo como parte de este mundo, de esta región del planeta? ¿Qué significa ese cambio para la escritura, para la manera de representar este mundo?

—Es preciso reflexionar de un modo nuevo no sólo sobre el marxismo, sino sobre todas las ideologías de nuestra era, pues todas, por lógica, son “ex”. Sería un error suponer que todos los países de Europa del Este han abjurado del comunismo; el comunismo ha marcado también los pensamientos y los sentimientos de aquellos que no creyeron en él o que incluso lo aborrecían. Cosas así no desaparecen de un día para el otro.

Y si los pueblos del Este, en la actualidad, cuando han caído los muros, los telones de acero y las mentiras, esperan de nosotros “la verdad”, se equivocan de cabo a rabo, nosotros tendremos que pagar muy cara esa decepción. Pero, sea como fuere, ese encuentro entre el Este y el Oeste no sólo va a cambiar a los países del Este europeo, sino todo nuestro mundo. El

viejo mundo se habrá perdido para todos, y entonces todos seremos, otra vez, unos “ex”.

Y seguramente esos cambios influirán en la escritura, pero no existe ningún paralelismo prescrito entre la evolución de lo real y la de la escritura. Un escritor vive en distintos tiempos. En Alemania, por ejemplo, mis libros no encuentran gran resonancia, mientras que los anglosajones me toman en consideración y me prestan una atención especial, al igual que los franceses y los italianos, que ya estiman mis libros desde hace mucho tiempo. Cada voz clama en el viento, sin saber nunca cuándo será escuchada. A veces ese instante llega después de la muerte, y quizás esa perspectiva sea hasta preferible.



—¿Cómo ves tú la cuestión alemana? Después de todo, en *Un armiño en Chernopol* escribiste ese capítulo sarcástico sobre el ejército alemán y su empresa *Hindendorff & Ludenburg*, que muy bien podría haberse llamado *Hindenburg & Ludendorff*...

—Alemania desempeñará un papel esencial, aunque despojada ahora de esa parte cultural —considerable, por demás— que aportaron en su momento los judíos. Será una norteamericanizada Alemania del Este y del Oeste, una especie de Coca Kohl con vodka. Y ahora toca esperar a ver cómo van a reaccionar los pueblos eslavos a ese brebaje. Soy escéptico en lo que atañe a la cultura. Ya en mis libros más antiguos defendí la tesis —como Kundera— de que la cultura esencial, durante aquellos años, no se mantuvo viva en Occidente, sino detrás del Telón de Acero, aun cuando era una cultura amenazada y clandestina. Me temo que ahora esa cultura va a desaparecer. Como vez, un “ex”, incluso cuando habla del pasado, habla del presente e incluso del futuro. En el Este las circunstancias son extremadamente complejas. En Rumania, por ejemplo, la única solución sería una restauración de la monarquía. Sé que en eso no vas a estar de acuerdo conmigo, pues tienes la

debilidad de creer que la historia siempre debe avanzar y nunca volver atrás.

—No, mi aversión contra los nostálgicos procesos regresivos en el Este no tiene nada que ver con una fe en el avance lineal de la historia, sino únicamente con mi repugnancia para con las reincidencias negativas, por ejemplo, la vuelta al antisemitismo. Aparte de eso, también opino que el epígono a menudo se revela como un precursor y que el camino de la literatura —en oposición al de la historia— debería transcurrir tranquilamente al margen del tiempo. Y con ese “al margen del tiempo” hago alusión a un sentido musical, rítmico, como cuando estábamos en la escuela y no podíamos mantener el ritmo en las clases de gimnasia. Tu autobiografía, Flores en la nieve, está imbuida completamente de esa “otra” realidad, antes de conseguir captar la realidad histórica y utilizarla como alimento subliminal.

Y ahora una última pregunta: Chiusano ha resaltado en su ensayo el componente moral de tu escritura, la cual, a menudo, es un juego con el lado frívolo o vulgar de la existencia humana. En Memorias de un antisemita el yo narrador describe su antisemitismo, al recordarlo, con un desenfado a veces irritante, como si fuera la cosa más natural del mundo, pero sólo por eso —visto objetivamente— tanto más culpable. ¿No te enfrentas a ningún problema moral por escribir sobre un tema como ése sin mostrar compromiso alguno, de un modo casi mimético?

—El compromiso moral para un escritor no es otro que la honestidad de expresarse a sí mismo y no ponerse al servicio de ninguna causa. Dejar testimonio y no predicar, mostrar las cosas tal como son, en lugar de sugerir o imponer al lector un determinado punto de vista. Para un escritor el juicio debe surgir de la descripción, no debe ser impuesto desde fuera. También cuando se trata de la representación del mal son válidas las palabras de madame Artonovich en *Un armiño...*, cuando le pide a la pequeña Tania que entienda: “Yo no espero que lo apruebes, sólo espero que lo entiendas.”

Murmuraciones de un viejo*

GREGOR VON REZZORI

Traducción de José Aníbal Campos

Por supuesto que no soy yo el único que padece el sospechoso mal del papel. La selva de Brasil no es talada sólo por mi causa. El *printed matter* es un artículo de consumo con mucha demanda. Sin él nuestro mundo no sería lo que es. (¡Bravo!) Y no hablemos ya de la literatura y de sus híbridas formas de proliferar. Sólo el consumo de papel diario para cuestiones profanas es enorme. Durante mis estancias en Nueva York me asustaba la edición dominical de mi periódico local: cientos de pliegos gigantescos. Un pesado brazo de papel entintado. La más descarada burla a las quejas por la destrucción de los bosques de Maine, algo sobre lo que este periódico, el más provinciano entre todos los periódicos de la gran ciudad, informa regularmente. (Y sobre las noticias del mundo: el desmoronamiento de la URSS en veinte líneas a modo de titular, y debajo, medio metro de anuncios de tiendas por departamentos. Todos los textos concentrados en las estrechas cabeceras de las columnas. Un sádico en Virginia mata a diecisiete jóvenes de color. Casi nunca una palabra sobre Europa. Diecisiete sentencias a muerte en China. Toda una serie de asesinatos en Perú, Chile y Nicaragua. La especie zoológica llamada hombre cumple laboriosamente, en pequeña y en gran escala, su misión en la Creación. Doce páginas llenas de anuncios de cine. Casos de corrupción en el Senado. La noticia de que el betabel tiene un efecto reductor del colesterol.) Y no son sólo los excrementos de la prensa los que se sacan de la

* Fragmentos tomados de Gregor von Rezzori, *Greisengemurmel*, Berliner Taschenbuch Verlag, Berlín, 2005, pp. 17-21; 241-246.



VON REZZORI Y SU ESPOSA BEATRICE MONTI DELLA CORTE

manga una realidad sumamente dudosa. Todas las mañanas el buzón de correos está a reventar de envíos personalizados: folletos-publicidad-panfletos-notificaciones, y su flujo arrasa con las dudas sobre la realidad de esa “realidad”. (El colega Nabokov dice que esa palabra, “realidad”, sólo debería usarse entre comillas.) Tampoco yo puedo sustraerme a la hipnosis que me produce la letra impresa. La magia de las runas es poderosa, así que dirijo mi indignación contra su soporte masificador: el papel. A veces su derroche demencial me enfurece y meto en la chimenea todo lo que me cae en las manos. (Nunca libros: los libros arden mal.)* Débil esfuerzo también con lo que arde fácilmente. Mis autos de fe no me purifican. He sucumbido al embrujo de la letra impresa. Incluso aquí, en este páramo embellecido por la cultura que es la Toscana, estamos suscritos a tres diarios, cuatro publicaciones semanales y seis revistas mensuales. A veces el día acaba antes de que haya podido deglutir su reflejo en la letra impresa. Y por si fuera poco, yo también me ocupo de producir maculatura, papel para pulpa. También yo formo parte de los que emborronan cuartillas por profesión. También yo intento sacarme de la manga una “realidad” con la ayuda de las runas. Aunque mis “realidades” son conscientemente ficti-

* En la película de Rainer Werner Fassbinder, *El matrimonio de María Braun* (1978), hay una escena en la que el propio director alemán aparece en un pequeño papel como vendedor de estraperlo durante la posguerra; en ella, el personaje intenta vender a otro las obras completas de Heinrich von Kleist como combustible para la chimenea, pero el potencial comprador rechaza la oferta con esas mismas palabras: “Los libros arden mal”. (N. del T.)

cias. (Está por ver si eso me disculpa.) En todo caso, también estoy entre esos magos que producen fetiches con ayuda de las rotativas. En ese sentido, es mi obligación tomarme en serio. Se lo debo a B. Ella me ama. (Ama al escritor.) La sensatez a la que aspiramos en nuestro estilo de vida saludable ha de servir, sobre todo, para que yo escriba más y lo mejor posible (y con éxito). Y a eso me pliego con gusto. Escribir es mi vida. La creación de una realidad ficticia es algo inherente a mi esencia. Soy un soñador por naturaleza. Un prestidigitador por herencia de la sangre. (O al revés.) Por lo tanto, yo mismo me fabrico mi universo abstracto. El papel es paciente. Sobre él me he forjado, con la letra, la profesión de “escritor”. Y la cumplo a conciencia. Escribo con regularidad (cuando no estoy leyendo).

Aunque también hay instantes —o mejor dicho, horas, días— en los que no soy capaz de hacerlo. (Cuando pedí la mano de mi primera esposa, Priska Clara —inicio de una abortada existencia burguesa—, y hube de confesar a mi futuro suegro que yo era escritor, éste, preocupado, se miró la nariz y dijo: “¿Y qué hace cuando no se le ocurre nada?”) Eso, el día de hoy, no tendría por qué amedrentarme. Medio siglo de trato conmigo mismo (¡pues son ya cincuenta años los que hace que escribo!), como el celador de un manicomio que vigila mis psicosis de trabajo, me han enseñado lo que es la paciencia. B. es todo menos paciente, tanto más admirable es su indulgencia. La tranquilidad con parábolas (que ella cala de inmediato). Una dudosa analogía gráfica me ha sugerido la gimnasia de mis pupilas. Le digo que las horas y los días sin inspiración para escribir, momentos vacíos de ideas, podrían ser tan beneficiosos para mi creatividad como a esta región los muchos barrancos que la preservan de la amenaza del cemento y el mortero. (Apelación a lo romántico: B. está afiliada a los Verdes.) En realidad es lo contrario. Lleno esos periodos estériles con material de lectura. Sin piedad para con mis ojos, repleto dieciséis o dieciocho horas del día con los universos ficticios de otros ombliguistas productivos. Sin consideración para con lo que más debería temer: el contagio literario. La producción de realidades a partir de otras realidades afirmadas. Ficción engendrada por la ficción. Literatura nacida de la literatura. (De ser posible con algo sacado del periódico.) Intelectual incestuoso. (El colega Gombrowicz ha dicho que preferiría hacerse pasar por conde falso que por intelectual.) Sé que formo parte de los simuladores de

realidades. También yo soy un chamán del arte de las runas. Pero no quiero participar de ese habitual embuste de ojos sin hacer un guiño.

Ello me hace pensar en Ugo Mulas. En su manía de depurar la fotografía del elemento fotográfico. Del simulacro de ficción que ella, con el nimbo de la objetividad, consume de un modo más engañoso que otras artes. (La irrealidad de lo real.) Ugo no sólo sacaba el motivo fotografiado, sino también la imagen de la película en la que ese motivo quedaba fijado. Hubiera preferido fotografiar también la cámara y, detrás de ella, fotografiarse a sí mismo: como si quisiera denunciar el ojo que le impide al objetivo de la cámara ser plenamente objetivo. Recuerdo un autorretrato de esa índole. (No lo poseo, pues no colecciono suvenires.) Recuerdo su cabeza etrusca: el rostro juvenil, casi eslavo, con la boca de labios carnosos y la nariz corta y respingona, sus pómulos altos, con sus ojos rasgados, ligeramente separados (“La ancha frente coronada con bucles de jacintos”, podría decirse). Un joven hombre de los bosques, un fauno. En el museo de Volterra puede verse una cabeza similar. Corona una fina hoja de bronce con pátina verde. Tiene un miembro desarrollado en la parte delantera y la insinuada línea curvada de una columna vertebral en su parte posterior; en la base, un par de pies desnudos, naturalistas, que hacen ver que se trata de la figura de un joven. Abstracto y alargado como una escultura de Giacometti. Se titula *Ombra della sera* (Sombra de la tarde); y algo de umbroso crepúsculo se cernía sobre la dulzura de los ojos de Ugo, una dulce tristeza que se animaba con su vivacidad, pero que jamás desaparecía del todo. En Nueva York reveló lo adorable que era. Había llegado a la ciudad para fotografiar a los protagonistas de la epifanía del arte norteamericano: Rothko y Barney Newman, Stella, Jim Dine, Oldenburg y Rauschenberg, Lichtenstein y Jasper Jones. (Pollock ya había muerto.) En fin: *the New York art scene* de los años sesenta. Ugo no hablaba una palabra de inglés, pero se movía como un sordomudo sonriente, disparando su cámara, y todos lo querían y le regalaban sus obras, aunque ya por entonces sus precios añadían ceros como huevas cuelgan de las carpas. En una ocasión me contó la historia de su padre: un *carabiniere* al que habían trasladado de Cerdeña a Lombardía, cuyo sueño era poseer un trozo de tierra en el que vería cómo prosperaba su familia. El sueño se cumplió; pero se le interpuso otra ilusión: hacer de sus hijos gente con estudios. Algo muy

costoso, por lo que mucho antes de que los hijos terminaran su formación la casa fue puesta en subasta. Ugo lo contaba con una sonrisa: con una tristeza dulce e inconsolable en los ojos. Aquello ocurrió en el periodo previo a su enfermedad. En una ocasión nos visitó aquí. La casa estaba todavía lejos de su imperfecta perfección (antes del inicio devastador para su definitivo perfeccionamiento). Estaba cubierta todavía por la sombra de dos olmos enormes que luego sucumbirían a la mortalidad general que padecieron los olmos a finales de los años setenta. La torre era como un muñón. Ugo caminó a su alrededor con sus agudos ojos soñadores, olvidándose casi de sacar fotos. Había por entonces todavía algunas *case coloniche* en la zona (éxodo rural de los siete años de vacas gordas durante la prosperidad industrial). Coqueteaba con la idea de comprar una casa para sus hijas. El único impedimento era que estarían muy lejos de sus escuelas. Poco después enfermó.

(...)

Había llegado a la estación de cuidados intensivos hacía ya bastante tiempo, después de mi primera gran operación, que fue dramática. No hubo antes oportunidad alguna de celebrar la vida con exaltación; la necesidad de operarme, además, surgió de forma muy precipitada. No hubo curiosidad capaz de enardecer el espíritu, pues eran demasiados los dolores. La anestesia fue una salvación... En un principio. Me abrieron y, espantados, volvieron a coserme. Una ojeada a los pólipos de mis vísceras (los *side effects*: efectos colaterales de un tratamiento precedente con radiaciones de cobalto) convenció al cirujano de que no tenía ningún sentido seguir jugando a los médicos conmigo. Se lo dijo a B. con secas palabras. Cáncer en estado de



ESTUDIO DE VON REZZORI EN SU CASA DE DONNINI, TOSCANA

metástasis bien avanzada. (Hasta la costura en la tapa de mi barriga dio fe, posteriormente, de las pocas esperanzas de vida que me atribuyeron: el médico asistente en una operación posterior, que cosió de nuevo con cuidado, punto por punto, la cicatriz recién abierta otra vez, dijo que el trabajo de su antecesor había sido “*un lavoro di materassaio*”). Ni siquiera con la anestesia parecen haber tenido demasiados escrúpulos. Porque no todos los días se ve a un paciente al que sacan del quirófano en una camilla, una vez acabada la operación, y que brama como un venado en celo. Todavía oigo resonar mi voz entre las paredes y los falsos techos de los pasillos. Luego B. me tomó en sus brazos y todo se arregló... En un principio.

Porque tampoco en aquella exclusiva clínica privada florentina (carísima, por demás) se tomaron demasiados esfuerzos con el tratamiento posterior. Al tercer día me vi presa de una gran inquietud. No tenía ganas de seguir acostado e intenté salir de la cama. Me costaba respirar. Me quejaba de sudoraciones, palpitaciones y ardores de estómago. B. estaba conmigo. Ella se dio cuenta del peligro: infarto del miocardio. El patético interés del médico jefe no la apaciguó. Quien no ha visto a B. en una situación de urgencia no sabe lo que es energía, determinación y eficacia. En la media hora siguiente me habían sacado de la elegante clínica y trasladado a la unidad de cuidados intensivos de la venerable Santa María Nuova (en la que, desde entonces, soy huésped habitual, pues acudo allí a tratarme los *side effects* de esa primera operación). Y allí estaba yo, en cama. Con tubos saliéndome de todos los orificios del cuerpo (incluidos algunos nuevos recientemente practicados). La cantidad de aparatos a los que estaba conectado, así como las maniobras técnicas de médicos, asistentes, enfermeros y enfermeras creaban una situación impersonal. Nada se hacía especialmente para mí. Era algo de naturaleza institucional. Aquí yo no era un paciente privado que pagaba en abundancia y podía exigir la comodidad de un sanatorio, sino un miembro más en un proceso de curación programada. La neutralidad profesional adoptada con esmero tenía el efecto de inspirar confianza. Todo funcionaba de un modo ágil, eficiente y silencioso detrás de las máscaras antisépticas y de los guantes de goma. Podía entregarme sin reservas a aquel ajeteo regulado con minuciosidad. Mi supervivencia estaba en manos de la cinta transportadora del progreso médico.

Mientras tanto, en otras esferas de mi percepción se estaban produciendo cambios dramáticos. Mi cuerpo sufría una escisión torturante. Estaba paralizado de la zona del diafragma hacia abajo, pesaba como el de los cuerpos de los hechizados y convertidos en piedra en *Las mil y una noches*. La parte superior, en cambio, estaba viva, azotada por los dolores. Y ambas partes eran como ciudades en pugna. Como en los grabados de los antiguos asedios medievales, los proyectiles volaban entre una y otra ciudad en punteadas trayectorias, y yo sentía cada uno de los puntos. Era yo quien sufría la hostilidad que se profesaban ambas villas. Y sufría con los ojos abiertos, porque aquello no era un sueño. Era realidad experimentada con total lucidez (aunque tal vez bajo una luz mágica y amodorrada, provocada por vaya usted a saber qué tipo de narcótico del que probablemente me habían atiborrado hasta las orejas). Los proyectiles de los bandos enemigos me atravesaban de un lado a otro. La tierra había sido removida por su causa, como los paisajes de cráteres de Flandes en la Primera Guerra Mundial (cuyas fotos yo había asimilado en la infancia con el tormento de esa ansiedad curiosa por saber las cosas anticipadamente). Y ese Flandes era ahora mi cuerpo. Era yo.

Era una geografía distinta a mi geografía mitológica. La Bucovina no existía allí. Ya no podía celebrarme a mí mismo con algún canto popular. Era una guerra moral y no había forma de encubrir la fatalidad de mi forma de ser. No había nada con lo que pudiera ataviarme. Ni siquiera una gran fechoría. Sólo pequeñas cosas vergonzosas. Magrebiniadas. Mezquinas infracciones de las que no se me podía declarar culpable. Por desgracia no tenían el carisma ni el ingenio de los Balcanes. Mi mito azul-amarillo-rojo ya no funcionaba. Yo sólo me lo había arrogado. Era un apátrida. Los proyectiles de mis dos mitades eran lanzados por el modo en que había estropeado mi vida, una vida vivida a despecho de mi ser, y ahora esos proyectiles me acertaban con toda la fuerza de la culpa.

¡Sagrada ingenuidad! ¡Como si yo no supiera la manera pérfida con la que el sentimiento de culpa se enhebra en cada fibra de mi ser! Jesucristo murió en la cruz también por mí; pero el hecho de que él haya tenido que morir me convierte en uno de los que pusieron los clavos. Los Diez Mandamientos proclamaban ya en mis oídos infantiles la acusación por haberlos infringi-



do. Y yo no tenía necesidad de estirar tanto la mano para alcanzar esa vida humana de porquería, unguida de culpa. Por todas partes acechan las triquiñuelas y las trampas morales y éticas. Los diez mandamientos de la convivencia social civilizada, multiplicados por diez, empiezan con el obediente uso de un orinal infantil y terminan con la reprobación del *pappagallo*, el orinal de hospital. Uno es culpable de una manera o de otra. Mi *imagen*: la conquisté entre las ruinas de Alemania. En una época de lansquenetes. Yo, un Simplicius Simplicisimus que arrastra consigo su pasado. Un perdido consciente de su culpa en un mundo devastado. (Un mundo que no tardaría en concebirse de nuevo como burgués y moralmente virtuoso: el triunfo de los sombreros femeninos.) Y yo seguiría siendo un mercenario vagabundo en una guerra que (continuada

de forma alternada a través de medios bélicos o seudopacíficos) duraba ya más de treinta años. Personaje barroco: embaucador, fanfarrón, abanderado de toda impostura, adornado con galones falsos, engalanado con plumas robadas. Pero podía decirse que eso ya había pasado, había terminado. Había sido expiado. Hice el mal y dejé de hacer el bien, y comprendí que era injusto. Muchas cosas me persiguieron durante mucho tiempo. Algunas me atormentan todavía hoy. Pero eso bastaría para una pronta expiación. ¿O no? Es muy fácil decirlo, claro. Aquella vez, en la sección de Cuidados Intensivos, no me vi enfrentado a las infracciones contras las restauradas normas de las portadoras de sombreros femeninos ni contra las reanimadas prohibiciones de la ética cristiana, sino, simple y llanamente, de un modo conmovedor, me vi enfrentado a MÍ MISMO.

¿Quién era yo? Eso lo sabía muy bien. Conocía cada una de las escamas del pasado que conformaban mi yo. (Lo sabía como sólo puede saberlo

un escritor que ha consagrado su vida a escribir.) Un implacable observador de su ombligo. Portaba conmigo todas y cada una de mis imágenes, y me pesaban. No caía en mis propias trampas cuando me decía que sólo era eso a los ojos de otros y que tampoco era lo que había sido hacía diez, veinte, treinta o más años (ni antes ni después, ni el tiempo intermedio). Yo *era* en una terrorífica simultaneidad.

Habitaba el tiempo presente en todos mis personajes. Una compañía de reclutas licenciosos que, al ser llamados, daban un paso al frente desde la formación, uno tras otro, para ladrar sus nombres. Mi nombre. Y ese nombre me golpeaba con la fuerza de la culpa. Pero, ¡ay!, no con el lamento por lo hecho o lo que se dejó de hacer, eso a lo que uno mira retrospectivamente con un suspiro, diciéndose: “¡Si entonces hubiera sabido lo que ahora sé!” No. Mi regodeo en la culpa no se satisfacía con fracasos episódicos. Se me clavaba en lo más hondo. Experimentaba una especie de muerte moral por asfixia. Todas mis imágenes me estrangulaban. No había nada allí que pudiera sostenerle la balanza al libertino, al rudo, al desconsiderado, al inescrupuloso, al mal afamado, al falso, al protegido con artimañas y al de las promesas falsas. Incluso –¡y sobre todo!– la especulación con el prestigio literario se revelaba como un autoengaño, un timo. El hecho de que yo pudiera existir en algunos momentos sólo sobre el papel, a través de la negra letra impresa, purificado por ella de las impurezas de mi existencia terrenal, no me absolvía ahora de mí mismo. Imaginé que Ugo Mulas me fotografiaba en el más allá con una cámara dotada de la resolución suficiente para captar imágenes multidimensionales. Todo lo bueno y todo lo malvado en mí, todo al mismo tiempo. Atemporal. Sin los efectos colaterales de mi biografía. Conteniéndolo todo: todo esfuerzo sincero y todo embuste; todo logro y todo fracaso. Todas mis imágenes imbricadas unas con otras, sin causalidad. El yo de ayer no siendo culpable del de hoy; el de hoy sin poder redimir al de ayer: cada uno con su vida propia. Cada uno en su piel. Redondeándose, en conjunto, para formar uno solo: YO, la cebolla.

Si Ugo Mulas me hubiera fotografiado con su cámara celestial en la estación de Cuidados Intensivos habría creado una imagen maravillosa. Del paisaje lunar de Flandes que crecía en mí habría emergido una Dorada Jerusalén. Era la ciudad de Florencia como símbolo de una nueva existencia.

Ella se interpondría entre aquellas otras dos ciudades enemigas y pondría fin a su guerra. (Jamás supe cuál había sido el artificio terapéutico —o mejor dicho, farmacéutico— al que debí aquel cambio de estado.) La Dorada Jerusalén había surgido de una decisión en mí que yo consideraba jubilosa: si yo era lo que era, en adelante quería seguir siéndolo de un modo más sólido y enérgico. Tanto en lo literario como en lo existencial. Si yo era un grosero y un provocador, quería dedicarme con aplicación, en adelante, a ser más cáustico en mis provocaciones. Si era un embustero y un embaucador, en adelante sólo quería seguir mintiendo y embaucando de un modo mejor. Si estaba cargado de culpas, pues debía llevar mi culpa como una corona. Y entonces empecé a pensar en el libro cuyas últimas páginas había acabado de escribir sobre la camilla en la que me llevaron a mi siguiente operación. Más tarde, cuando B. recibió el permiso para visitarme, me encontró leyendo el periódico. Nos reímos de que ella fuera vestida de pies a cabeza con ropas antisépticas, a fin de no introducir en la UCI ningún germen, mientras yo sostenía entre mis manos un periódico llegado de la calle, con los dedos negros a causa de la tinta. Estaba otra vez en el mundo. Era otra vez de este mundo.

© Estate of Gregor von Rezzori

El último Rezzori y el repudio de la pureza

ANDREA LANDOLFI

Traducción de Bruno Mesa

Sumergiéndose en esta novela fascinante, de una estructura literariamente perfecta, el lector amante de Gregor von Rezzori difícilmente resistirá el reclamo insidioso del autor que, a la distancia ahora de cuarenta años –años “larguísimos”, en los que ha sobrevenido un mundo entero–, vuelve a visitar la sombra carcomida de su propia figura, los niños felices de *Un armiño en Chernopol*,¹ y con plena conciencia del sacrilegio que está realizando los rememora en vida para mostrar la humillación, la salida infamante de la esfera del mito y los

desiguales resultados de su prosaico sistema de adaptación al mundo, al calor del compromiso y de la pérdida.

Muy habitualmente, en las obras que más amamos, asistimos agradecidos e inquietos, antes incluso que a una “historia”, a un hecho privadísimo, donde el grado de intimidad es en verdad inconmensurable, entre el Autor y sus Personajes. Este comercio ritual, que en cada ocasión celebra la separación de la criatura de su creador, se vuelve candente cuando los personajes son proyecciones del autor (¿pero cómo podrían no serlo?), e incluso incandescente cuando, como sucede en este caso, más que con los personajes el autor quiere encontrarse también consigo mismo, con el mismo autor de hace cuarenta larguísimos años.

En la primavera de 2002 Beatrice Monti von Rezzori recuperó entre las

¹ La novela *Un armiño en Chernopol*, aparecida en Alemania en 1958, fue publicada por Mondadori, en la traducción de Gilberto Forti, ya en 1962. En 2006 Guanda ha propuesto una nueva versión “revisada y actualizada por el autor”, con un famoso ensayo introductorio, de 1979, a cargo de Claudio Magris.

cartas de su marido, desaparecido en 1998 en la vigilia de su octogésimo cuarto cumpleaños, un viejo cuaderno que llevaba la anotación *Tagebuch 1943*. Este diario de un año, entre los más horribles de nuestro siglo xx, nos devuelve pensamientos, relata encuentros, impresiones de lectura, reflexiones sobre la vida y la historia de un aspirante a escritor de 29 años, el cual, gracias a una serie de afortunados acontecimientos y venturosas astucias, está atravesando ileso esos meses de hierro y de sangre en el cubil del lobo, en la Alemania nazi que, envuelta en su crueldad, corre hacia el precipicio como quien busca su fin. A pesar de la evidente autocensura que una comprensible cautela le impone —hasta el punto de arrancar y destruir páginas que hoy resultarían valiosas para los estudiosos—, el joven da voz a pesar de todo, por muy dócilmente que sea, a la confusión y la repulsa por lo que ve y escucha a su alrededor; sin embargo, todo pasa el filtro algo edulcorado de la autorreferencialidad que aspira a utilizar cada fragmento de realidad para hacer “literatura”.

El cuaderno, desconocido por todos hasta su descubrimiento, estaba sin embargo muy presente para su autor, que no solo lo había guardado

cerca durante tantos años, sino que lo había incluso releído en la vejez, justo un año después de la publicación de *El cisne*, en 1995. En una de las últimas páginas aparece un apunte, escrito de su mano pero con una letra más hermosa y cuidada, que dice: “El 17.XI.1995 ha reaparecido por azar [este diario]: ¡qué insoportable chupatintas, fatuo y artificioso ha atravesado la guerra en estas páginas! Es un bien que desde entonces no haya escrito nunca más un diario. Releyendo aquí y allá algunos pensamientos, siento un rechazo inmediato después de las dos o tres primeras líneas, como si estuviera en contacto con algo repugnante: yo.”²

La antipatía, por no decir repugnancia, del escritor octogenario por aquel joven Yo en busca de la literatura entre el humo de los incendios y los silbidos de las bombas no es muy distinta de aquella que, uno o dos años antes, quizás a consecuencia de una infeliz relectura, debe haberlo inducido a ensañarse con la novela que señala el luminoso inicio de su larga y con-

² El *Tagebuch 1943* permanece aún hoy inédito. Una amplia selección fue publicada por mí, en edición bilingüe, en el volumen *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Quodlibet, Macerata, 2006, p. 159 y ss.

trovertida carrera. De *Un armiño en Chernopol*, el relato titulado “El cisne” retoma, con mínimas variaciones, algunos personajes, ambientaciones y atmósferas, reavivando por última vez a los hijos de esa existencia fantasmal, ya entregados al mito, con la voluntad deliberada de rasgar el velo que lo envolvía, o bien el aura literaria, y mostrarla en toda su desarmante y desarmada condición de criaturas. Paralelamente, con un procedimiento ya experimentado en otro lugar, en el relato el viejo escritor sigue el ejemplo del estilo ornado y sugestivo de la novela juvenil, que ofrece una suerte de gravísima parodia que recarga y extrema sus características, con efectos manieristas que aquí y allí lleva a los límites de la legibilidad –si recorremos a modo de ejemplo el incipit del relato, veremos once líneas de subordinadas que funcionan como una dura prueba no solo para el traductor y los lectores italianos, sino también, y es más que verosímil, para los mismos lectores alemanes.

En el tiempo “detenido” entre las dos guerras mundiales, dos adolescentes –el yo narrador y la hija Tania, unos pocos años mayor– regresan a la casa de su infancia, en la remota Bucovina, para asistir al funeral del tío Serguéi, que se ha suicidado. Este

retorno será para ellos ocasión de un amargo descubrimiento, que ratificará irrevocablemente el fin de la magia infantil junto al fin de un mundo que, en realidad, ya en declive en el tiempo inmóvil de su niñez, había sido mantenido con vida artificialmente por medio de las ficciones familiares y por el ingenuo romanticismo con que hermano y hermana habían mitificada su vida –convirtiéndola en algo precisamente “literario”– y la vida de su heterogénea familia.

En las redes cada vez más exhaustivas y deshilachadas de una protección que los adultos eran cada vez menos capaces de ofrecer, los niños protagonistas de *Un armiño en Chernopol* habían podido todavía experimentar una especie de encantamiento pueril; un encantamiento amenazado, ridículo, negado, pero creado de tal forma que permanecieran “dentro” de su historia, como elementos constitutivos de la misma –o de su leyenda, mal que bien y a pesar de todo, para alimentar un mito–. En “El cisne” transcurren, de los hechos narrados en la novela, sólo unos pocos años, sin embargo en ese tiempo el mundo no ha dejado de fragmentarse y los dos niños son ahora dos adolescentes fatalmente apartados de esa esfera, crecidos sin remedio más allá de esa dimensión.

Nutriéndose de aventuras caballescascas y mentiras familiares, el ideal infantil del honor immaculado, de la diamantina fidelidad, en la novela será encarnado –pero también escarnecido y, en definitiva, desmitificado– por el rígido y quijotesco mayor Tildy, observado por los niños con extrema y derretida admiración. Él es el armiño del título, al que la leyenda invita a morir en el momento en que su puro manto sea mancillado.

El animal mítico, emblema de la pureza sin mancha, regresa en el relato de 1994, pero esta vez, a diferencia de lo que sucede en la novela, no como un mero símbolo, sino convertido trágicamente en parte de la acción. Escritor culto, Rezzori tiene muy presente la tradición mitológica, iconográfica y literaria relativa al cisne, y en particular la veta fantástica, que encuentra su culminación en el *Lohengrin* wagneriano y que, con seguridad, forma parte de aquellas lecturas que cada vez más, y con gran dolor, separan a la hermana Tania del protagonista; sin embargo, constantemente atraído por el reto de la cita cifrada, o en todo caso oculta, con la que confundir y embaucar a estudiosos, críticos y exégetas, es a mi juicio otro precedente que se haya concentrado aquí en el puro juego del men-

saje escondido. En *La marquesa de O*, una novela que Heinrich von Kleist publicó en 1808 y que una hermosa película de Eric Rohmer hizo célebre en 1976, el protagonista masculino, el conde ruso que ha abusado de la marquesa desmayada e inconsciente y que, arrepentido y enamorado, vuelve a pedirle la mano, describe una imagen que lo habría visitado repetidamente en el delirio provocado por una grave herida de guerra. Se trata de una imagen doble, que a veces tiene los rasgos de la marquesa y otros los de un cisne:

Él supo reconducir la pregunta y pintó con unas pinceladas cómo había ido creciendo su pasión por la marquesa: cómo ella había estado sentada junto a su cama durante todo el tiempo que había permanecido hospitalizado; cuando deliraba por la fiebre, su imagen se confundía siempre con un cisne que había visto de muchacho en la hacienda de su tío; en cierta ocasión había arrojado barro sobre el ave, pero ésta se había sumergido silenciosamente y había vuelto a surgir de las aguas con su pureza intacta; en sus fantasías ella aparecía nadando sobre una corriente de fuego y él la llamaba Thinka, que era el nombre de aquel cisne, pero a pesar de sus esfuerzos no conseguía que se acercara, pues ella sólo quería lanzarse al agua y nadar. De repente, con el rostro arrebatado

do, encendido, declaró que la amaba como nadie había amado; luego volvió a bajar la vista a su plato y guardó silencio.³

Más allá de la maestría con la que Kleist fuerza tácitamente los nexos pronominales y superpone la imagen de la amada con la del animal, los puntos de contacto entre las dos narraciones son pocos: ambos episodios pertenecen a la dimensión del recuerdo; ambos se desarrollan en el espacio natural, aunque protegido, de la hacienda familiar situada, respecto a la posición ideal de quien escribe, en un oriente remoto; en ambos es protagonista un joven que realiza una acción indigna en perjuicio de un cisne. En Kleist el acto concreto es un juego violento y cruel que, sin embargo, no tiene consecuencias; lo que cuenta en este caso es el valor simbólico, el deseo inconsciente de ensuciar e injuriar la pureza, y el fracaso de ese propósito; en Rezzori sucede lo contrario, y el “juego”, en su tosca y feroz concreción, está oprimido y pleno de consecuencias: causa la muerte –y además una muerte “indigna”, que no deja ninguna salida a una posible redención “caballeresca”–, no solo del animal,

sino, con él, la de cualquier “aura”, de cualquier pretensión simbólica o incluso “literaria” que hubiera sobrevivido. La caza del animal, una parodia trágica y mezquina del asesinato del dragón, representa un verdadero acto sacrilego que, como tal, implica la expulsión del Paraíso.

En definitiva, es como si esta *obsesión por la pureza* –que para el infelicísimo Kleist adopta la forma de un violento y fatal vértigo– fuera conscientemente evocada por el *senex* Rezzori, aunque con disimulo, para ser desencajada y arruinada en una fúnebre caricatura. El “fin de la inocencia” –de los dos protagonistas, pero también del mundo en que han vivido– queda ejemplificado “míticamente” en el absurdo y feroz asesinato del cisne y quizá también en la imagen nauseabunda de su cadáver destrozado por los golpes y violentado por las sanguijuelas, algo que nos remitiría entonces a una conclusión mucho más grave, más “moderna” e irremediable, observada por el autor en sus últimos años como un auténtico tormento: el fin de la belleza, de toda posible belleza.⁴

³ Heinrich von Kleist, *La marquesa de O*, traducción de Roberto Bravo de la Varga, Acanalado, Barcelona, 2010, p. 141.

⁴ Esta idea atormentada es una suerte de bajo continuo en la extensa *meditatio* de *Murmuraciones de un viejo*, memoria pu-

Pero, como siempre en Rezzori, el relato es esto y, al mismo tiempo, es mucho más: es también pura alegría y felicidad en el acto de narrar, ejercicio de estilo, redescubrimiento de lugares y matices perdidos, melancolía del regreso, placer del juego, de la lucha, del reto... Con una habilidad y una riqueza que despierta asombro, el autor reparte a manos llenas, en estas pocas páginas, múltiples referencias, innumerables pistas o rastros que podemos seguir a conveniencia: baste con pensar sólo en el episodio de la mano, en el salto en la fosa, en la literaturización de la pintura de Cézanne (¡y por

blicada el mismo año que *El cisne* (1994), y dado a conocer en italiano por la editorial Guanda en 2010 con el título de *L'attesa è magnifica*.

tanto de Rilke!), en las descripciones microscópicas de la actividad de los insectos o del crecimiento de las plantas, o incluso en las variaciones sobre temas recurrentes de su vida y de su producción, como el desasosiego y el embrujo de la metrópoli, la angustia de la guerra, el apetito de lejanía, la búsqueda y el castigo de la soledad, la obsesión por una culpa innombrable...

De esta forma, entre digresiones plausibles y concentraciones inevitables, el relato al fin se revela como aquello que de verdad quiere ser: un áspero, escarnecedor y conmovido homenaje del escritor octogenario a su obra juvenil y a un mundo desaparecido —desaparecido y que tal vez, como se nos sugiere *in limine*, jamás existió.

El cisne*

GREGOR VON REZZORI

Las mujeres voluntarias encargadas de lavar y vestir el cadáver habían conseguido trasladar al tío Serguéi de la mesa de billar al ataúd, pese al contratiempo de que aquel cuerpo, no obstante los muchos colchones y lienzos con los que lo habían envuelto, había dejado filtrar algunos de sus jugos vitales sobre el paño verde de la mesa de billar, de modo que allí, en el escenario de sus innumerables noches solitarias, donde el tío Serguéi había conseguido la única hazaña de su existencia –superar los doscientos puntos en una ronda–, había quedado marcado el contorno blanquecino de su cuerpo, testimonio de su definitiva toma de posesión de aquel mueble que no despertaba la atracción de nadie en casa por un juego que nuestro padre calificaba de “pasatiempo para marchantes de comercio” y que todos asociábamos con los cafés de provincia llenos de humo y de hombres ordinarios vociferando en mangas de camisa.

En cambio, la tarea de trasladar al carro fúnebre el ataúd –una caja que el carpintero de casa había hecho sin esmerarse demasiado, juntando unos cuantos tablones de roble, y que ahora llevaba dentro el cuerpo inerte del tío Serguéi– se reveló como una labor muy pesada, y se hubieran necesitado por lo menos cuatro hombres bien fornidos para realizarla. Pero no fue posible encontrarlos. Del capataz de la finca no podía esperarse nada, pues evitaba la casa desde que mi padre –al parecer con razón– lo inculcó de ciertas

* Este fragmento forma parte del relato “El cisne”, en *El acantilado y otros relatos* (trad. de José Aníbal Campos), Sexto Piso, Madrid, 2014. Se publica aquí con la amable autorización de dicha editorial.



VON REZZORI EN EL DELTA DEL DANUBIO EN 1990. FOTO: CORTESÍA DE BEATRICE MONTI DELLA CORTE / FONDAZIONE SANTA MADDALENA

irregularidades en la dirección de la propiedad, y tampoco podía contarse con la gente de la granja y del pueblo. Como por un acuerdo tácito, todos, con algún pretexto, habían rehusado rendirle los últimos honores al miembro menos apreciado de la casa (suicida por más señas), en una familia que tras la muerte de la gran patrona apenas había hecho nada por incrementar su reputación. Estábamos a merced de las ancianas y del también achacoso cochero.

Porque también escasearon las visitas venidas de fuera para despedirse del tío Serguéi. No había acudido

nadie de las fincas vecinas, y ni siquiera se habían presentado sus compañeros de infortunio, que vegetaban en la capital del distrito trabajando como archiveros, profesores de danza, enfermeros o cosas parecidas, preparándose —como ellos mismos decían— para el colapso inminente del bolchevismo y el retorno a una Rusia zarista restituida. El único que apareció fue el maestro de escuela del pueblo vecino, un alemán de Volinia que en ocasiones se reunía con nuestro tío para evitar que se oxidaran sus conocimientos del ruso. Aunque no era precisamente un hombre joven, todavía era lo suficientemente fuerte como para echar una mano cuando la gorda Valeska, la cocinera, junto a otras dos robustas criadas, el cochero y las tres ancianas que habían acondicionado el cuerpo se dispusieron a sacar la carga macabra a través de la escalera de la casa.

El procedimiento fue poco digno. Expuesto al peligro constante de que el ataúd se resbalara o se volcara debido a un hombro que cediera bajo su peso, alzado a veces más de un lado que del otro a causa de una distribución de la carga siempre dispareja, capaz de hacer perder el equilibrio a cualquiera, el grupo y su carga macabra bajaron torpemente los escalones, hacia la salida de coche, hasta lograr meter al tío Serguéi en el carro de la caza,

con sus largos asientos, ya que no había otro vehículo a mano. El carruaje cerrado no se prestaba para el traslado, y el viejo landó de la abuela tampoco podía utilizarse como carro fúnebre. Mientras las ancianas se recuperaban poco a poco del esfuerzo, el cochero, jadeante y empapado en sudor, trepó al asiento, al tiempo que Tania y yo nos situábamos detrás del carro, seguidos por el lamentable cortejo fúnebre, que acto seguido se puso en marcha. Yo había evitado mirar a mi hermana todo el tiempo, y también ahora mantuve los ojos bajos, con la mirada fija en el camino situado delante de mis pies. En cualquier momento podía saltar la chispa entre nosotros que hiciera estallar nuestra risa frenética.

A la cabeza de la procesión, delante de los caballos engalanados con deportivos arneses de caza, en cuyas frentes el bueno del cochero había atado dos lazos negros, se había plantado la anciana con la enorme cruz de latón, en un gesto de desafío al pope del pueblo, que se había negado a administrar a los restos mortales del tío Serguéi los sagrados sacramentos que habrían liberado su alma de la culpa de quitarse la vida por mano propia. Pero la desolación del pueblo, del que hasta las gallinas parecían haber huido, no podía atribuirse únicamente a un acto de obediencia en materia religiosa. Que ni siquiera hubiese un par de ojos mirándolo todo con curiosidad detrás de una ventana, significaba que se nos quería castigar con algo más que la simple indiferencia: aquel silencio sepulcral tenía algo de hostil, hacía que se respiraran aires de rebelión, y yo no pude evitar la sospecha de que todo era por causa de los niños que ayer habían estado corriendo delante de los perros. Habían pasado los tiempos en los que un patrón azuzaba a sus brazos contra los siervos; casi un siglo nos separa del feudalismo, si bien de los bolcheviques —como llamaban entonces a los rusos— apenas no separaban unos doscientos kilómetros y un indolente curso de agua. En fin, que debía sentirme culpable, doblemente avergonzado, ya que las circunstancias por las que había empezado la persecución habían sido bastante escabrosas. ¿Acaso creí que tendría reservado el privilegio de la *ius primae noctis*?

Martirizaba mi ánimo con tales pensamientos y todo se agravaba por el hecho de no poder hacer partícipe a Tania de ese sentimiento de culpa; especialmente delante de ella hubiera tenido que avergonzarme por aquel incidente, pero si ahora se enteraba de lo ocurrido entre esa chica y yo en la

fosa del tío Serguéi, entre nosotros se hubiera abierto un abismo insalvable. De hecho, yo siempre había sido el bruto en nuestros lejanos juegos infantiles, aunque no por haber infringido las sublimes normas del decoro, sino por haber traicionado la casta e inocente ficción del juego, una infracción metafísica que a mí me parecía una suerte de pecado mortal contra el espíritu de nuestra infancia, un espíritu perdido hacía ya mucho tiempo, pero preservado y cultivado en su variante “literaria”.

La marcha a través del pueblo pareció extenderse hasta el infinito. Si seguíamos así, necesitaríamos bastante tiempo para llegar hasta la fosa del tío Serguéi, situada en la cima de la colina. Aunque la tarde empezaba a declinar, aún hacía calor, y la gran nube blanca que el día antes se había alzado en el cielo hacia esa hora se había disuelto sin dejar rastro en un azul intenso. No pude menos que pensar otra vez en el cielo de Cézanne, un cielo que yo, por falta de ese don, jamás podría pintar como él, pues en el fondo mi destino sería siempre intentar pintar y dibujar *como algún otro*, algún grande al que no podría emular, siempre “en el estilo de...”. Por ejemplo, este cortejo fúnebre que ahora dibujaba en mi mente sin levantar la vista del suelo, representado en el estilo de Munch; o las hojas que pintarrajeaba en mi habitación, hechas al estilo de Kandinsky o de algún artista del grupo El Jinete Azul, o de los cubistas, o de algún otro modelo tomado de las revistas de arte que mi madre me enviaba desde Suiza, acompañadas de cartas en las que me escribía sobre lo mucho que nos echaba de menos a mí, a Tania, a su madre fallecida, aunque sin decir una palabra sobre nuestra casa o nuestro país.

Entonces, como un bólido, me pasó por la cabeza la idea de que tal vez yo no habría sentido en mí la predisposición de convertirme en un artista si no hubiese sido por el deseo de escapar a nuestras confusas circunstancias, de alzarme por encima de ellas, de liberarme de ese sentimiento de culpa alimentado eternamente, que me acosaba desde que pude articular mi mundo interior en conceptos y esos conceptos en palabras. Entonces invertí esa idea en su contrario y pensé que precisamente el sentimiento que me corroía, esa sensación de insuficiencia frente al mundo –un mundo con el que Tania parecía poder lidiar con visible superioridad–, era el síntoma de un temperamento de artista, un regalo de la gracia divina... Poco después esas dos ideas fueron enredándose, confundiéndose, y yo ya no estuve en

condiciones de discernir cuál de ellas era la correcta o si ambas no estaban estrechamente relacionadas en una dinámica de causa y efecto, incapaces de desligarse la una de la otra, como la historia del huevo y la gallina, algo que, en cualquier caso, me haría transitar por la vida como un ser marcado, ya fuera con el nimbo del elegido o con la marca de Caín del hombre abyecto.

Habíamos tomado un camino distinto, menos escarpado que el que yo había seguido el día anterior para subir la colina, con la mirada de soslayo puesta en la muchacha que se alejaba lentamente. Su grácil figura se había quedado grabada en mi mente de un modo tranquilizador, desterrando toda inquietud y mostrando con nitidez la imagen

de sus pechos desnudos, con la negra serpiente de la trenza en medio de ellos, dejando de esa imagen sólo su dulzura. Entonces me sentí dispuesto a amarla y deseé reparar lo que le había hecho. No me avergoncé, sin embargo, al imaginar que pudiéramos repetir en algún sitio menos expuesto a miradas indiscretas lo que ayer había sido interrumpido de forma tan brusca, y no dudé ni por un instante que ella se mostrase dispuesta a lo mismo, pues alguien me había dicho que un síntoma indudable de excitación –y de buena disposición por parte de una mujer– es que los pezones se le endurecieran. Añoraba acariciar esos senos que eran más llenos, más maduros y femeninos que los de mi hermana Tania, en los que no me atrevía ni a pensar. Todo lo que incumbiese al proceso de madurez de Tania y su transformación en mujer –de lo que había cobrado plena conciencia al volver a vernos tras



ACCESO AL ESTUDIO DE VON REZZORI EN DONNINI, TOSCANA

una separación impuesta por varios internados y por un verano pasado lejos de ella, en la casa de mi madre en Suiza— estaba rodeado de tabúes que se volvían tanto más amenazantes cuanto más frecuentes eran mis pensamientos sobre temas sexuales: un inevitable objeto de estudio cuando uno entra en contacto, en la escuela, con chicos de la misma edad; objeto que allí se examina y comenta de un modo más detallado y obsesivo que entre los chicos del campo, habituados al espectáculo diario del apareamiento de aves, ganado y vecindario.

Y cuanto más urgente se volvía en mí el imperativo biológico de procrear, ése que nuestra educación había mistificado con infinidad de imágenes edulcoradas, idolatradas y, al mismo tiempo, diabólicamente depravadas, excitantes e inmundas, tanto más concentrado era el vuelo de mi fantasía hacia territorios prohibidos, tanto menos podía evitar perseguir los pensamientos más vulgares, preguntándome a cada momento si el amor ilimitado de mi padre por Tania podía estar privado de tentaciones sexuales. Él, mi padre, tenía fama de mujeriego en contra de su voluntad, de hombre capaz de suscitar un fatal atractivo a cuyos éxitos él mismo era incapaz de resistirse por ser demasiado débil; al mismo tiempo, su debilidad característica se presentaba como un rasgo romántico, el de quien vivía en una constante pugna interior, tanto en lo físico como en lo espiritual. Una herida le había lesionado gravemente la pierna derecha, y ésta, antes que un medio de locomoción, parecía más bien un colgajo molesto. Aunque había puesto su vida en juego con ello, se había negado a que se la amputaran y a llevar una prótesis. Con una energía inquietante que parecía haber consumido en él todo vestigio de fuerza de voluntad, había conseguido controlar aquella pierna sin músculos de tal modo que ésta seguía sus movimientos sin crear mayores impedimentos y, dentro de lo posible, hasta les servía de apoyo. Ello exigía el esfuerzo de los músculos de todo el cuerpo, pero su paso se hacía de ese modo casi ágil, resuelto, aunque de una manera curiosa, casi furtiva, como una criatura del bosque que se escabulle. Quien no supiera nada de su dolencia, lo que veía en él, en el peor de los casos, era una leve cojera. *Il traîne la patte comme un peau-rouge blessé* —había dicho de él el tío Serguéi, con lo cual había dado en el clavo en lo que hacía que mi padre fuese tan atractivo para las mujeres: el aspecto sombrío del que sufre en secreto y está muy necesitado de cuidados,

ese sortilegio que alguna vez me hizo decirle al tío Serguéi que mi padre tenía algo de ángel caído, ocasión que el tío aprovechó para encogerse de hombros y añadir: “Un ángel caído, sí, señor, pero no porque haya caído debido a su obstinada rebelión, sino porque el destino le ha puesto un trapié.”

Me indignó aquel tono de desprecio. Comparado con la adoración que mi padre profesaba a Tania, yo no significaba mucho para él, pero yo lo quería, y la suposición de que aquel hombre pudiera esconder más trastiendas de las que se creía, que ocultara habilidades insospechadas para todos, era algo que yo, testigo involuntario de una situación curiosa, llevaba conmigo en secreto.

De niño me gustaba esconderme. Un día a última hora de la tarde fui a esconderme en la biblioteca, donde estaba el piano en el que Tania, incansable, hacía sus *Ejercicios* de Czerny, el mismo en el que el tío Serguéi, cuando no estaba haciendo sonar las bolas de billar en la habitación contigua, machacaba sus arias de opereta. Me oculté en un rincón tras un sofá de espaldas alto. Empezaba a oscurecer y reinaba la quietud en toda la casa. En cierto momento, mi padre entró sin notar mi presencia. Se acercó al piano con su paso furtivo, se detuvo, sin moverse, delante del instrumento y al cabo de un rato alzó la tapa y probó un par de teclas. El piano, al parecer, estaba menos desafinado de lo que él había supuesto, de modo que ensayó un acorde, acercó el escabel y empezó a tocar con un virtuosismo sobrecogedor, con una fuerza y una destreza, para mí, incomprensibles. Ninguno de nosotros lo había visto nunca sentado al piano. De repente fallaba una nota y parecía estar falto de ejercicio; entonces se detenía y empezaba de nuevo. Yo aún era demasiado joven y tenía muy poca formación musical como para darme cuenta de lo que tocaba. En un momento se equivocó otra vez, se levantó bruscamente y cerró la tapa del piano. Cuando se dio la vuelta, vio frente a él, en la puerta, a nuestra abuela, su suegra. Por un segundo se miraron en silencio; luego mi abuela se dio la vuelta y, con un gesto sumamente altivo, se alejó apoyándose en su bastón. Mi padre encendió un cigarrillo. Vi cómo le temblaban las manos. Poco después salió de la biblioteca y yo pude respirar, aliviado y agradecido de que no me hubiera descubierto. Nunca le dije a Tania nada de aquel incidente; teniendo en cuenta su posición privilegiada en relación con el amor de



VON REZZORI Y SU HIJO, EZZELINO VON WEDEL

mi padre, aquello era ahora, por fin, una ventaja que yo tenía sobre ella.

Hube de pensar en lo distinto que, en comparación con nuestro lamentable cortejo fúnebre, en marcha ahora hacia la fosa en lo alto de aquella colina, había sido el funeral de nuestra abuela. Todo el vecindario había acudido entonces, y de la capital del distrito llegaron el prefecto, el jefe de policía, el coronel del regimiento de frontera acompañado de su señora —una mujer maquillada

con colores de fuego—, la presidenta local de la Cruz Roja y, con ella, la flor y nata entre las damas de la alta sociedad de la provincia. De la finca y del pueblo no quedó en su casa ni siquiera el anciano más decrepito, ni un solo niño en pañales quedó bajo la custodia de su nodriza; se presentaron los campesinos, la servidumbre, todos vinieron a despedirse de la gran patrona que se había convertido en vida en una leyenda gracias a su severidad y su recto sentido de la justicia. Ella no necesitó un carro fúnebre: los hombres que la habían servido a lo largo de sus vidas se disputaron el privilegio de llevar hasta la tumba familiar, en el atrio de la iglesia del pueblo, el suntuoso ataúd tallado y guarnecido con ribetes de plata. Todas las campanas repicaron, y el cortejo fue encabezado por el metropolitano del obispado, acompañado del diácono, cuya hermosa voz de barítono alternaba con el bajo de su superior en la iglesia, mientras que el pope del pueblo caminaba detrás de ellos con la cabeza baja en un gesto de humildad.

Tampoco entonces sentí aflicción alguna, aunque por razones distintas a las que hubieran podido justificar la ausencia de dolor por la pérdida de alguien con quien habíamos compartido un trecho en el camino de nuestras vidas, quien, a pesar de sus faltas y sus defectos, era un ser querido, estrechamente ligado a la leyenda de nuestra infancia. Con su muerte, el tío Serguéi había encontrado el acceso a una dimensión a la que siempre había querido pertenecer: la de lo anecdótico, o mejor dicho, la de lo literario,

como la llamábamos Tania y yo. Con nuestra abuela las cosas eran diferentes. Con ella no sólo había muerto un ser humano cuyos rasgos podían esbozarse en un nivel anecdótico, cuya vida, en adelante, quedaría forzosamente en la memoria de sus seres más próximos de un modo tan esquemático como la silueta del tío Serguéi sobre el fieltro de la mesa de billar; con ella había muerto algo más que la mera persona: la cabeza de una institución espiritual a la que le seguiría otra probablemente menos carismática, menos imponente, pero igual de digna a los ojos de Dios y de los demás hombres. Era como si el archimandrita, vestido con su túnica dorada y coronado con su tiara en el momento de reunirse con sus bendecidos antecesores, hubiese descendido bajo su lápida elegantemente esculpida con la paz en el alma del que sabe que su misión en la tierra será transmitida a otros sucesores igualmente conscientes de su rango. Las de la abuela no habían sido las exequias de una reina, como pudo leerse en el periódico local de la provincia, no fue el sepelio de una personalidad secular y prominente cuyas insignias y honores atribuidos en vida apenas podían ocultar la existencia efímera de la fallecida, sino el traspaso de un principio universal que no desaparecía con la muerte de una persona individual: era el poder de las Madres.

© *Editorial Sexto Piso*

Los autores opinan

MARÍAS, KRÜGER, BANVILLE, SHTEYNGART, VIDAL-FOCH,
VÁZQUEZ, GIRALT TORRENTE, VILA-MATAS

En una encuesta coordinada por Christian Martí-Menzel y José Aníbal Campos, se abordó a varios autores internacionales con dos preguntas de carácter general sobre su relación con la obra de Gregor von Rezzori. Quisimos averiguar cuál había sido su primer contacto con la obra y la figura del autor de la Bucovina y en qué contexto la clasificarían

JAVIER MARÍAS

Creo que, absurdamente, lo primero que leí fue *¡Viva María! Los muertos, a sus lugares*, que publicó Seix Barral a finales de los años sesenta del pasado siglo. Y, claro, no me dejó impresión alguna, o no por lo menos recuerdo. Más adelante, no sé cuándo con exactitud, leí *Memorias de un antisemita* y, en inglés, *The snows of yesteryear*, y tanto me gustaron y sedujeron que a partir de ahí ya seguí, hasta editar recientemente en mi pequeña editorial Reino de Redonda *Un forastero en Lolitalandia*.

No me toca a mí hacer clasificaciones. Para mí Rezzori es un escritor de primera –o a veces segunda– fila (pero la segunda es magnífica, si reservamos la primera a Shakespeare, Proust, Conrad, Montaigne y así). Y goza de mi especial simpatía porque es un autor que nadie parece “reclamar”. Su principal lengua era el alemán, pero no me da la impresión de que en Alemania ni en Austria lo consideren “suyo”. Ni, por supuesto, en ningún otro país. Es eso, un escritor indudable pero “vagamente” europeo; un apátrida,

alguien no imbuido de su propia importancia ni con ínfulas de nada. Lo cual es enormemente de agradecer. Escribía maravillosamente y sus libros tienen siempre interés. E insisto: al no habérselo “apropiado” ningún país, es sólo de sus lectores. Casi como un personaje de ficción. Quizá lo mejor que le puede ocurrir a un escritor.

MICHAEL KRÜGER

La fama de Gregor era terrible: un gamberro elegante que malgastaba el dinero de otros, que les robaba a las mujeres y, claro, las dejaba plantadas, etc. Cuando lo conocí más tarde y leí sus libros, lo que vi fue todo lo contrario: un hombre generoso, un narrador oral verdaderamente maravilloso que de inmediato me invitó a Italia y más tarde a Grecia, y con él luego pasé otros veranos, en compañía de su esposa Beatrice. De él aprendí la llamada “prueba del título”: un buen título se reconoce en la medida en que se le pueda añadir la frase “bajo las sábanas”, por ejemplo, “*El hombre sin cualidades... bajo las sábanas*”; “*En busca del tiempo perdido... bajo las sábanas*”, y así sucesivamente. Creo que a lo largo de los años he leído todo lo que escribió. Mis libros favoritos son *La muerte de mi hermano Abel* y *Edipo en Stalingrado*.

Su obra, por suerte, es inclasificable. Por supuesto que está impregnada de esa idea de la pérdida de *Mittleuropa*, de una infancia borrada por la historia, pero es algo más: una égloga al hombre en su CONJUNTO, como un TODO, y no sólo al *Homo politicus* o al romántico, al hombre racional, al perdedor. Para *Grisha*, como lo llamábamos, el hombre unidimensional era algo verdaderamente espantoso, quienes con su limitada visión del mundo pretendían obligar al mundo entero a adoptar sus perspectivas. No, él quería algo más de la vida, de la razón, de la belleza, del resto. En ese sentido era lo que en el uso normal del lenguaje llamamos un hombre barroco, nacido casualmente en el sureste de Europa y obligado a narrar acerca de la riqueza fantástica de esas personas.

JOHN BANVILLE

Me encontré con Gregor von Rezzori sólo una vez, en Turín, con su mujer

Beatrice, en algún momento a principios de los noventa. Era un hombre sofisticado, inteligente, muy ingenioso y divertido, y quedé fascinado por él, algo que le sucedía a mucha gente, a todo tipo de gente. Leí *Memorias de un antisemita* cuando se publicó y admiré el libro, pero, por supuesto, un libro siempre gana puntos extras cuando uno conoce al autor, aunque los autores pretendan que esto no sea así, ya que los libros deben estar separados de la personalidad de sus creadores. Entonces, en 2004, fui a pasar algunas semanas a Santa Maddalena por la amable invitación de Beatrice von Rezzori. Estaba en el proceso de inventar a mi *alter ego* Benjamin Black, y ¿dónde mejor para concebirlo que en los tranquilos y encantadores alrededores de la casa de Rezzori en la campiña toscana? Mientras estaba allí leí las memorias de Grisha, *Flores en la nieve*, que encontré incluso mejor, a su manera, que *Memorias de un antisemita*. Durante ese tiempo me sumergí en sus libros y con cada uno aumentó mi estima hacia él.

Gregor von Rezzori es uno de esos concienzudos escritores cosmopolitas europeos, a la manera de Joseph Roth, Arthur Schnitzler y Stefan Zweig. Al mismo tiempo es enteramente un hombre de ideas propias, con una voz y punto de vista únicos. Una de las cosas que más admiré de su trabajo es su humor pícaro y subversivo. Él fue testigo de uno de los siglos más catastróficos de Europa y, aun así, en su trabajo, lo mismo de un modo subliminal que con serias intenciones, siempre mantiene una ligereza y picardía al estilo de Nabokov.

Traducción del inglés de Alba Sabina Pérez

GARY SHTEYNGART

Como escritor originario de Europa del Este es casi imposible no conocer a Gregor von Rezzori. Leí *Memorias de un antisemita* hace años, maravillado con la honestidad, complejidad y belleza de los pasajes de Rezzori. Conocí a Beatrice por una invitación, y rondar por Santa Maddalena fue como entrar en la mente del autor. Inmediatamente comencé la tarea de leer sus otros trabajos mientras flotaba en mi bañera favorita, subido en la torre admirando los bellos paisajes. Es raro que el legado de un escritor se preservase tan bien en esos tiempos tan turbulentos, y Beatrice Monti merece mucho crédito.

to por mantener a uno de los mejores autores del siglo xx en el ojo público.

Traducción del inglés de Alba Sabina Pérez

IGNACIO VIDAL-FOLCH

Lo primero que leí fue *Memorias de un antisemita*. Inmediatamente me dio una idea de una vida, y de una prosa, rica, plural, sensual, con grandeza y miseria insólitas, con atisbos deliciosos y pavorosos: creo que los unos son imposibles sin los otros.

Rezzori es un encantador. Creo que es un fabulador extraordinario, y también un cronista excelente. En el canon europeo seguramente no se le ha considerado tan bien como merece —entre otros motivos porque no es un rupturista, no es un vanguardista, sino un virtuoso de un arte antiguo— y sospecho que, según van pasando las décadas y su mundo va pareciendo más antiguo y trasnochado, será más profundamente olvidado. Es una lástima porque el placer y el testimonio sincero que nos ofrece son valiosísimos, a mi entender.

JUAN GABRIEL VÁZQUEZ

Como muchos, comencé por *Memorias de un antisemita*, y lo hice en la traducción maravillosa de Juan Villoro. Me pareció un libro raro: elegante y descarnado al mismo tiempo, sutil y sin embargo casi exhibicionista. La escritura, por supuesto, se llevaba toda la atención, de manera que pronto volví a leer el libro, esta vez en su traducción inglesa. Confirmé que *Memorias de un antisemita* es uno de esos libros cambiantes, lleno de sorpresas: es como un museo donde descubrimos en cada visita una pequeña joya que no habíamos visto antes.

Una de las razones por la que la obra de Gregor von Rezzori es aún relativamente minoritaria (por lo menos en mi lengua), es la dificultad de hacer esto: clasificarla. A nuestro tiempo le gustan las clasificaciones claras, y Rezzori, comenzando por su nacionalidad, las niega. Tanto mejor, porque nada de eso importa en literatura. ¿Dónde poner a un escritor?, es una pregunta que a la literatura le tiene sin cuidado; más interesante es preguntarnos desde dónde lo leemos. Yo lo leo desde la tradición de Borges y Nabokov,

por ejemplo, que es la misma familia donde encontramos primos tan distintos como Danilo Kiš, Peter Esterházy o aun Milan Kundera. Se trata de una tradición arbitraria que invento yo, como lector, para explicar lo que la obra de Rezzori me sugiere. Así, creo yo, debería leerse la literatura.

MARCOS GIRALT TORRENTE

El primer libro que leí fue *Memorias de un antisemita* y muy pronto, desde el primer relato, el desconcierto que me había producido el título se convirtió en fascinada admiración. Retrata magníficamente la época en que transcurre y las tribulaciones juveniles de su protagonista y –lo más valioso– lo hace con absoluta libertad, sin maniqueísmos, adentrándose en paisajes humanos de una fértil ambivalencia moral. Justo lo que hay que pedirle a la literatura.

Rezzori pertenece al territorio de la verdadera literatura, de la literatura/literatura. El territorio de Kafka, Gombrowicz, Schulz, Nabokov... ¡Y Proust! De hecho, aunque algunos puedan considerarlo menor, mi libro favorito entre los suyos es *Flores en la nieve*.

ENRIQUE VILA-MATAS

En 1988 leí *Memorias de un antisemita*, el libro que tradujo Juan Villoro para Anagrama. Recuerdo que, a medida que lo leía, fue despertándose en mí un creciente interés por la figura del autor. Y también que admiré la construcción literaria tan brillante, magistral a la hora de ir narrando la historia de una evolución personal, ligada al desarrollo histórico y social de los acontecimientos. Me gustó el final, cuando, si no recuerdo mal, el autor, casado ya con Beatrice Monti della Corte, se entera de la muerte de una amiga aristócrata a través de una portera cuyo marido leía *Pravda*. Sí, dice el narrador, la Verdad. Y sonriendo, pasa a hablarle de una castaña.

Obra inclasificable. Obra que perdura, entre o no en algún descolorido canon. Obra escrita por quien nunca abandonó la posición del apátrida, posición que le otorgó una inmensa libertad que el lector contemporáneo agradece.

Grisha

EMMANUEL CARRÈRE

Intrigado por su título provocador, leí hace ya algunos años *Memorias de un antisemita*, un libro que, gracias a Dios, reveló ser todo menos antisemita. Gregor von Rezzori evoca en él su infancia en los márgenes orientales del imperio austrohúngaro, antes de la Primera Guerra Mundial. Es un libro fascinante que, al mismo tiempo, revive un mundo desaparecido que a nosotros, ahora, nos parece increíblemente lejano, y lo es, también, por la libertad y la lucidez de la que hace gala su autor al mirar a la infancia y la adolescencia que vivió. Posteriormente tuve la ocasión de estar en la Fundación Santa Maddalena, en la Toscana. Ese lugar de “retiro para botánicos y escritores” está animado, con una autoridad y un carisma incomparables, por la viuda de Gregor von Rezzori, Beatrice Monti della Corte,

y puede decirse que el espíritu del escritor, que hubiera cumplido cien años en este 2014, sigue presente.

Es muy simple: después de unos días en Santa Maddalena, empecé a llamarlo familiarmente *Grisha*, como hacen todos allí, como si el escritor no llevara muerto, entonces, catorce años, como si regresáramos los dos de un largo paseo por el campo, en compañía de los perros. Aproveché también mi estancia para llenar mis lagunas y leer una buena parte de sus libros. Admiro su estilo suave y ondulante, su libertad salvaje, su forma de desacralizar todo. Y me gusta como en otra época adoré a Nabokov, si bien Rezzori no tiene la pedantería ni la arrogancia de Nabokov. Uno no tiene la impresión, cuando atraviesa el umbral de uno de sus libros, que sea necesario andarse con cuidado. *Gri-*

sha es cordial, acogedor. Aun cuando se mofa un poco de uno, sientes que te aprecia. Dios sabe cuán presente está en sus libros, del mismo modo que está presente en cada habitación de la casa en Santa Maddalena, en particular en el pequeño estudio de la primera planta de la torre, donde tanto me gustó trabajar y donde tanto se cuestiona a sí mismo en su maravilloso libro *Murmuraciones de un viejo*. Está presente por todas partes, y uno llega a creer que sólo ha salido a hacer algún recado a Donnini, y asimismo está presente en la conversación de Beatrice. Creo que fue eso lo que más me conmovió en Santa Maddalena. La manera en que lo ha amado su mujer, y la manera en que él correspondió a ese amor, las buenas vibraciones de ese amor que impregna todavía hoy toda la casa,

el jardín, los cónclaves de luciérnagas que se congregan en las noche alrededor de la pirámide erigida en memoria de *Grisha*. En el fondo, pienso que tuvo una suerte descabellada. Llevar una vida de vagabundo de lujo y luego, con más de 50 años, encontrarse con Beatrice y pasar con ella los treinta años siguientes. Vivir con ella en Santa Maddalena y escribir los grandes libros que tal vez no tuvo tiempo ni idea de escribir en el periodo anterior. Creo que *Grisha* fue un hombre feliz. Y eso es una cosa que se puede decir de muy pocos hombres, mucho menos de los escritores. Es una de sus singularidades, y no la menos importante. Es el escritor del fin de un mundo, del exilio, de la pérdida y de la felicidad. Y es eso, pienso, lo que convierte su nombre en un santo y seña.

Mi encuentro con la obra de Gregor von Rezzori

JORGE HERRALDE

Mi primera noticia de Gregor von Rezzori fue gracias a la colección “Biblioteca Breve” de Seix Barral que desde mediados los años cincuenta y finales de los sesenta, es decir cuando la capitaneó Carlos Barral, se convirtió, toda ella, en una lectura indispensable para todos los amantes de la mejor literatura.

Allí apareció *Un armiño en Chernopol* (aunque la titularon *El húsar de Chernopol*), que me pareció extraordinaria. Pocos años después apareció *Viva María*, también en Seix Barral. Luego desapareció del mapa español. En aquellos tiempos excelentes autores mitteleuropeos se publicaron con escaso eco (Joseph Roth, Sándor Márai, el propio Gregor von Rezzori, etc.) al contrario que en décadas posteriores.

Ya en los años ochenta, después de varios cambios en la dirección de Seix Barral, la dirección de Planeta (ya propietaria de la editorial) encargó a Pere Gimferrer, vinculado a Seix Barral desde los setenta, la tarea de intentar adjudicar a otros editores los títulos posibles de un número que consideraban excesivo de libros contratados. Mi buen amigo Pere, extraordinario escritor y lector, como es bien sabido (y también ganador del Premio Anagrama de Ensayo con *Lecturas de Octavio Paz* en 1980), me convocó también a mí. Y de la larguísima lista, quizás un centenar de títulos (Pere, el memorioso, lo recordará mejor que yo), elegí tres: *Bella del Señor*, de Albert Cohen; *Azotando a la doncella*, de Robert Coover, y *Memorias de un antisemita* de Gregor von Rezzori, que

estaba considerada unánimemente como su obra maestra. Cuando me planteaba un posible traductor, Sergio Pitol me escribió recomendándome encarecidamente a un joven escritor, Juan Villoro, que pasaría por Barcelona camino de Alemania. Y así conocí a Juan, que aún no era el Gran Villoro.

Memorias de un antisemita apareció en 1988, con excelentes reseñas y un apreciable número de lectores, con al menos una reedición, mientras que en 1993 publicamos *Un armiño en Chernopol*, y en 1996 *Flores en la nieve* con traducción de Joan Parra.

Más adelante, en 2009, reunimos estas tres novelas autobiográficas (o de

rasgos autobiográficos, ya que en el caso de Von Rezzori las fronteras son algo porosas) con el título de *La gran trilogía*, con prólogo del gran escritor y germanista Claudio Magris, un incondicional de Gregor von Rezzori. Para dicha edición se realizó una nueva traducción de *Un armiño en Chernopol*, a cargo de Daniel Najmías.

Este año, con motivo del centenario de su nacimiento, hemos realizado una nueva edición conmemorativa, en solitario, de *Memorias de un antisemita*, la obra quizá más indispensable de uno de los grandes escritores en lengua alemana de su época.

Lotos alucinantes. Lectura de Gregor von Rezzori

ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

No recuerdo exactamente cuándo fue que leí por primera vez a Gregor von Rezzori, pero debió haber sido entre 1994 y 1995, mientras escribía los ensayos de mi libro *Perfiles derechos*. En ese entonces trataba yo de entender el contexto del antisemitismo en la Europa de entreguerras y el título, *Memorias de un antisemita*, me llamó de inmediato la atención. Sólo cuando empecé a leer la traducción de Juan Villoro editada por Anagrama me di cuenta del equívoco: en un gesto de sutil ironía aquel libro era, más bien, el relato de cómo alguien dejaba de ser antisemita, de cómo la sustancia misma de la vida lo apartaba poco a poco de esas y otras sospechas heredadas.

Aquella primera lectura de *Memorias de un antisemita* no me sirvió de mucho para mis ensayos, pero me permitió descubrir a un escritor excepcional. Todo gran narrador habla siempre de lo mismo: del Tiempo, de ese flujo vital que corre siempre en la dirección contraria a las ideas generales y los prejuicios históricos. Pero en el caso de Rezzori, la vocación narrativa parecería, a simple vista, una manera de recobrar el ensueño de la infancia, una infancia curiosamente emparentada con el destino de la Bucovina, esa tierra de nadie. *Memorias...* es su primera visita a esa isla, contemplada desde el *pathos* del exilio. Este tiempo de la memoria, sin embargo, está lejos de ser la perspectiva nostálgica de un momento aislado, el intento por recuperar algo detenido en el pasado; más bien funciona a la manera de ciertos objetos sagrados que dan forma a una visión interior, haciendo visible lo invisible y estableciendo un lazo dinámico entre pasado y futuro.

En este sentido, hay en *Memorias de un antisemita* un pasaje que me causó una impresión imborrable. La última de las secciones de ese libro, titulado en ruso, *Pravda*, “la verdad” –curioso que este libro empiece y termine con disquisiciones sobre el significado de dos palabras rusas, *skuchno* y *pravda*–, muestra al narrador mientras camina por Roma para visitar a su tía rusa de 94 años, y en el trayecto de esa fecunda Via Veneto se dedica a reflexionar sobre los distintos episodios de su vida. El capítulo arranca con la referencia a una frase (“Parecía haber olvidado su patria, como si hubiera comido lotos alucinantes en la antigua Grecia...”) cuyo origen el protagonista no consigue precisar. ¿De dónde proviene ese recuerdo de tono rapsódico? No sabe muy bien si es una frase suya o de otro: las memorias que quiere contar han de ser narradas en imperfecto, piensa, en cierta escala de posibilidad propia del subjuntivo, ese “como si”, o en todo caso del pluscuamperfecto, donde hay un orden de sucesos que sigue una cadena temporal. El pasado, así visto, resulta casi infinito, un camino al origen: “Las cadenas temáticas se remontaban varios siglos atrás hasta llegar a la alborada de los tiempos, cuando todo estaba abierto, cualquier posibilidad. Sólo había una certeza: el tiempo transcurría, había transcurrido...”

Y sin embargo, en las páginas que siguen, el narrador emprenderá todo lo contrario de este camino recto hacia los orígenes. Porque su vida no tiene, en definitiva, mucho que ver con ese tiempo uniforme, rectilíneo, de un suceso tras otro; la verdad de la vida –parece decirnos– está en otra parte, en la voluntad de un escritor que reinventa, que se contempla a sí mismo “dispuesto a transfigurar el mundo que lo rodea, a soñarlo para que se convierta en el mundo que le fue prometido en etapas anteriores de su existencia; aunque sólo le fuera prometido como un ideal, como un sueño transfigurable...”

Ese *sueño transfigurable*, que es la mejor definición que conozco del estilo de Von Rezzori, precisa soltar ciertos lastres: como los lotófagos, aquellas criaturas mitológicas que la *Odisea* ubica al nordeste de África y que dieron de comer sus peculiares flores a los compañeros de Odiseo haciéndolos que se olvidaran de su patria, nuestro narrador ha ido prescindiendo no sólo de una idea grandilocuente de patria sino del compromiso mismo de una identidad inamovible. Sólo hay una manera de vencer la maldición del *tempus fugit*. Narrar es asumir de manera profunda y definitiva un selecto juego

de máscaras: “La identidad –suponiendo que tuviera una– de los otros también era una férrea máscara que había crecido sobre el rostro. Él se quitaba la suya de buena gana, la miraba con atención y se ponía otra que asumía tan cuidadosamente como la anterior. Sus máscaras no habían sido hechas con el hierro de una vida llena de carácter, sino con el material más ligero, dúctil, intercambiable, y en modo alguno se le habían incorporado al rostro.”

Esta apología de la ligereza y las identidades mudables, que es en el fondo una defensa radical de la imaginación del escritor, tiene otro gran emblema que se repite en varios libros de Rezzori: en el juego de la historia, todos somos un poco como ese Rip van Winkle que duerme veinte años y, al despertar, apenas comprende el resultado de los acontecimientos. La única manera de adaptarse a esa materia cambiante de la Historia, y de narrar con profundidad las peripecias de la vida, está en una suerte de continua metamorfosis, de perpetua lucidez de la memoria que lo lleve a olvidar las fronteras más estrechas de su identidad.

Hay también una hermosa leyenda japonesa, la de Urashima Taro, en la que un pescador que salva una tortuga encantada gana el poder de respirar bajo el agua y es recompensado con una visita al Palacio del dios Dragón. Allí la tortuga se reconvierte en princesa. El pescador se queda en el palacio durante tres días, pero finalmente siente deseos de volver a su hogar para visitar a su moribunda madre. La princesa le da una caja misteriosa, diciéndole que no debe abrirla nunca. Confundido, Urashima Taro nada sobre la tortuga, sale del palacio y llega de vuelta a su hogar.

Pero allí todo ha cambiado. Pregunta a quienes encuentra si han oído hablar de la familia Urashima o de Urashima Taro. Le dicen que ha muerto hace ya 300 años. Entonces el pescador se sienta bajo un árbol y abre la caja. Al abrirla se convierte en un anciano. De la caja (que en varias versiones sería uno de esos hermosos cubos de origami), sale una voz: “Te dije que no debías abrir la caja nunca. En ella moraba tu edad.” Algo parecido a esa sabiduría siente uno tras leer las novelas y las memorias de Rezzori. Un escritor que quiera lidiar con el Tiempo y la historia, como han hecho los grandes narradores del siglo pasado, es como ese pescador de la leyenda, el Rip van Winkle japonés; puede atravesar el tiempo y su circunstancia, puede navegar con ventaja en el mar proceloso de la memoria, pero sólo al

precio de trascender una identidad estrecha, un nacionalismo ramplón, unas determinadas coordenadas espaciales y temporales cuyo regreso lo condenaría, como una peculiar caja de Pandora, a perder una buena parte de esos dones mágicos que le han sido otorgados a su imaginación.

A lo largo de los últimos veinte años, en distintas circunstancias de un exilio agitado, he venido leyendo (lamentablemente en traducciones) los libros de Von Rezzori. Y aunque procedo de un lugar que podría parecer lejano y completamente ajeno a su mundo (en *Flores en la nieve*, mientras recuerda a la maravillosa Strausserl, y quiere citar el epítome de un origen exótico, Rezzori habla de “una isla de las Antillas, por ejemplo”), esos libros me han ayudado a descubrir una sensibilidad particular, la mirada y el *pathos* del escritor para el cual la diáspora debe ser, sobre todo, aprendizaje y liberación. Czernowitz es una parte de mi geografía sentimental, como lo son Vyra, la finca campestre de los Nabokov en las afueras de San Petersburgo, la Rustschuk multilingüe de Canetti o la Venecia de Brodsky. Frecuentando como lector a esta peculiar pandilla de lotófagos, he podido entrever, en la lejanía, el consuelo inconfundible de la imaginación y sus poderes. Y ante semejante regalo uno no puede menos que estar agradecido.

El último de los sonámbulos austrohúngaros

CHRISTIAN MARTÍ-MENZEL

Un estupendo novelista mexicano explicó en una ocasión su proceso creativo: cuando una historia se ha podrido en el interior de su cerebro, entonces se dedica a martillarla y remacharla, aun antes de empezar a pulirla. Así es como se forjan en realidad las leyendas en el seno de las familias, contando sus historias una y otra vez a lo largo de los años. El último de los sonámbulos austrohúngaros, Gregor von Rezzori, solía recalcar que es preciso transfigurar la verdad, como todo lo que experimentamos, y llevarla a un plano mítico o de fábula.

En mi familia, venimos forjando y puliendo desde tiempos inmemoriales una historia que dice mucho de nosotros: la enorme bronca que tuvo lugar un 4 de julio de 1954 entre mi abuela materna (el recuerdo que tengo de ella se asemeja al de Hedwig Bleibtreu, en *El tercer hombre*, quejándose a la hermosa Alida Valli de los malos modales de la policía militar) y mi abuelo, al que nunca llegué a conocer, pues murió en 1961 de un ataque al corazón (seguramente a raíz de la factura que le pasó la guerra). Ambos habían aterrizado ocho años antes en Frisia, en el norte de Alemania, con sus dos hijos pequeños. Ese 4 de julio se jugaba la final del Mundial de fútbol en Berna: mi abuela apoyaba a Hungría y mi abuelo a Alemania (Checoslovaquia no pasó de la primera fase al perder con Uruguay y Austria). Y ya se sabe cómo terminó esa final. Tras la descomunal discusión, esa misma noche uno de ellos sintonizó la radio y dio por casualidad con una emisión de Gregor von Rezzori contando una de sus historias magrebina: fue tal la emoción que sintieron ambos al escuchar esa historia que evocaba sus infancias austro-

húngaras, que las aguas volvieron a su cauce, se olvidaron del fútbol y se reconciliaron. En nuestra familia las ficciones nos amansan.

Mis abuelos habían llegado sólo ocho años antes desde la Baja Silesia, la tierra que los había acogido de jóvenes, pues ella había nacido a principios de siglo en el Bánato húngaro y él en Bohemia. Al sur de la capital histórica de Silesia, la ciudad de Wrocław (en alemán Breslau), que divide el río Oder, se encuentra el condado de Kłodzko, un valle de la cordillera de los Sudetes, entre la antigua Bohemia y la actual Polonia. Es una tierra de colinas amables en la que aún se puede detectar la huella austriaca y bohemia, a pesar de que hacia mediados del siglo xvii la emperatriz María Teresa perdió estas tierras a manos del rey prusiano Federico el Grande. Allí es donde ellos se instalaron, se compraron una casa e iniciaron un negocio de venta de alimentos al por mayor (aunque el pueblo no tenía más de mil habitantes, ya por aquel entonces contaban con una bañera). No fue sino hasta los estertores de la Segunda Guerra Mundial que la población sufrió las consecuencias directas de la guerra. Mientras ciudades como Hamburgo o Dresde habían sido bombardeadas salvajemente y arrasadas, el condado disfrutó de una relativa tranquilidad. Es cierto que no muy lejos de allí funcionaba un tristemente famoso Stalag, que pululaban muchos prisioneros de guerra (algunos de ellos huirían con los alemanes cuando llegaron los soviéticos) y que había que lidiar con la escasez y los chivatos que trabajaban para los nazis. Lo que nunca supieron mis abuelos es que no lejos de allí residió durante unos meses Gregor von Rezzori, *Grischa* para los amigos, que se había instalado en la zona con su mujer a finales de 1943 huyendo de las bombas aliadas que caían sobre Berlín.

A pesar de sus muchos admiradores, sobre Gregor von Rezzori siempre se ha proyectado la sospecha de ser condescendiente con el régimen nazi durante su juventud. La acusación más grave partió del escritor húngaro Stephen Vizinczey. El 20 de septiembre de 1985, Vizinczey publicaba en *USA Today* la ya legendaria, por pasar a la historia de la infamia, reseña (“El poder de lo pretencioso”) de la traducción al inglés de la novela de Rezzori, *La muerte de mi hermano Abel*. “Este libro explica a la perfección por qué la mayor parte de las personas inteligentes han dejado de leer obras de ficción. (...) En el libro de Rezzori, la repulsión y la indignación moral son malos

modales, pruebas de *falta de cultura*. Esta mentira es la esencia misma de la cultura de opresión; ni el fascismo ni una apología del fascismo podrían triunfar sin ella, y Rezzori no duda en falsificar la evidencia para darle más verosimilitud.” Para terminar diciendo: “¿Cómo han podido semejantes tonterías ser publicadas y elogiadas tan profusamente? Creo que la respuesta está en el poder de los pretenciosos. Hay millones de personas que creen que haber oído hablar de algo es lo mismo que saberlo y su idea de la cultura es una mezcla de estilo de vida elegante y nombres famosos.” Sin embargo, ese ataque retrataba a su autor, incapaz de apreciar la cruel ironía que rezuma la obra de posguerra de Rezzori. Vizinczey, centroeuropeo como él, se preguntaba una y otra vez cómo se ganaba Rezzori la vida en Alemania durante la guerra, insinuando que sólo siendo un nazi podía hacerlo. ¿Cómo se ganó la vida Rezzori durante esos años? Pues escribiendo novelas románticas de amores imposibles. Sin embargo, la pregunta que nos interesa es la siguiente: ¿qué hizo que después de sus tres primeras novelas sentimentales pasara a escribir libros tan ferozmente sarcásticos e irónicos como *Edipo en Stalingrado* o *La muerte de mi hermano Abel*?

Una anécdota, que Rezzori relata en la reedición comentada por él mismo de su primera novela con el título de *Toma el violín, señor Pasado* (1978), ilustra muy bien lo que opinaba de los nazis y quizás es la razón de por qué nunca fue aceptado en el canon de la literatura alemana e incluso se ganó la antipatía de muchos de los que no lo habían leído o lo despreciaban por ser un autor de puro entretenimiento (por hacer un paralelismo, una especie de Eduardo Mendoza austrohúngaro) y un *bon vivant*.

Con 24 años y un pasaporte rumano, después de haber asistido al *Anschluss* de marzo de 1938 y poco antes de trasladarse a Berlín, “siendo un playboy temeroso de las personas”, que intentaba llevar el mismo tren de



vida que sus padres antes de la catástrofe de la Gran Guerra, a Rezzori le recomendaron que para ganarse la vida, por su gran talento para dibujar, fuera a ver en Viena al conde Ferdinand Czernin, quien estaba a la búsqueda de un ilustrador para su nuevo libro. Según Rezzori, el conde era de una pasta especial, un personaje en vías de extinción. Después de que éste le hiciera algunas preguntas sobre su trabajo, Rezzori se atrevió a preguntarle de qué versaba su nuevo libro: “De la norteamericanización de Europa por parte de Adolf Hitler”, le contestó y lo invitó a que se vieran unos días después en Salzburgo para seguir hablando de su posible colaboración. Rezzori no volvió a ver más al conde: se decía que estaba de viaje en Nueva York. Nunca más regresó. Así que Rezzori decidió trasladarse a la capital del mundo.

Ya en Berlín, y a la búsqueda de hospedaje, Rezzori intentó dar con las pensiones que le había recomendado una amiga de la familia de más de 80 años, que funcionaban en 1914, pero no casi un cuarto de siglo después. Así que no se le ocurrió otra idea que pedirle al taxista que le llevara al famoso hotel Adlon. Iba cargado de equipaje, pero sólo contaba con unos cuantos cientos de marcos, suficientes sin embargo para hospedarse unas noches en el principal y más lujoso hotel de Berlín. Allí se cambió y arregló, se puso su sombrero, cogió guantes y paraguas y se fue a pasear por el legendario Berlín de los años veinte del que le había hablado su padre (y que aún se puede rescatar en la entrañable película *Emil y los detectives*, de Gerhard Lamprecht). Sin embargo, corría el verano de 1938 y, al asomarse a *Unter den Linden*, unos energúmenos rapados y calzados con botas empezaron a increparlo. Sólo llegó a entender lo que vociferaba uno de ellos: “¡Arte decadente!” Así que se volvió al hotel, dejó el paraguas, los guantes y el sombrero, se desanudó la corbata y se despeinó convenientemente. Una vez norteamericanizado volvió sano y salvo al Berlín del austriaco Adolf Hitler.

Por entonces, Rezzori era un dandy idealista y tímido. Como relata él mismo, visto que con la asignación de sus padres difícilmente podría mantener el tren de vida que deseaba y, como tenía que pagar la pensión donde se alojaba, decidió escribir una novela sobre su reciente experiencia de una relación condenada al fracaso con una mujer casada y mayor que él. La envió a la redacción de la revista *Die Dame*, que por entonces publicaba novelas por entregas de autores como Alexander Lernet-Holenia, y Paul Wiegler, editor

de tendencias izquierdistas y autor de la editorial Ullstein, durante el nazismo Deutscher Verlag, leyó el manuscrito y le gustó. Llamó al número de la pensión de la Wielandstrasse, en el barrio de Charlottenburg, que constaba en el manuscrito, y preguntó por la señorita Von Rezori, la autora de la novela *Diario sentimental*. A pesar de que la señorita tenía un llamativo mostacho negro, contrató enseguida la novela y la publicó, por entregas, en la revista *Die Dame* con el título (sugerido por el poeta silesiano Friedrich Bischoff) *Llama que se consume* a finales de 1939 y posteriormente en la editorial Propyläen. Con su primera obra, Gregor von Rezori (así firmó sus primeras tres novelas) aprendió cómo una historia “se escribe por sí misma”.

A esta novela le siguieron *Rose Manzani* y *Los solitarios años de Rombach*, aunque la primera se publicó hasta 1944. Visto el éxito de su primera novela y que con *Rose Manzani*, la historia de amor de una joven aristócrata por un hombre que mantiene una atormentada relación con una mujer casada, Rezori demostraba un gran talento, Paul Wiegler decidió que debía dar el salto y publicar junto a los nombres de más éxito como Vicky Baum, Kurt Wolf y Hans Fallada en la *Berliner Illustrierte*. Con un adelanto de 20 000 marcos le encargó una novela en la que el protagonista fuera la figura del padre y así nació *Los solitarios años de Rombach*. Un drama ambientado en la Hungría del almirante Horthy de los años veinte y treinta, aunque nunca se hagan referencias expresas a ello, que narra la historia de Geza von Rombach, militar de carrera que reta a duelo a un compañero por tener una aventura con su mujer. Todo el equipo editorial se puso a trabajar con Rezzori en la novela y, cuando en una de las tumultuosas reuniones alguien mencionó al protagonista de *Crimen y castigo* de Dostoievski, el editor Wiegler exclamó con un suspiro: “Si ese manuscrito hubiera caído en nuestras manos, ¡qué novela para la *Illustrierte* hubiéramos hecho de él!” En ese momento Rezzori decidió dejar de escribir las novelas que había publicado hasta la fecha (aunque volvió a caer en la tentación y empezó a escribir una nueva novela por encargo ambientada en un internado, cuyos primeros capítulos confiscaron las autoridades nazis en pleno avance soviético) y se dedicó a leer.

Sin duda alguna, Gregor von Rezzori fue un hombre desubicado en el tiempo, producto de lo que él denominaba *Epochenverschleppung*, el solapamiento de las épocas que arrastramos con nosotros, según su propia de-



finición “el solapamiento anacrónico de elementos de la realidad, que pertenecen específicamente a una época anterior, con la época siguiente”. Su biografía es conocida porque el autor ha escrito sobre ella en *Flores en la nieve* y otros libros. Hijo del ingeniero imperial Hugo von Rezori d’Arezzo, que en la Primera Guerra Mundial sirvió en los Balcanes, y de Claire von Franck-Schlackenwerth (con sangre irlandesa y rumana corriendo por sus venas), nació un 13 de mayo de 1914 en un carro de caballos camino del hospital. Se crió, como Vladimir Nabokov, en un mundo de cultura inglesa (al igual que hoy lo es de cultura norteamericana) y ya desde pequeño se manejaba con soltura en francés e inglés. Había sido educado por mujeres. Según él, como todos los que fueron tempranamente mimados por las mujeres, sobre-

estimaba el valor de la virilidad. Se permitía el lujo de dedicarse como un dandy a la propia persona: lo único que contaba era lo estético. Como él mismo afirmaba, “fui y permanecí siendo un solitario”. Tenía 18 años cuando murió su hermana Ilse. Así que tuvo una infancia sobreprotegida y aislada, anclada en la nostalgia del antiguo régimen y una juventud marcada por la muerte de su hermana.

El 28 de junio de 1940, exactamente veintiséis años después del asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo, la URSS ocupó Besarabia y el norte de Bukovina y su madre fue repatriada a un campo de refugiados en la Alta Silesia (junto con su pareja Philip, pues llevaba años separada de su marido). La intención del gobierno era enviarla como campesina en armas al frente del Este, pero Rezzori le consiguió trabajo en Viena, donde residía la madre de ésta y sus tías, como tesorera en una oficina de

la Luftwaffe. Pasó los últimos años de la guerra en Bohemia y fue hasta el invierno de 1946 cuando volvió a contactar con su hijo por carta. El padre de Rezzori residía desde 1937 en Transilvania, en la ciudad de Hermannstadt, donde entre otras tareas sirvió de guía de caza para los condes Mikes y cultivó la amistad de la princesa Sayn-Wittgenstein, de nacimiento Elizaveta Dmitrievna Nabokova, tía del novelista Vladimir Nabokov. Su padre era un pangermanista, aunque todo lo que tuviera que ver con el ejército le asqueaba. Odiaba a los advenedizos y opinaba que todo comerciante era indigno de presentarse en sociedad y todo aquel que se dedicase a las finanzas un ser despreciable. Afirmaba que los alemanes constituían el fertilizante cultural del Este de Europa (como los judíos constituían el cemento, tal como apuntó Andrzej Szpiorsky). Lector de Peladan, ocupaba sus días con la hípica, la caza, el bridge y los paseos por los bosques (Rezzori afirmaba que los días que le fue dado pasar con su padre de caza se contaban entre los pocos totalmente felices de su existencia y en sus primeras novelas le rindió homenaje).

Una vez solucionado el problema de la subsistencia en el Berlín en guerra, Rezzori se dedicó, en la medida de lo posible, a disfrutar del ocio que le ofrecía la ciudad (¿acaso no lo hicieron los parisinos durante la ocupación alemana?). Los nazis eran demasiado zafios para perder el tiempo con ellos. Se dedicó a frecuentar los cafés (como el famoso Kranzler), los bares y restaurantes más conocidos y a montar a caballo en el Tiergarten, una afición que le ocupó casi todo el tiempo durante los años que vivió en Bucarest. Allí es donde conoció a la que sería su primera mujer, Priska von Tiedemann, joven de 19 años, rubia y reservada, de Potsdam, excelente jinete, hija de diplomático. Se casó con ella el 28 de octubre de 1942 en la iglesia Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche de Berlin-Charlottenburg, poco después de que ella perdiera a su hermano en el frente ruso.

Sin embargo, los bombardeos aliados sobre la capital alemana arreciaban. El 22 de septiembre de 2004, el germanista italiano Andrea Landolfi publicaba en *Il Corriere della Sera* extractos inéditos de un diario que Rezzori había llevado en Berlín entre el 22 de abril y el 19 de octubre de 1943 y que contiene unas páginas esclarecedoras de lo que pensaba el autor durante el bombardeo que sufrió la capital alemana la noche del 23 al 24 de agosto. El autor contaba entonces con 29 años:

En el fondo de sus corazones o por razones banales de su entendimiento, todas estas figuras vestidas de sport para afrontar su camino hacia la muerte, en pie o echadas en tumbonas de colores vivos y alegres y provistas de abrigos de piel, termos con bebidas calientes, cochecitos de niño y jaulas para pájaros, todas ellas, con sus cabezas entre los omoplatos y con la mirada fija puesta en el trayecto que marca el zumbido de los motores sobre los techos de los sótanos donde almacenan las patatas y que se sostienen con vigas gruesas como un brazo, todas ellas están convencidas en secreto de la profunda necesidad de la guerra, bien sea por motivos místico-metafísicos (vaya montón de vaguedades se vierten para su justificación), bien porque en ellas han arraigado las más eficaces de todas las palabras de la propaganda, y a saber: “Bueno, si perdemos esta guerra, entonces.....” (aunque nadie pueda decir para qué se ha empezado entonces) o bien porque el señor Jenofonte [Heráclito] afirmó que la guerra es la madre de todas las cosas (¡así que cuidado con aquel que se atreva a ponerlo en duda!). Se trata de un misterio. Incluso en el cuarto año de la guerra y muerto de miedo por la revancha que le espera, en el fondo de su alma un alemán no deja de ser un alemán. El casco de acero (equiparable en su eficacia frente al peligro de los bombardeos aéreos más o menos a los collares de coral de los maoríes frente a los terremotos) sobre estas cabezas de cabello rapado en punta resulta ser un símbolo: nada puede sentarle mejor, ninguna influencia forastera debe enturbiar la conjunción de lo no digerido y medio digerido, pomposo, supersticioso, arrogante, palurdo, inmaduro, pubescente, bochornoso, obsesivo, ambicioso y lerdo del espíritu alemán. *Heil!*

En noviembre de 1943, Von Rezzori y su mujer, que estaba a punto de dar a luz, encontraron refugio en Pomerania, en la localidad de Stargard, cerca del famoso Stalag II-D, pues los bombardeos sobre Berlín eran ya insoportables. Les acompañó su gran amigo el barón Frank Freytag-Loringhoven (alemán del Báltico), que al igual que Von Rezzori se había convertido en un apátrida, pues la URSS había ocupado la ciudad donde nació. Para no tener problemas con las autoridades ambos se alistaron provisionalmente en la SS y, como no podían aportar ningún tipo de documentación para formalizarla, el alistamiento quedó en suspenso. Así, cuando la policía les requería la documentación podían mostrar su solicitud y no se les molestaba más. En Pomerania, y más adelante en la Baja Silesia, luchando por la existencia y participando en tareas de granja, Rezzori se dedicó en sus horas libres a charlar con su amigo sobre literatura y a leer, pues tenía tiempo de sobra, y

recuperar todo lo que no había leído de joven: Goethe, Dostoievski, Thomas Mann, P.D. Woodhouse, Knut Hansum, pero sobre todo Robert Musil, cuyo *El hombre sin atributos* se convirtió en uno de sus libros de cabecera. Ése era el camino que debía seguir aunque, como él mismo afirmaría, leyendo a Musil ya no le encontraba ningún sentido a escribir: todo lo que le hubiera gustado hacer estaba allí. Antes del final de la guerra consiguió pasar con su familia a Bendesdorf (Baja Sajonia), donde el padre de su mujer los alojó.

Casi tres años después del bombardeo descrito por Rezzori, el 8 de agosto de 1946, y casi cinco meses después de ser expulsada de la Baja Silesia por las autoridades polacas, una amiga de la familia de mi madre, médico de profesión, les escribía lo siguiente a mis abuelos (que milagrosamente habían sobrevivido a la guerra junto con sus dos hijos):

Lamentablemente, la situación es tal, que a todos los refugiados [del Este] se les pone todo tipo de trabas y, sin relaciones, para un refugiado resulta prácticamente imposible conseguir un empleo. La gente local apenas ha notado la guerra y ahora no quiere tampoco perder nada de su buena vida anterior. Lo que no puede ser es que una parte de la nación haya pagado la guerra con la pérdida de todas sus pertenencias y propiedades, su patria y su existencia y los demás hayan salido completamente indemnes. ¡De alguna forma se debería alcanzar de una vez una compensación!

La doctora Dethleffsen, originaria del norte de Alemania, confiaba en poder volver algún día a la Baja Silesia, “pues echaba mucho de menos los bosques y las montañas”. Contestaba así a una carta de mi abuelo preguntándole por trabajo para él. En su condición de civil, y con estatus UK (dispensado del servicio militar por su importancia para el servicio civil), había conseguido evitar ser reclutado por la Wehrmacht y además la doctora había declarado en su favor para conseguirle un *Persilschein* (un certificado de desnazificación). Los siguientes y últimos quince años de su vida los dedicaría a reconstruir su vida y la de su familia, a concentrar todas sus fuerzas en salir adelante fuera como fuese y a intentar olvidar todo por lo que habían tenido que pasar él y su familia.

Más de medio siglo después, en el verano de 2001, el escritor W.G. Sebald estuvo varias veces en Munich para visitar el Archivo de Guerra,

situado en la Leonrodstrasse, en el barrio de Neuhausen, y recopilar información para su nuevo proyecto, una novela sobre la educación sentimental de los alemanes durante el nazismo. En unas declaraciones al periodista Ciro Krauthausen (Babelia/*El País*, 14 de julio de 2001: “Crecí en una familia posfascista alemana”) Sebald afirmó: “Aquellos que son culpables de ello [la imposición del exilio] nunca se pueden imaginar cómo es ser expulsado de repente de un país. Todavía hoy, los alemanes no se pueden imaginar esta experiencia vital. De la noche a la mañana uno es convertido en una no-persona y es despojado de todo: de la casa, del dinero, de lo que uno ha adquirido en toda una vida o en varias generaciones, del idioma.” Sus palabras me llamaron por entonces la atención (Carta al director de *El País* el 23 de julio de 2001), pues sabía por mi madre que

cientos de miles de *Auslandsdeutsche* fueron expulsados y hacinados en trenes de ganado con lo puesto, y todas sus pertenencias, reducidas a una maleta (los que sobrevivieron a la ley del talión que se aplicó con ellos en el Este de Europa). Cierto es que fueron acogidos en su propia *patria*, pero después de haberlo perdido todo y haber salvado sus vidas de milagro. Además, el país que los acogió los consideró alemanes de segunda clase y tuvieron que adaptarse a unas normas sociales y culturales muy diferentes a las de sus países de origen, después de tener que volver a empezar sus vidas desde cero. Ironía de la historia, fueron exiliados a su propio país.

Al igual que la rama que segó la vida de Ödön von Horváth un día de junio de 1938, un accidente de tráfico acabó con la de Sebald el 14 de diciembre de 2001 y dejó inconcluso un proyecto, que sin duda alguna habría ayudado a entender a partir de la ficción cómo los alemanes afrontaron y asimilaron la guerra, pues en las familias y escuelas alemanas durante muchos años constituyó un tema de conversación tabú. A mi madre nunca le permitieron hablar en el colegio de todo por lo que había tenido que pasar su familia durante la guerra.

Mi carta al director nacía de las vivencias de mis propios abuelos maternos y de muchos de sus amigos. El último fragmento de Silesia arrebatado a los alemanes fue el condado de Glatz y los Montes Gigantes, que no cayeron en manos del Ejército Rojo hasta después del alto el fuego, por lo que sus pintorescos pueblos y la ciudad de Glatz (la llamada pequeña Praga,

anexada en 1763 a Prusia, y ciudad natal del secretario de Goethe, Friedrich Wilhelm Riemer) se libraron de la destrucción. A partir de mayo de 1945 se desató el infierno. En marzo de 1946 fueron obligados a abandonar la pequeña localidad en la que residían desde hacía veinte años, dejando atrás su casa, su negocio, una hija enterrada en el cementerio pocos años antes de la guerra y al padre de mi abuela, demasiado mayor para viajar, con las monjas. Las autoridades polacas los hacinaron en un tren, donde contrajeron el tifus, y los enviaron hacia el Oeste, a Alemania del Norte, donde los despiojaron y los alojaron en la casa de un campesino frisio, receloso de esos alemanes morenos que hablaban de forma distinta. Por lo menos, ellos habían llegado todos con vida: mi abuelo, mi abuela y sus dos hijos, mi tío Klaus, mi madre y la joven secretaria de mi abuelo, Hilde, que había perdido a su hermano y a su novio en el frente ruso y sufrió el martirio de las repetidas violaciones.

Durante la guerra y la posguerra, los libros de Gregor von Rezzori supusieron para muchos alemanes que habían llegado del Este un último contacto con una cultura, la centroeuropea de expresión alemana, que ya agonizaba. Sin embargo, la experiencia de la guerra, aunque a muchos centroeuropeos de expresión alemana aún se les eche en cara que durante la guerra siguieron viviendo ajenos al drama, cuando no muy lejos de sus casas humeaban sin pausa las chimeneas de los campos de exterminio, hizo que Rezzori aspirara literariamente a más. Ocho años más tarde publicó *Edipo en Stalingrado*: “Empecé a escribir de nuevo. Aunque ya no con el sentido suave de la señorita Von Rezzori... sino alimentado por mi odio.” De ese odio al sufrimiento que había provocado la guerra nace *Edipo en Stalingrado*, una sátira irónica, despiadada, desencantada y sarcástica de la pequeña aristo-



GREGOR VON REZZORI PRACTICANDO LA EQUITACIÓN, EN LOS AÑOS TREINTA

cracia prusiana que, después de pasearse por los cafés de Berlín, acabaría arrasada en la batalla de Stalingrado. Como acertadamente apunta Volker Schlöndorff, en esta novela ni una sola palabra alude a la política o a los nazis. Nadie en esa sociedad berlinesa, mucho menos la omnipresente nobleza, desea tener nada en común con esos “chavales de camisitas pardas”, y de ese modo también los hace posibles.

Tras la guerra, los escritores alemanes se enfrentaron al conflicto al que habían sobrevivido de diversas formas. Si como afirma H.M. Enzensberger, “la así llamada *Trümmerliteratur*, la literatura de los escombros, apenas ha dado frutos más allá de su denominación”, quizá deberíamos pensar que el nazismo no es un tema para la ficción (a pesar de que en el imaginario europeo no deja de producir libros y películas), pues esa panda de criminales y enfermos mentales no merece que se ocupen de ella. Al igual que en *La dádiva*, de Nabokov (1937), en *Edipo en Stalingrado* los nazis no merecen ni ser mencionados. ¿Se equivocaba Rezzori al despreciar a los nazis? Gregor von Rezzori fue un sonámbulo austrohúngaro, cuyos últimos años de la guerra los dedicó a leer y en su obra posterior, que alternó con obras menores para vivir tal como le gustaba y pagar la pensión de sus tres hijos, buceó en las causas del conflicto, no en sus consecuencias (que ya se pudieron apreciar a partir de 1919). Rezzori fue un austrohúngaro que intentó que la guerra no lo marcara. Porque sí que se habló, largo y tendido, de la culpabilidad de los alemanes, hasta el punto de que, según afirmaba Sebald en la entrevista mencionada, “los alemanes se sienten obligados a ocuparse de estas cuestiones [el exilio y la persecución política], y, de hecho, lo hacen constantemente, pero por conciencia del deber. Son campeones mundiales en el sentimiento de culpa. No es un reproche, más bien una constatación: los alemanes de por sí se interesan muy poco por el pasado. Aparentan hacerlo, pero en realidad no es así. Por supuesto, esto les permite concentrarse más en el presente, lo cual es una de las condiciones para su eficiencia, supongo”. De hecho, creo que esta afirmación se puede enlazar con su idea de la *unheimliche Heimat*, la de la *pútrida patria* (en traducción de Miguel Sáenz), la de la patria que ya no se puede sentir como propia, según la cual algunos de esos alemanes nunca volvieron a sentirse en casa. Es el caso de mis abuelos maternos.

A finales de los años cuarenta, instalado en Hamburgo, donde traba-

jaba para la radio NWDR y en *Edipo en Stalingrado*, Rezzori se encontró por casualidad en una taberna con un grupo de hombres bebiendo. Su intención era tomarse un vaso de leche caliente y meterse a continuación en la cama, pero el choteo del grupo de hombres duros bebiendo aguardiente fue su perdición. Entre ellos había un hotelero que había salido a pasear el perro a las ocho de la noche y llevaba desde entonces en la taberna, hasta que finalmente a las tres de la madrugada su hermosa mujer fue a buscarlo. El hombre se disculpó diciendo que estaba bebiendo con un buen amigo, Gregor von Rezzori. A la mujer se le pusieron los ojos como platos y exclamó, para sorpresa de todos: “Pero si yo me he acostado con usted.” Resultó que de adolescente, durante la guerra, la mujer había leído su primera novela y se había enamorado perdida y platónicamente de su autor y dormía en la cama abrazada al libro, “como nunca lo he hecho con un amante”.

Ahora tengo entre mis manos un ejemplar de la primera edición de *Los solitarios años de Rombach*, dedicado a una mujer cuyo marido cayó en el frente ruso en 1942. Mi mayor consuelo es que, frente a todo ese sufrimiento, mis abuelos hubieran podido recurrir a las ficciones *menores* de Gregor von Rezzori para refugiarse en ellas y hacer más llevadero el ominoso presente que les tocó vivir y que nunca nadie les reconoció haber sufrido.

El odio como estímulo de la creatividad*

JOSÉ ANÍBAL CAMPOS

—La muerte de mi hermano Abel es, *con distancia (tanto por su contenido como por su forma), la mejor novela de Gregor von Rezzori. La atención que generó el libro en Alemania, sin embargo, fue escasa en el momento de su publicación. En su criterio, ¿qué motivos tuvo ese desinterés?*

—Los motivos son muy distintos. Por entonces, Rezzori tenía en Alemania la imagen de un escritor de libros de entretenimiento, no demasiado serio, y él mismo no hizo entonces nada por contrarrestar esa imagen. Además, cuando aparece la novela *Abel...*, en la década de 1970, en Alemania, la atención se centraba en cuestiones de otra índole muy distinta a las que trata Rezzori en su novela. Por su temática, el libro entraba en colisión

con los asuntos que se debatían entonces.

—*Teorías literarias o político-sociales de gran actualidad en la época en que se publicó la novela (como, por ejemplo, la llamada “muerte del autor”, de Foucault o Barthes, o las teorías de Hannah Arendt sobre la “banalidad del mal” constituyen temas del libro de Rezzori, tratados in nuce con maestría artística. ¿Hay algo comparable en la literatura alemana de posguerra, especialmente en los años sesenta y setenta?*

—Por desgracia, no me siento capaz de responder a esa pregunta, no me veo competente para ello.

—*El cuestionamiento de la mentalidad protestante es un tema siempre presente en la obra madura de Rezzori, especialmente en obras de su última etapa, como Murmuraciones de un viejo o en el relato “Sobre el acantilado”.*

* Conversación con Ezzelino von Wedel, hijo de Gregor von Rezzori.

¿Cree que el “descubrimiento” de Italia desempeñó un papel en esto?

—Sí y no. En realidad, Rezzori no se ocupa directamente de ese par de confesiones opuestas, la católica y la protestante. En su imaginario, el enemigo es la *bloody fucking middle class*, la pequeña burguesía, a la que no se cansa de denunciar. Él adoraba Italia, ya que allí la transición de nación agraria a país industrializado tuvo lugar más tardíamente que en Alemania, por lo cual esa mentalidad de la clase media, tan odiada por él, se hacía notar menos.

—Como lector, ¿qué vertiente de la obra de Rezzori estima más: la obra del escritor de memorias o a ese narrador moderno que vemos en *Abel*...?

—Me parece que el mejor Rezzori está en el escritor que habla de sus conflictos con el mundo moderno, como sucede en *Abel*... o en *Edipo*... En esas novelas muestra su garra, su mordacidad, y es en ellas donde des-

pliega su brillante capacidad para lo polémico. El escritor de memorias nos ofrece muchos momentos de poesía, de arte elegíaco, pero le falta la radicalidad y ese odio productivo que vemos en *La muerte de mi hermano Abel*.

—Como alemán, y como hijo del escritor que hizo uso siempre en sus obras de la risa desacralizadora para cuestionar a Alemania, ¿cómo describiría —resumiendo, “en tres frases”, como se dice en el *Abel*...— las relaciones del hombre Rezzori con ese país?

—Rezzori odiaba Alemania con la rabia del hombre profundamente ofendido, del hombre que confió en que se le acogiera en su patria y luego quedó profundamente decepcionado. Sin embargo, yo creo que en esto pasó por alto lo mucho que le debe a Alemania. Porque el cuestionamiento crítico que siempre experimentó en este país fue un desafío y un estímulo extremo para su creatividad.

Edipo en Stalingrado*

GREGOR VON REZZORI

Traducción de José Aníbal Campos

El día es una hoja de papel en blanco. Si se las une durante un año, sale un libro con el título de “pasado” que no contiene ninguna enseñanza para el futuro.

Palabras del terrorista Cedric V. Halacz, experto en explosivos, en un test psicológico.

Hacia esa misma fecha apareció por el bar de Charley otro sujeto, un tal Yassilkovski —¡Qué digo! Señor *von* Yassilkovski, cuidado, del escudo de Topor—, vástago de una de aquellas treinta mil familias, más o menos, a las que, a raíz de algún triunfo sobre el Voivode de Chernovitz, se les concedió colectivamente, en pleno campo de batalla, la nobleza hereditaria, y se les asignó un escudo de armas, con martillo de plata en campo de gules. No sé exactamente cómo continuó la historia; creo que el Voivode depuesto se cobró la derrota ensartando en estacas de afiladas puntas a todos los que regresaron a sus hogares, y preparó una revancha por la cual otorgó el escudo de armas de Kwilcz (martillo de gules en campo de plata) a otras treinta mil familias vasallas suyas. Pero, como he dicho: puede que sobre esto me equivoque.

Sin embargo, por ciertas razones, tendré que contar con cierto lujo de detalles la biografía del caballero Yassilkovski, aunque sea un poco extensa y enredada.

Su nombre de pila no era, por ejemplo, Zbignjew o Mdzjiszlaw, sino simple y conmovedoramente Traugott (nombre de resonancias teutónicas donde

* Estos dos fragmentos se publican con la amable autorización de Sexto Piso.

los haya que significa “¡Confía en Dios!”). Y es que el nombre de soltera de su señora mamá era Bremse –así a secas, no *Von* Bremse–, un nombre como otro cualquiera, sino fuese porque la palabra significa tanto “freno” como “tábano”. Era oriunda de Allenstein, en la Prusia Oriental. (¡De frenteeee, march!) El señor papá (la clara acentuación de la segunda sílaba en el apelativo materno y paterno, no tan habitual por estos lares, era el resultado de una curiosa evolución, pero en su origen recaía más bien sobre la primera sílaba de ambos); el papá, en fin, era capataz –perdón, ¡administrador de bienes!– en la hacienda (en una de las haciendas) de un tal conde Lehn-



hoff, o quizá fuera Döndorff, pero en fin, en una hacienda del distrito de Pillkallen. O en Gumbinnen. Sí, claro, era en Gumbinnen. Aunque también puede que fuera en Eydtkuhnen. Bueno. Teniente durante la Gran Guerra, el papá había estado con los coraceros o los ulanos, o con los dragones, los húsares o los *chevaulégers*... Lo que usted prefiera. Era alguna unidad de caballería. Como comprenderá, aquel hombre entendía algo de animales domésticos, y también, por supuesto, de caballos. Era de mediana estatura, corpulento y de porte y aspecto muy masculino, tenía un poblado bigote negro, bien peinado y encerado en dos puntas hacia arriba, como un sargento, una cabeza redonda con pelo cortado a cepillo y un cuero cabelludo que, sobre todo cuando reflexionaba, se plegaba en una sucesión de arrugas con forma de gusanos. Según una frase que él solía repetir con frecuencia, no

cifraba demasiado en teorías ni especulaciones, sino en la práctica; en una palabra, era el típico *Junker*, ya sabe usted: sangre y tierras (aunque en su caso era más tierra que sangre). No olvide, por favor, que desde las batallas con el Voivode de Chernovitz había transcurrido ya cierto tiempo, los héroes se habían desperdigado o habían perdido el botín ganado en esos ires y venires de la fortuna y el infortunio, mientras que sus descendientes, algunos, habían emigrado; también se habían quemado muchos documentos y otros, sencillamente, habían desaparecido (piense usted tan sólo en las tremendas devastaciones provocadas por la Guerra de los Treinta Años). En fin: que papá Yassilkovski, concretamente, podía mirar hacia atrás a una sola línea de ascendencia compuesta por dos (fíjese dos) antepasados de pura sangre prusiana. Uno de ellos había recibido incluso la Cruz de Hierro en Sedan, en 1870. De acuerdo, la había recibido en condición de soldado raso, pero eso ya es algo. Ambos descendientes eran administradores de fincas, así que, ya ve, sea como sea, *eso* es tradición.

Aunque, a decir verdad, a papá Yassilkovski –dicho sea en su honor–, le importaban un comino las genealogías y sus implicaciones sociales. Él era –bueno, tampoco tiene demasiada importancia lo que era ni cómo era–, pero bien, era un administrador de bienes: es decir, un hombre laborioso, sudoroso, corto de miras, colérico, con apego a la tierra. La mamá, sin embargo, la tal Bremse, cuya cuna había estado en la casa de un veterinario jefe de distrito, jamás pudo librarse de la sospecha, que la corroía en secreto, de haberse casado por debajo de su rango.

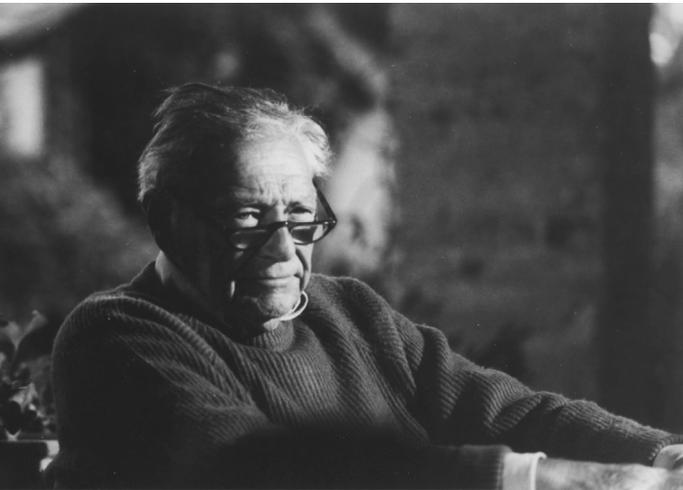
Por desgracia no estoy en condiciones de proporcionarle datos más precisos sobre los atributos espirituales y carnales de la nacida Bremse. Supongo que ni siquiera al joven Traugott –en cuyo desarrollo aquella mujer desempeñaría un papel no del todo insignificante– le hubiera resultado fácil hacerlo. Ella era –¿cómo decirlo?– amorfa, descolorida, deslucida... Dios, vivimos en una época que ha sustituido el ideal *biedermeier* de la mujer maternal por esas hembras exuberantes de Rezníček, que ahora tiende a esa nobleza de pura raza hollywoodense, y me temo que Allenstein, en la Prusia Oriental, no es el sitio adecuado para producir dicho ideal, del mismo modo que la tierra de Pillkallen no es el lugar idóneo para conservarlo. En cualquier caso, la mamá era una excelente ama de casa, nacida, como ya

sabemos, en el seno de la *mejor* sociedad (aunque no fuese precisamente la *buena*). Existía incluso cierta relación de confianza entre ella y la condesa, siempre sobre la base de intereses femeninos comunes, y en varias ocasiones sucedió que, tras haber acabado la Bremse un nuevo trajecillo para su hijo —al que siempre mantenía impecable y aseado y por cuyas maneras velaba con esmero—, la señora condesa acudiera a ella y tomara prestado el mismo modelo para sus vástagos.

En cualquier caso, para el pequeño Traugott —por lo menos en aquel temprano estadio de su desarrollo— ella fue como lo que, al parecer, solía ser el éter para Hölderlin. Y por tal razón, tanto más ferviente era el odio que el chico sentía hacia el señor papá.

Como feliz beneficiario de los puntos de vista de damas como Ellen Key o Ina Seidel, estará usted sin duda bien al tanto de lo profunda y profusa en contenidos que puede ser el alma de un niño. En lo que a nuestro caso se refiere, podemos darnos por satisfechos con atender a lo que el terrateniente Yassilkovski, en observaciones posteriores, denominó “la tensión surgida entre las diferencias de la masa hereditaria”, es decir: la inquietud fáustica (heredada de la Bremse, probablemente), apareada con la melancolía sordamente incubada de un pastor sármata que toca su flauta, como en *El flautista* de Barlach; la diferencia social de sus padres, ya me entiende: la oposición entre la aristocracia y la burguesía. Y puedo ilustrárselo con un ejemplo: la mamá, sentada bajo la luz crepuscular del salón del inspector, expresando todo el dudoso desgarramiento de su ánimo con una interpretación de *Murmullos de primavera*, de Sinding, en el piano otrora perteneciente al veterinario jefe; y el papá, que, de regreso de los campos, malhumorado a causa del pésimo trabajo de los polacos, ronco de tanto gritar, exhausto e insatisfecho de tanto merodear por ahí para nada, en algún hervor ocasional de aquella sangre vencedora del Voivode, azotaba a su mujer y a su hijo con la vara del capataz. Añádale a esto cierta endeblez de pecho del chico, y tendrá usted, en unas pocas pinceladas, el cuadro que ilustra el estado del alma del joven señor Von Yassilkovski: algo así como un Philipp Otto Runge con un toque de El Bosco. Y no olvide usted la atmósfera reinante en Gumbinnen.

Es cierto que la vara del capataz era una recia rama de roble cuyo extremo no estaba provisto, como era habitual, de una punta de hierro, sino



de una pequeña pala rectangular concebida para el examen de la superficie del suelo cultivable. Pero permítame una pregunta: ¿Acaso los *Murmullos de primavera* de Sinding constituyen, en sentido estricto, un recurso menos injusto en aquella lucha de clases? Y por si fuera poco, la señora, la nacida Bremse, no estaba del todo desprovista de armas. El papá, si me permite decirlo así, era uno de esos hombres con una inquieta disposición erótica, y por las noches tenían lugar en el dormitorio de los

señores Von Yassilkovski escenas bastante tumultuosas de cortejo y pertinaz resistencia: una resistencia tal vez tanto más enconada por cuanto el sentido de mamá por la autoestima social —¡bien lo sabe Dios!— entraba en una pugna interior con cierta buena disposición de principio por su parte. Pero yo le pregunto, ¿quién puede pretender deslindar lo justo de lo injusto, la causa del efecto, en esa enrevesada urdimbre que son las relaciones humanas?

En fin. Sea como sea, lo cierto es que las dimensiones espaciales de la vivienda del inspector eran estrechas, y en más de una ocasión el joven Traugott despertó en la oscura habitación contigua a causa de los suplicantes, acalorados y cada vez más furiosos murmullos de papá y de las bruscas y burlonas muestras de rechazo de la nacida Bremse, siempre abiertamente despectivas, las cuales, casi siempre terminaban —entre el traqueteo y el golpetear del mobiliario, el ruido de las lamparillas de noche al caer al suelo, etc.— en clamorosas lamentaciones y en ciertos sonidos de congoja susceptibles de ser interpretados de otra manera. Así, en las tinieblas, el pequeño Yassilkovski vivió esas primeras sensaciones de la tragedia clásica —temor y compasión—, que, como usted sabe, surge del espíritu de la música.

La impresión tiene que haber sido tanto más terrible por cuanto la fantasía del niño carecía de toda imagen gráfica que le permitiese comprender los acontecimientos que tenían lugar tras aquella puerta como algo —si me

permite llamarlo así— inofensivo y natural. Estremecido por el miedo, con el corazón latiendo frenéticamente y él mismo plagado de oscuras sospechas y vagas suposiciones sobre escenas espantosas y repudiables que, por lo visto —o más bien por lo oído— no dejaban lugar a dudas sobre su atinada valoración, el chico seguía al acecho los ruidos llegados desde el otro lado, y su incapacidad para traducirlos en imágenes lo atormentaba de un modo insostenible. Lo único que dominaba su fantasía, casi con una claridad palpable, era la figura desnuda y recia de papá, que él ya conocía por el aseo matutino ante el grifo de su habitación (durante el cual papá solía moverse delante de él sin ningún tapujo): su cuerpo de color blanco repulsivo, en llamativo contraste, hasta la altura del cuello, con su cabeza rojiza quemada por el sol, la pronunciada virilidad que le repugnaba y excitaba al mismo tiempo, y que de algún modo también lo avergonzaba de un modo humillante, al hacerle cobrar conciencia de su propia debilidad física.

A usted le parecerá asombroso que yo conozca detalles de tan íntima naturaleza, tanto más cuanto éstos entran en rotunda contradicción con la impresión que cualquiera que hubiera conocido a Yassilkovski se llevaba, forzosa e involuntariamente, acerca de sus orígenes. Estoy seguro, por ejemplo, de que ni siquiera un tipo como Charley, a pesar de su infalible buen ojo —tan propio, como se sabe, de quien ejerce el negocio de la hostelería a tan altos niveles— hubiera creído posible circunstancias tan dudosas como la del antes mencionado uso, para el aseo, del grifo del agua en la habitación del niño. Tampoco vio nada de esa actitud típica de un señor barón: esas ínfulas exhibicionistas, esa quisquillosa autocomplacencia, el estudiado hastío con aires de superioridad. Su actitud, querido amigo, era desenfadada, elegante, discreta, de una extroversión comedida, muy pulida en las formas; pero, en fin, qué le puedo decir: ligera la rienda, impecable la postura del muslo, y todo el conjunto en equilibrio; y el humor, el brío, dejado a cuenta de la imaginación, nada a la vista, ya me entiende usted, un monóculo del alma, por así decir. Y además de todo eso, una actitud moral de primera: iglesia del cuartel de Potsdam, exenta de todo aditamento intelectual, el más puro abono biodinámico. Y también un toque —¡pero sólo un toque!— de rusticidad en su aspecto general, de ética sólida y estética transparencia... Ya ve usted, respetable amigo, que en esa extenuante lucha por el reconocimiento

personal, que requiere tanta energía y tantos miramientos (al punto de acaparar la mayor parte de nuestras habilidades y de nuestro tiempo), existen alternativas sublimadas junto a la forma habitual de la charlatanería más burda e impertinente, y las más sofisticadas se ocultan debajo, y se basan en una estrategia para separar, preservar y omitir (y en ese sentido, tal vez, tenga algo que ver con el arte, ¿no le parece?). Dicha estrategia desdeña lo empapirrotado de la pose y elige lo convincente del gesto (¡pero sólo el gesto hábil, claro está!). Su eficacia radica en los radios de acción que abre y, con ello —en cierto modo—, adjudica a la imaginación. Es la forma refinada de alardear que renuncia a todo alarde. Pero no vaya a figurarse ahora usted, mi buen hombre, que por ello podamos aplicarla usted o yo a nuestro antojo. Cierta grado de restricción se requiere para esa forma de creatividad, y aun cuando estoy dispuesto a atribuírsela a cualquiera, aquí estamos hablando de una restricción del genio, una suerte de gracia divina, y me permito dudar que pueda hallarse un sucedáneo equivalente para ello en la laboriosidad. No sirve de nada, amigo mío, no es algo que se pueda practicar, hay que *vivirlo* en cada fibra del cuerpo y en los resquicios más profundos del alma. Porque, ¿quién está en condiciones de decir que la verdadera grandeza, a fin de cuentas, no surge de un desmedido autoengaño, de una ilusión dada por plausible? Así que tenga usted la bondad de mostrar respeto por eso que se requiere para convertirse en un Yassilkovski; y, *last not least*, no subestime usted el papel de la mera suerte que tuvo que sonreírle en ocasiones.

Por ejemplo, lo siguiente. No sé qué opinión tendrá usted, al no formar parte de la misma clase social, pero da igual: se sabe que el ordeño experto, desde el acondicionamiento coqueto y lúdico de la ubre, que pasa por el masaje delicado y fortificante de la tetilla por separado, hasta el ordeño esmerado de las cuatro en su conjunto, constituyen la base imprescindible para entender en un futuro cómo mantener y criar un rebaño digno de ser mencionado en un registro pecuario, y es, asimismo, un factor de importancia elemental en la formación de un joven noble, sean cuales sean las pasiones a las que se dedique más tarde. Como bien puede usted imaginarse, no fue ciertamente esta última consideración la que hizo que papá interviniera una vez más, y con importantes consecuencias, en el desarrollo del *Junker* Traugott, poco antes de que éste se marchara a hacer el bachillerato en Königsberg.

Fue más bien pensando en dar a la práctica el lugar merecido en la educación del chico, y también debido al débil pecho de éste —aunque sobre todo porque el médico, en la misma línea de pensamiento, se lo había desaconsejado estrictamente, y porque la mamá alzó su protesta aduciendo razones sociales—, por lo que el padre lo envió por un tiempo a trabajar en el establo. El pequeño Traugott, pues, pasó un largo verano con el banco de ordeñar (de una sola pata) bien pegado a sus pantalones, en lucha constante contra miríadas de moscas y las boñigosas borlas de las colas de las vacas, en medio de esos cáusticos vapores que, como se sabe, son tan edificantes para el espíritu como saludables para los pulmones.

Sin embargo, la mamá Bremse olfateó lo sucio en otro sentido. Es posible que la presencia demasiado frecuente en boca del niño de expresiones como “inapetencia para la monta” o “descenso vaginal” —familiares para ella, después de todo, por la terminología profesional de su padre, el veterinario jefe— no le pareciera ni la mitad de agradable de lo que lo era para el rebotante descendiente de la nobleza de cimitarra transcarpática. Aunque tal vez a lo que más temía era que los ordeñadores, al comentar ciertas escenas harto habituales en los establos, se dejaran llevar más bien por su humor frívolo y no por el sentido de la responsabilidad ante un joven en plena etapa de búsqueda. Y para preservar a su pequeño Traugott de cualquier daño para su alma (¡porque saber es poder!), decidió instruirlo ella misma, de forma discreta, en los temas relacionados con el sexo.



GREGOR VON REZZORI (TERCERO DESDE LA IZQUIERDA, APOYADO EN EL MURO) CON BEATRICE MONTI (PRIMERA DESDE LA IZQUIERDA), BRUCE CHATWIN (SEGUNDO) Y UN GRUPO DE AMIGOS EN LA CASA DE DONNINI. FOTO: VOLKER SCHLÖNDORFF

Actuó para ello con deferente cautela, tanto más conmovedora por cuanto desde hacía tiempo los hijos de los condes habían ayudado al pequeño Traugott a comprender técnicamente –por no decir a familiarizarse– con ciertas escenas bastante habituales tanto en los gallineros como en las habitaciones paternas. Aunque de aquello, claro, nada podía sospechar la buena señora.

Escogió un domingo que el padre estaba ausente, en Pillkallen, y decidió ocuparse amablemente del hijo durante ese día. En esa ocasión, en cierto modo como preludeo purificador del alma, tocó en el piano, más temprano que de costumbre, los *Murmullos de primavera* de Sinding, y de repente, como quien no quiere la cosa, exhortó al joven Traugott a dar un paseo por los campos. Tomados del brazo, caminaron a lo largo de las vías del ferrocarril, hasta que dejaron detrás los edificios de la finca, cubiertos por la sombra de hayas, olmos y castaños, una isla en aquella tierra dorada, y luego continuaron avanzando más y más, bajo el alto desfile naval de las nubes, a través del trigo ondulante, respunteado por el rojo de las amapolas silvestres. Finalmente, muy lejos, frente al gran granero del campo, la madre empezó a recoger ranúnculos, caléndulas y camelinas –o cuantas plantas verdecieran en esa época del año en las guardarrayas de la Prusia Oriental– y empezó a explicarle al chico la fecundación con la ayuda de estambres, pistilos y pólenes. ¡El “tábano”, la Bremse, en el papel de la abeja Maya! ¡Por favor! Lo que para el hijo cobraba las dimensiones de un homicidio sexual perpetrado entre dos y tres veces por semana, ella ahora pretendía ilustrárselo con la ayuda de hepáticas y nomeolvides. La mamá admitió, con franca liberalidad, que en el caso de los seres humanos y de otros vertebrados, los vientos tibios y las mariposas eran poco usuales como medio de propagación, pero se apresuró a añadir de inmediato que esa circunstancia, en realidad, había de considerarse lamentable. Luego se extendió en algunos detalles y no olvidó proporcionar diversos argumentos estéticos y morales.

El pequeño Traugott estaba pasmado. Hasta donde podía comprender, todo aquel asunto estaba torcido desde el comienzo, era, por así decir, el gran punto débil de la Creación, o sino véase la Biblia, su primera parte, el Génesis, así como otros muchos pasajes relacionados. (Ello también se ponía de manifiesto en las artes, opinó la mamá, con las que el chico entraría en contacto íntimo próximamente en Königsberg; sólo bastaba con pensar en esa

novela, *La edad peligrosa*, de la tal Michaelis, por ejemplo...). Pero todo eso era pura vanidad, mera teoría. Las cosas, en la práctica –y eso sí que estaba seguro–, eran como eran: crueles, violentas, brutales, humillantes. Y sucias, sobre todo sucias. Gallinas pisadas contra el polvo, ganado mugiente, sangrante, tirando con fuerza de las cuerdas, perros en caliente incapaces de separarse, cubiertos por la granizada de piedras y de injurias de los críos de la aldea: así eran. Y así fueron. Así fueron tal vez siempre, lo mismo en el dormitorio de los padres y en el de la señora condesa que, más tarde, también, en el suyo. Y con ello se entendía por qué era el peor de los pecados.

El cielo azul, tan azul del verano se extendía majestuoso sobre la tierra, y las grandes nubes, como naves, pasaban en silencio por encima; el trigo estaba alto y las moscas zumbaban en la hierba, y sobre la lejana mansión de la hacienda volaba en círculos una bandada de palomas, que descendían con las alas tiesas y extendidas, centelleantes al sol, rozaban casi los tejados en un temerario vuelo en picado y batían las alas, alzándose de nuevo. El ganado pastaba apaciblemente en sus dehesas. Y el pequeño Traugott caminaba al lado de su madre, abatido e imbuido de cierto vago cariño hacia ella, plagado de mala conciencia y, al mismo tiempo, sintiendo temor y aversión por que ella lo tocara. La Bremse hablaba y hablaba, pero él no entendía demasiado, sólo entendía *aquello*, y únicamente cuando ella empezó a hablar de la *pureza*, él comenzó a escuchar con mayor atención. Pureza era la palabra. A través de la pureza era posible redimir lo que se había cernido sobre el mundo en forma de pecado. Era el inicio y el final, la fórmula de la salvación en la metafísica de la sexualidad. Ella nos hacía olvidar que nuestros hijos habían llegado al mundo en medio de la inmundicia, con sangre y lágrimas, y que no habían sido despachados en casa, mondos y lirondos, por la señora Sulamith Wülfling. Y entre pureza por aquí y pureza por allá, con la pureza por encima de todas las cosas, *über alles*, el joven Traugott escuchaba con devoción. De modo que, en cuanto a las alegrías del amor, todo era –dicho de manera sucinta– una porquería. Y entonces, en aras de hacer lo correcto, pero también a causa de aquel vago cariño por mamá, tímido y culpable, decidió que, en lo adelante, inscribiría la divisa de la pureza en su estandarte.

(...)

Hemos tocado aquí un punto tan difícil que deberá usted permitirme que le dedique un par de ideas más a este asunto. Se trata, nada menos, que de la inutilidad última del lenguaje. A decir verdad, Locke debió haber escrito más de un capítulo sobre la inconveniencia de las palabras: las sublimes perogrulladas que se han dicho a lo largo de cinco mil años nos convencen de que, en cualquier caso, lo más profundo aún no ha sido expresado. Y suponiendo que Gautama Buda y Lao-Tsé se hubieran encontrado alguna vez, no cabe de duda de que hubieran callado.

¿Es que tengo que decirle lo desgarrador que resulta el esfuerzo de expresarse, el tormento de la incapacidad para hacerse entender...? El lenguaje... ¿Cómo lo definió el señor Wilhelm von Humboldt? Esa labor del intelecto humano, que se repite eternamente, de habilitar el sonido articulado para expresar el pensamiento. ¡El lenguaje, en verdad, es una labor de Sísifo! Inténtelo por una vez, ejércitelo ahora delante de mí: junte una manada de palabras como hace un perro pastor con su rebaño, rodeando en un círculo cada vez más y más estrecho a esas criaturas que intentan escapar constantemente: hay allí una que le atrae, y usted piensa que ésa sería la justa; ¡reténgala en medio de la muchedumbre de las otras! ¡Intente esquirlarla, apartar a las que la rodean, una tras otra, de su preferida! ¡Trate de abarcarla en sus miles de significados, valores, matices y tonalidades! ¡Ah! La palabra... Su rebaño no es más que un silabario de figuras de leyenda, amigo mío, y aquí en mi platito caben todas juntas: el lobo y el león, el oso y el cordero... Pero en fin, yo estoy hablando de palabras. ¿Qué me dice de los poetas? ¡Ah! Los poetas... Ellos y sus arrobados circunloquios, esos cuencos de mendigo en los que pueden verterse los sentimientos de cualquiera, que luego serán bebidos por el propio bardo, ya tibios y empozados! ¡Sordomudos somos, se lo digo! ¡Neandertales, en todo caso, del lenguaje! Nuestro vocabulario es un fárrago de bifaces, sílices y pedernales que se hacen añicos a cada golpe. ¡Vamos, hable: ya sabe que siempre, detrás del velo de las palabras, se está consumando una conversación real e impronunciable! Y ahí, tras el lenguaje, las cosas –diríase– son mucho más maravillosas, inefablemente más maravillosas, tienen más color y trazas de aventura! Y no sólo eso: son incluso más justas y precisas. En el diálogo de los sensorios no existe la mentira. Ahí predominan las límpidas e inalterables categorías de una infancia divi-

na, y todas las cosas devuelven una respuesta pura. Pero ante ellas cuelgan tupidos velos que distorsionan, diluyen, difuminan, como si todo se ocultase detrás de una cascada. Y sólo atravesando esa cascada, a través de ella y *con* ella, puede emerger lo que usted tuviera que decir, ¡lo que usted sea en ese instante! Hay un camino por recorrer, fatigoso e intrincado, torcido como un salto de caballo en el tablero, trocado por las tantas barricadas que erigen las convenciones, tergiversado por las llamadas experiencias, tabicado por esas imágenes obsesivas que se nos ofrecen sin cesar, e ilusorio cuando se desvanece el instante; y lo que pueda usted salvar de todo ello, se transforma y queda estampado luego en frágiles moldes de palabras, hasta que al final una catarata de bárbaros sonidos saca a la luz unos pocos residuos de lo sublime. He ahí el tormento simiesco del ojo humano, cuando éste inicia esa “labor de habilitar el sonido articulado para expresar el pensamiento”.

© *Editorial Sexto Piso*

Una carta a Heinrich Maria Ledig-Rowohlt*

GEORGE GROSZ

Traducción de José Aníbal Campos

Querido Heini, *old boy*:

Puesto que yo mismo soy un sobreviviente del bar de Charley (una especie de coctel Veterano, simbólicamente, claro), o, en otras palabras, dado que conocí un poco el “ambiente” del Kurfürstendamm, me son conocidos algunos de los muñecos que aparecen en este satírico teatro de marionetas de Gregor, o por lo menos me resultaron familiares, y en algún que otro momento fue casi, dentro del mero goce literario, una alegría reconocer de nuevo a alguien (véase Aristóteles: *the pleasure of recognition*). Gregor ha preparado, sin duda, un coctel formidable, único y bien especiado. *Vraiment*, el libro me ha encantado. Es lo contrario del aburrimiento, del *ennui & boredom*, lo cual, por desgracia, apenas puede

decirse de la mayoría de los libros publicados en la patria de la seriedad bestial. *Here's to Gregor: mud in his eyes. Okay.* ¿Por dónde iba? Eso, que leí el libro con gran placer. La prueba: lo cogí en las manos, muy cansado, a las once y media de la noche y estuve leyéndolo hasta las cinco y media de la mañana. Hay capítulos fabulosos (ante todo, por supuesto, el coctel de Gregor, que despierta el apetito del lector; luego hay disecciones, o momentos en los que los bichos –casi todos mariposas, *I think*– empiezan a patallar en la *killing bottle* (*I mean*, señor mío, en el algodón impregnado de cloroformo), antes de pasar a embellecer la colección de Gregor (en su caja entomológica). Gregor es también un satírico con una capacidad de observación brillante y penetrante, que sabe crear sus catálogos casi de un modo científico. Y por supuesto que

* Fragmento.

también sabe “cantar”, es decir, ser poético. Toda esa seriedad bestial, guarnecida de metafísica, erguida como para un desfile sobre acantilados de mármol, se vuelve de repente dudosa. Gregor la cala desde la perspectiva del “dandy”. Me lo puedo imaginar en compañía de Charles, Oscar, Barbey, Villiers, como un pequeño Asmodeo salido de una botella. (...) La lectura de *Edipo...* y los recuerdos de esa rara región de Magrebinia (no sé si lo

he escrito bien) han sido para mí un goce raro y enorme. ¿Cómo fue que dijo el gran caballero Liliencron? Este tipo sabe escribir. Un escritor grandioso, uno de los mejores pintores del paisaje del Kurfürstendamm, un Turner de las luces de neón (*so to speak*), un estupendo preparador de cocteles. *Here's again good luck to him*; quiero decir: que vengan más libros como éste.

© Rowohlt Verlag

Una desacralización de instituciones

MARIO DOMÍNGUEZ PARRA

Leí por primera vez el nombre de este escritor hace muchos años en la librería de viejo Tenifer, de La Laguna (Tenerife), donde adquirí un ejemplar de la traducción de Juan Villoro, *Memorias de un antisemita*, la novela de Rezzori que forma parte de su llamada *Trilogía*. Ha pasado muchos años en los anaqueles de mi casa sin ser leída, algo a lo que tengo que poner remedio.

Conocí y leí una de las novelas de Rezzori a través de la traducción de José Aníbal Campos, *Edipo en Stalingrado* (Sexto Piso, 2011). Por experiencia, sé lo que cuesta traducir a un escritor con semejantes talentos lingüísticos y recursos formales como los que muestra Campos en su traducción (en mi caso, por mi trabajo como traductor, me he encontrado con escritores como James Joyce, Virginia Woolf u Odysseas Elytis, que presentan dificultades de ese calibre).

Rezzori utiliza un narrador burlón y omnisciente, por sabio, que en el segundo capítulo declara: “No quisiera someter su paciencia a la dura prueba de una novela de formación al estilo del Emilio.” No obstante, parece a la vez llevar esa forma novelística al extremo de la burla, con esa narración de la educación y andanzas de Traugott von Yassilkovski, de nombre rocambolesco (al menos para un lector que no sabe alemán como yo), “vástago de una de aquellas treinta mil familias, más o menos, a las que, a raíz de algún triunfo sobre el Voivode de Chernovitz, se les concedió colectivamente, en pleno campo de batalla, la nobleza hereditaria y se les asignó un escudo de armas, con martillo de plata en campo de gules”. Y aparece Chernovitz, ese lugar que ahora está en Ucrania y del que salieron escritores en lengua

alemana como Celan o el mismo Rezzori, que estaba en aquella época στην ακρη της πολης, “en el extremo de la ciudad”, en las afueras de la lengua y el territorio propiamente alemanes.

Ese narrador adquiere como campo de operaciones descriptivas un bar de la ciudad de Berlín, el Charley, donde los goliardos modernos, hombres y mujeres (narrador incluido), parecían querer desentenderse de lo que ya estaba pasando: “Ah, todo esto sucedía, como ya sabemos, en el verano de 1938, en un estado de iluminación, color y luz con el que se habían fundido el tiempo, el espacio y los vínculos, como el recuerdo de un sueño. Y sucedía en Berlín, que flotaba por los aires como una alfombra mágica, mecido por el soplo de grandes amplitudes nuevas, cada vez más amplias, temblando ante el *pathos* de las posibilidades que se abrían.”

Von Yassilkovski (autor de artículos mensuales en la *Revista para caballeros* del barón Von Aalquist) y su coprotagonista femenina, la “rubia de raza”, cuyo nombre el narrador nunca menciona, formalistas a más no poder, son cuidadores de la apariencia y de las apariencias, frivolidades con patas que intentan salir de los acontecimientos que asolaban su país sin siquiera ser rozados: campos de concentración, apoyo al bando fascista en la Guerra Civil Española, asesinatos de judíos y opositores al régimen nazi, la crisis de los Sudetes y la anexión de Austria.

En la página 267 hay un momento en el que los dos personajes actúan como escritor bloqueado y profesora de escritura, cuando durante esa noche índigo berlinesa que aparece a lo largo del libro ella decide enseñarle a escribir un artículo sobre zapatos. Y el narrador, burlón, exclama en latín en la siguiente página: *Mulier taceat in ecclesia*, la sentencia de san Pablo, “La mujer debe callar en la iglesia”, con la que el narrador da paso a un encuentro carnal entre los dos, que él no deseaba: “Y él no opuso resistencia. Se estremeció espantado ante la desnuda brutalidad y repugnancia de aquel abrazo de amor, pero el dulzor de la esplendente oscuridad, de aquel embriagado olvido de sí mismo, lo atraía (¿acaso ella no era como un fragmento de la muerte?); y así se le entregó –¡y guárdese usted, por favor, esa despectiva sonrisita! Sí, se entregó a ella, y se entregó también a esa dichosa sensación de extinguirse en su regazo maternal.”*

* Imagino a un Traugott von Yassilkovski lector de *Sexo y carácter*, de Otto Weininger

Edipo observado a través de ese narrador omnisciente, burlón, que se entromete en su propia narración.

Y en medio de una estructura narrativa más o menos cronológica, convencional, con el relato bastante avanzado, con la relación entre Traugott y la rubia ya consolidada, Rezzori de repente planta un guión de cine. Rezzori utiliza unas acotaciones que me recuerdan la tabla que Joyce envió a Carlo Linati, con la estructura de cada capítulo de *Ulysses* (según nueve categorías: título, hora, color, personajes, ciencia/arte, significado, técnica, órgano, símbolo): *Plano asociativo*, *Término desencadenante*, RAYO ESTIMULANTE, *Montaje paralelo*, para crear una atmósfera en la acción entre ÉL (Traugott) y ELLA (“la nacida Bremse”, su madre). Rezzori parece querer plasmar esa corriente de conciencia, ese *stream of consciousness*, esa burla edípica que su narrador dirige hacia su protagonista masculino, cuya mente parece reaccionar así cuando ELLA se dirige a ÉL como *¡Mi pequeño Peter!*:

Y dice: ¡Esto, por supuesto, es absurdo! ¡Es justo al revés!

EL RAYO ESTIMULANTE se activa brevemente:

Rechazo, acompañado de un vago cosquilleo de placer.

Plano asociativo, subconsciente:

Término desencadenante: “Al revés”.

Distorsión de la voz.

Imitación de una dama.

Ley contra la homosexualidad.

Cabeza de Jano.

Travestis.

Baño de señoras.

Mujer sin piernas.

El tratamiento de la Bremse hace que a Traugott le vengan a la mente diversos prejuicios patriarcales y dobleces espirituales en una sucesión ver-

(1880-1903): “En el coito se halla el máximo rebajamiento; en el amor la máxima elevación de la mujer. Que la mujer pretenda el coito y no el amor, significa que quiere ser envilecida, no exaltada. El mayor enemigo de la emancipación de la mujer es la mujer.” (Traducción de Felipe Jiménez de Asúa, Losada, 1947, 2004, p. 522).

tiginosa de la corriente de conciencia. Me trasladó también al comienzo de la novela: “en más de una ocasión el joven Traugott despertó en la oscura habitación contigua a causa de los suplicantes, acalorados y cada vez más furiosos murmullos de papá y de las bruscas y burlonas muestras de rechazo de la nacida Bremse, siempre abiertamente despectivas, que casi siempre terminaban –entre el traqueteo y el golpetear del mobiliario, el ruido de las lamparitas de noche al caer al suelo, etc.– en clamorosas lamentaciones y en ciertos sonidos de congoja susceptibles de ser interpretados de otra manera. Así, en las tinieblas, el pequeño Yassilkovski vivió esas primeras sensaciones de la tragedia clásica –temor y compasión– que, como usted sabe, surgen del espíritu de la música.” El narrador-psicoanalista burlón (la burla se lleva por delante grandes pilares de la cultura alemana, como la música y la tragedia en el primer libro de Nietzsche) toma a su personaje como paciente y la escritura cinematográfica parece una sesión de hipnosis. Es un hallazgo representar esta corriente de conciencia en un texto especialmente dirigido a la representación visual, “infilable”, según el cineasta Volker Schlöndorff dice en su epílogo a la novela.

Es, en suma, entre muchas otras cosas, una desacralización de tantas instituciones, pasadas, presentes y futuras.

Un hombre sobrevuela su vida*

VOLKER SCHLÖNDORFF

Traducción de José Aníbal Campos

Por supuesto que no soy objetivo, y mucho menos soy crítico literario. Este hombre y yo somos amigos desde hace treinta y seis años; en manuscritos y galeradas, en libros de bolsillo gastados o en algunas de sus traducciones he leído tanto como todo lo que ha escrito Gregor von Rezzori. De modo que algo debería conocerlo. Sin embargo, su relato autobiográfico *Tras mi rastro* me ha sorprendido. Me alegra que haya esperado, para escribirlo, hasta cumplir los 83 años, ya que de haberlo hecho antes tal vez no hubiera conseguido un tono tan poco vanidoso, franco, ligero y desenfadado. Las anécdotas, tal vez, no hubieran sido tan concisas ni los dardos tan certeros si Rezzori no se hubiera dedicado, incontables veces, a entretener con ellos a sus huéspedes. Sin embargo, no hay nada que parezca trillado, porque su odio contra el género humano en general, y contra sí mismo en particular, se mantiene aquí tan fresco como su amor por la literatura.

Que “los ángeles pueden volar porque se toman a la ligera” fue algo que Rezzori ya pudo experimentar siendo un niño. Y ahora, en efecto, cuando ya se ha adentrado en la vejez, Rezzori es capaz de volar él mismo para recorrer, episodio por episodio, su propia vida. Para él el siglo xx es una larga y permanente lucha de clases en el seno de las naciones –y también entre las naciones mismas–, hasta llegar a la derrota de la idea del proletariado y la victoria final del capital, es decir, la insoportable unión de los pequeño-

* El presente artículo fue publicado en el *Süddeutsche Zeitung* el 24 de febrero de 1998, dos meses antes de la muerte de Gregor von Rezzori.

burgueses de todo el mundo. Por un lado, siente alivio ante el hundimiento de una quimera asesina, pero no es menor su desesperación por el triunfo universal del filisteísmo burgués.

A lo largo de veinte años fui testigo de cómo Rezzori sufría con su novela *La muerte de mi hermano Abel*. Llenaba páginas tras páginas de garabatos escritos entre las líneas, de correcciones radicales en los márgenes, las copiaba, las descartaba nuevamente, las reiniciaba y corregía de nuevo, hasta que al propio lector del manuscrito le retumbaba la cabeza. Por fin pudo acabarla, y se publicó en medio de la mayor indiferencia para ser luego olvidada, reducida considerablemente, reeditada, traducida al inglés, simplificada en su versión estadounidense, siendo todavía una *work in progress*. Nosotros, los amigos, lo animábamos, pero sin saber cómo ayudarlo, siempre al margen, sin saber qué hacer. ¿Cómo era posible que este hombre, que nos superaba a todos sin esfuerzo en la ligereza con la que se tomaba la vida, se torturara tanto con su obra? Un hombre cosmopolita, con éxito, pero que dudaba de su propio talento.

Treinta años más tarde, ya a una edad avanzada y después de haber burlado un par de veces a la muerte, *in extremis*, publica a golpe de tecla, sin demasiado esfuerzo, media docena de libros, y por último, el más fabuloso de todos: *Tras mi rastro*, un vertiginoso relato sobre su vida.

¿Con quién hace Rezzori su ajuste de cuentas? ¿Con el lector? ¿Con sus amigos, con la conciencia universal, con la crítica literaria? ¿O acaso habla sólo consigo mismo? Es poco probable, pues Rezzori siempre nos exhorta a que nos hagamos un juicio propio de las cosas. Parece decirnos: “No es que yo vaya a tomarlo en cuenta, pero, en fin, así soy yo. No nos engañemos, en cualquier caso, soy diferente a usted.” El tono es irónico, a veces desmedidamente exagerado. Sin embargo, escribe sin hacer reproches a Dios ni al mundo, sólo se muestra implacable consigo mismo: “Debía haberlo sabido.”

Su vida comenzó en otro mundo, no tanto en el de la aristocracia como en el mundo realmente perdido del Este europeo. Bucovina se llamaba el territorio perteneciente a la monarquía austrohúngara que más tarde se integraría en Rumania y, poco después, formaría parte de la Unión Soviética. Aunque su familia intenta darle una educación occidental, es decir, austriaco-alemana, el joven se siente orgulloso de ser un *tschusche*, una per-

sona oriunda de los territorios del Este. Adora el mestizaje de pueblos de Chernovitz, la cultura bizantina de Bucarest, y la destrucción de las regiones del Este por parte de Occidente le duele más que cualquier balcanización de Europa. Adiestrado en el ejercicio de la libertad, el niño Rezzori crece en el mundo de ensueño de los bosques, las partidas de caza, las villas y las pequeñas ciudades de provincia, de la que sólo lo sacan demasiado pronto ciertas desavenencias familiares que lo llevan primero a estudiar en Kronstadt, en Transilvania y, finalmente, lo van desplazando más hacia Occidente, hasta un internado en Burgenland. Rezzori enumera esas primeras estaciones del mismo modo arbitrario en que éstas se presentan. Tristeza, sí. Pero nada de inspección analítica. En sus primeros libros volvió varias veces a ese paisaje de su juventud.

Pero él no se hace el simpático, sólo se ha convertido en otro, en alguien que no ha encontrado una patria en ninguna parte, ni en la geografía ni en la sociedad ni en la profesión. Claro que escribe en alemán, pero no escribe como un alemán. El idioma es su vida, todo lo que le sigue a la infancia son sólo estaciones. Y he aquí un panorama rápido de las mismas: pubertad en Viena, juventud en Bucarest, primera madurez hasta 1938 en Viena, como adulto, hasta 1944, en Berlín, padre de familia en Hamburgo y en Holstein hasta 1955, después de eso dos veces amante, durante tres años, en París, siempre viajando mucho, pero asentado en Italia desde que cumple los 50 años. A esas estaciones vitales debe muchos de sus puntos de vista asombrosos y reservados. El *coup de foudre*, por ejemplo, esa pasión repentina que lo devora todo, que durante años estremece el edificio de la vida, nos gusta explicárnoslo a través del deslumbrante carisma de quien aparece un día delante de nuestra puerta. Pero de eso nada, observa Rezzori, que lo ha comprobado en sí mismo: a ese acontecimiento le antecede un periodo de incubación de varias semanas o meses. Estremecidos en nuestro interior por una crisis vital o de sentido, incesante en cada relación, nos vemos dispuestos a acoger el virus con mucho tiempo de anticipación. Es el azar lo que luego decide quién se cruza en nuestro camino. Y pobres de nosotros si se trata de la persona equivocada. Porque conseguirá prender la llama y el gran amor tomará su curso.

Otra de sus ideas favoritas es la del *Epochenverschleppen* (el hecho de

ir acarreado con nosotros distintas épocas, nuestro pasado). Una y otra vez observa, lo mismo en Austria que en Prusia, un hecho que lo falsifica todo: que vivimos el aquí y el ahora, ciertamente, pero que nuestros valores, nuestro comportamiento, hasta el decorado de nuestras viviendas o de nuestras mentes pertenecen, en cambio, al ayer, o a un día anterior, o a uno incluso más distante.

Por eso, tras la explicación radical se oculta a menudo la obediencia anticipada del súbdito, tras la reconstrucción que pretende superar el pa-

sado no se esconde otra cosa que la voluntad de restaurar los años fundacionales del imperio, o tras el milagro económico sólo se agazapa el ímpetu de los camisas pardas que pretendieron conquistar el mundo. Es, sobre todo, lo que aprendemos en la escuela lo que contribuye a ese proceso de arrastre del pasado, por eso el odio de Rezzori a los institutos y a los internados sigue tan fresco como hace treinta años, cuando compartió conmigo sus experiencias para la creación de mi película *El joven Törless*.

En aquella época Rezzori huía por primera vez de Austria dejando detrás un primer amor; regresó a Rumania, donde hizo el bachillerato y pasó el servicio militar con la caballería; allí trabajó como mozo de cuadras y, más tarde, como decorador de escaparates en Bucarest. En ese tiempo fue haciendo acopio de todo el saber popular de los países del Este, el mismo que luego adaptaría para crear sus *Historias de Magrebinia*. Por entonces no pensaba todavía en hacerse escritor, quería, más bien, convertirse en artista gráfico, en escenógrafo. En posesión de un pasaporte rumano, partió varias veces en dirección a Occidente. Se ve atrapado en su primera gran pasión, y a través de ella, una judía vienesa, conoce esa capacidad de las mujeres para pulir a un patán y convertirlo en un hombre de mundo. Con una exhortación (“*Don't be so bloody middle class*”) a no mostrarse tan poca cosa, ya que no



era en realidad tan grande, ella lo inicia en la cultura asimilada de los judíos, la cual determinaba la vida vienesa en los años treinta.

Pero la dicha duró poco: el 12 de marzo de 1938 el *Führer* entró en Viena y cumplió con lo que los calendarios del Schulverein ya prometían desde los sombríos años del internado. De un solo golpe, el mundo de Kakania quedó destruido para siempre. Rezzori tenía 24 años y ya nada volvería a ser igual. Como a un icono, como la encarnación de una imagen, percibe la figura que pasa frente a él, de pie en el coche. “Todo lo que entonces se me ocurrió acerca de él fue que tenía el mismo aspecto que en sus fotografías (...) Hubieran podido sacar a desfilas un retrato en tamaño natural. La magia no estaba en la persona, estaba en la imagen.” Ese mismo año Rezzori se muda a Berlín, al ojo mismo del huracán, donde vivió sin ser molestado hasta el final de la guerra.

Apenas bajó en la estación del Zoo y se alojó en una pensión situada cerca del Ku'damm, empieza a escribir, como prueba de amor dedicada a la novia que ha quedado en Viena, la historia de amor que los une. Lo hace en un cuaderno escolar. Su casera, a la que debe el alquiler y la comida, le hace llegar el manuscrito a un amigo editor. La revista *Die Dame* lo publica. El autor, al que primero todos toman por una señorita Von Rezzori, afirma: “Ha nacido un poeta alemán.” La ironía, en este punto, es necesaria, ya que a él ni se le ocurría concebir como literatura aquellas novelitas por entregas que empezó a escribir a partir de entonces hasta el final de la guerra para la revista *Berliner Illustrierte*. A través de la escritura, sin embargo, llega a la lectura y muy pronto tendrá para ello tiempo suficiente. Un simple truco convierte al rumano –cuya patria, la Bucovina, fue cedida a la Unión Soviética a través del pacto Molotov-Ribbentrop– en un apátrida al que nadie llama a filas ni en Bucarest ni en Berlín. En el llamado “frente de la patria” experimenta cómo la vida sigue, “como si nada hubiese sucedido”, y allí se convierte en un agudo observador que describe el curso propio que toman los hechos en esos decisivos años de guerra. De la posguerra, Rezzori –con sus *Historias de Magrebinia*– llega a formar parte casi tanto como Heinz Erhardt (el arquitecto del llamado milagro económico), como el escarabajo de Volkswagen o el Messerschmid. Y es precisamente ese libro y el éxito que le acarrea lo que se vuelve un malentendido que le perjudica.

Con seriedad trabajó Rezzori en su propia superación del pasado: la novela *Edipo en Stalingrado*. Para ganarse el sustento, y divirtiéndose de lo lindo, trabaja en la Radio Noroccidental Alemana. Sus bizarras historias, destinadas a llenar las horas nocturnas de la radio, las escribe, por falta de papel, en el reverso del manuscrito de su novela. Y la falsa etiqueta (la de escritor satírico) sigue pegada a su autor, desde entonces, como la pez. En ello ayudan tan poco sus reportajes de los Procesos de Nüremberg como su compasión para con los alemanes, seres incapaces, sencillamente, de comprender lo que han hecho. Rezzori escribe entonces un libro tras otro, pero la gente quiere mantener la imagen del escurridizo autor de entretenimiento, el bromista. Rezzori huye, atraviesa toda la nueva Europa, hasta que por fin se asienta en Italia. Desde entonces vive entre la Toscana y Nueva York, donde ha iniciado una nueva carrera como autor de habla inglesa. Y la ligereza de este nuevo libro no sería concebible sin todos esos rodeos, caminos y atajos, aunque algunos de ellos, como en la foto de la portada de este libro [y de esta edición de *Crítica*], lo conduzcan a través de Auschwitz.



Von Rezzori: “Soy un diletante”*

JOHANNES SALTZWEDEL Y PETER STOLLE

Traducción de José Aníbal Campos

—Señor Rezzori, hace poco, en Estados Unidos, participó usted en una partida de caza de codorniz, como un joven zorro. Aquí en Alemania, por el contrario, lo que oímos de usted son estas Murmuraciones de un viejo. ¿Cómo encajan ambas cosas?

—Viajar resulta divertido incluso cuando uno es viejo. En lo que atañe a mi nuevo libro, sencillamente me enamoré del título, pues suena muy bien en alemán (*Greisengemurmel*). Se supone que es el resumen vital de un anciano algo terco.

—¿En eso se ha convertido entonces el pillo habsburgués que se hizo famoso con las Historias de Magrebinia?

—Jamás podré librarme de esa fama. Uno se rompe los dedos escribiendo e intenta producir literatura, y luego los periodistas dicen: “Vaya, nos alegra saber que el viejo magrebinio sigue vivo.”

—¿Eso le hace sufrir?

—Por favor, ese cuño resulta, a la larga, molesto. Es como con los chistes judíos: cuando alguien habla *yiddish*, todo el mundo espera que diga algo cómico. Pero es algo que yo mismo me he buscado. Todos piensan que a mí no se me puede tomar en serio.

—Ah, pero, ¿es que usted se toma en serio?

—Bueno, soy oriundo de un baluarte de bribones, la Bucovina, en los

* Esta entrevista fue publicada en el semanario *Der Spiegel* en 1994, cuatro años antes de la muerte de Rezzori.

Balcanes más profundos. Y eso me ha marcado para toda la vida, mientras he vivido en lugares civilizados.

—*Allí también usted solía practicarlo. Algunas personas de Hamburgo, ya entradas en años, todavía se sienten perturbadas por sus escapadas de entonces.*

—Sí, lo admito. A veces metí la pata, sobre todo después de empezar a trabajar en la radio, en la antigua Radio Noroccidental Alemana. Éramos en total doce redactores y, al estilo de los primeros cristianos que poblaron las catacumbas, lo compartíamos todo, incluidas las mujeres.

—*¿Y eso ha tenido resultados benéficos desde el punto de vista de la política poblacional?*

—De un modo espantoso. Con un intervalo de ocho días nacieron en la misma clínica dos hijos míos. Por desgracia las madres, amodorradas por la anestesia, se pusieron a decir quién era el padre. Pero fornicar no era lo único que hacíamos, por supuesto, también trabajábamos mucho. En una ocasión estuve doce noches seguidas sin cambiarme de ropa, durmiendo en la redacción, sobre algún banco o sobre el escritorio. Estaba como borracho por el insomnio.

—*Las fatigas valieron la pena. Su serie radial Guía para idiotas a través de la sociedad alemana es considerada una brillante pieza satírica.*

—Sin embargo, mi intención no era tan satírica. Yo la había emprendido contra la aristocracia, contra los fresas, contra los pequeñoburgueses. Cuando me topé con la rúbrica de los *Halbstarke* (movimiento de la subcultura juvenil en Alemania durante los años cincuenta), de los que no tenía ni idea, tuve que inventar los textos, sin más. Después de la emisión nos llamó, lleno de respeto, el Instituto de Sociología de la Universidad de Hamburgo: querían escuchar la cinta otra vez con toda tranquilidad. Ésas fueron mis grandes hazañas en la radio.

—*¿Le alegró el espaldarazo académico?*

—Claro. Nosotros éramos, además, los verdaderos investigadores de campo. Con Ernst Schnabel, que más tarde llegaría a ser director general, estuve en casas de putas con el fin de crear sus estampas para la radio, estuvimos en casa de una comadrona e incluso en una funeraria. Teníamos, en realidad, la libertad de bufón de los idiotas redomados.

—¿Y siguió funcionando bien durante un tiempo?

—No. Más tarde llegaron los partidos, la burocracia política. Y con eso la buena época se fue al carajo. La evolución de la radio fue un modelo de la evolución de Alemania después de la guerra. Al principio se hubiera podido fundar un mundo nuevo: en una ocasión nos reunimos y consideramos la idea de ocupar algunos cuarteles de entrenamiento de tropas para crear koljoses intelectuales en ellos, un sitio donde cultiváramos patatas y, por las noches, pudiéramos charlar sobre cultura.

—*En su novela La muerte de mi hermano Abel describió usted tales engendros mentales. ¿Son todos sus libros memorias camufladas?*

—Eso sería demasiado simple. Pero tiene usted razón: uno apenas hace otra cosa salvo escribir sobre sí mismo. De dónde, si no, va a salir el material. También los libros de Johannes Mario Simmel, al que aprecio mucho, están llenos de autobiografía.

—*No tenemos la impresión de que su imaginación esté poco desarrollada.*

—Muchas gracias. Pero en realidad sólo soy un diletante, no soy un intelectual profesional ni un escritor profesional. Por eso quizás admiro a esos que inventan historias, como el autor de *thrillers* Michael Chrichton. Ellos no tienen que mirar atrás, no tienen pasado, crean realidades completamente nuevas. Y son recompensados por ello con ediciones que alcanzan millones de ejemplares.

—*Una gracia que pocas veces toca a autores alemanes modernos, como se sabe. ¿Los lee usted? ¿Lee usted a Walser, por ejemplo?*

—¿A quién se refiere, a Martin? En todo caso lo leería como espionaje de autor, y para eso bastan tres páginas, luego uno prefiere husmear en otra parte. A Grass lo aprecio mucho como dibujante. Pero no, en serio: resulta difícil mantener el paso con la literatura alemana, en ella ya no se cuentan historias, no se narra.

—*¿Ha hablado usted alguna vez con sus colegas sobre el tema?*

—He querido hacerlo, hace muchos años, cuando trabajaba para *Quick*, que era por entonces todavía un medio importante. Tenía un contrato exclusivo. Y como le resultaba sospechoso al jefe de redacción, pasé años sin escribir nada, algo fabuloso. Para amortizarme, me dieron el encargo, finalmente, de explorar la escena de la literatura alemana.

—¿Cuándo fue eso?

—A principios de los años sesenta, poco después de la epifanía de los tres grandes alemanes: Böll, Grass y Johnson. A los tres les escribí entonces y concerté un encuentro. Böll fue arisco pero amable, los otros dos se sintieron profundamente ofendidos.

—¿Por qué?

—Bueno, porque se suponía que aparecieran como literatos en una revista ilustrada semanal. Ambos me declararon, indignados, que no querían leer sus nombres, bajo ningún concepto, junto a publicidad de brasieres.

—¿Y con ello se dio por acabada la conversación?

—Nos tomamos un café, pero luego la conversación se quedó atascada en la tarta, y ése fue mi segundo proyecto fracasado en una revista ilustrada. Originalmente mi cometido no era la escena literaria, sino el mundo cotidiano del erotismo.

—¿Y quién hizo fracasar ese viaje de exploración?

—El jefe de redacción, que me engañó con el resumen expositivo que le hice. Yo pretendía escribir una especie de Informe Kinsey sobre el erotismo de la mujer alemana media, y ya había estado investigando entre médicos de cabecera. La serie se llamaría *Mutti* (Mami).

—*Un tema amplio. Pero usted podría haber sacado el material de sus propias experiencias.*

—Todo el mundo me tiene por un mujeriego, pero la cosa nunca fue tan grave. En el curso de la vida suceden cosas, claro. Pero yo siempre me vi en realidad bajo las faldas de alguna mujer.

—*Bueno, admítalo: usted fue un notorio don Juan. Las feministas lo han maldecido.*

—Eso es correcto. En un programa de televisión llegué a besar la mano incluso a la señora Alice Schwarzer. Y ella estuvo a punto de partirme los dientes por eso. En fin, hay algo que debo admitir: para mí las mujeres son como una planta absolutamente incomprensible, como las rosas. Las admiro mucho y me regocija su aroma. Mi amigo Heinrich-Maria Ledig-Rowohl solía decir: ¡Si al menos no pudieran hablar!

—*¡Murmuraciones de un viejo!*

—Venga ya. Son hechos. Las mujeres y los hombres son incompatibles,

desde hace milenios son un buen ejemplo de coexistencia armada. Yo me siento totalmente desconcertado ante ese milagro, la mujer, y nunca he comprendido de qué va el feminismo. ¡El derecho al voto ya se había conseguido a base de lucha! ¿Qué querían entonces?

—*A nosotros se nos ocurrirían algunas razones. ¿Por qué llegó usted a representar en el cine al pachá incorregible?*

—Uno tenía que alimentar a una familia.

—*En Vie privéé pudo actuar junto a Brigitte Bardot. ¿Pudo esa dama resistirse a sus eróticas embestidas?*

—Ni siquiera lo intenté, no hubiera tenido posibilidad alguna. BB era una persona maravillosa, inteligente y bellísima, no era como una muñequita, como Claudia Schiffer. Y se movía como una gacela.

—*¿Era ya entonces una fanática protectora de animales?*

—¡Y de qué manera! Casi me araña cuando en algún momento le dije que dejara esa tontería de adoptar a cualquier perro sato y a cualquier gato que merodeara cerca de ella. Su amor a los animales iba de la mano con la negligencia para con su hijo. Y sus amantes eran totalmente intercambiables. Deberían haber tenido alas para que fuera más fácil tirarlos.

—*¿Y en qué residía la magia de esa mujer?*

—En estar ahí, simplemente. Podía hacer lo que quería. En ella podía estudiarse lo que cuenta en el cine: indiscreción, presencia y poca actuación.

—*Eso suena como la vieja regla de que el éxito sólo lo tiene el que se representa a sí mismo.*

—En el caso de O. W. Fischer funcionó también, y en privado él era un charlatán de cuidado. Siempre me acosaba con sus delirios. En una ocasión llegó a afirmar en serio que Adolf Hitler era Moby Dick. Tuve que sentarme entonces, como una estatua de Rodin, y reflexionar sobre cuán próximas pueden estar la hondura y la imbecilidad...



—*Un asunto que en sus libros ocupa muchas páginas. En Murmuraciones de un viejo se explaya usted en verdaderas tiradas de odio.*

—¿No me diga? En realidad, lo único que detesto son los colectivos, aparte de esos personajillos carismáticos que andan por ahí con el nimbo del Mesías, como John F. Kennedy o el doctor Schweitzer y, sobre todo, el papa Wojtyla.

—*¿Qué tiene usted contra el Santo Padre?*

—Oh, a ése lo he devorado realmente. Uno de mis hijos, que es redactor en la radio y teólogo y trabaja en Radio Brema, fungiendo como oficial de enlace entre el micrófono y Dios, lo ha acompañado a menudo en sus viajes de peregrinación. Y él me ha dicho que Wojtyla es un hombre moroso, irritable y malhumorado, pero que en cuanto se acerca a la multitud, se crece, absorbe la energía de la masa y tiene una especie de erección espiritual. Es horroroso.

—*Eso es bastante cínico. ¿Tiene usted una relación incómoda con la Iglesia?*

—No sé a qué atenerme con el mandato de creación cristiano. Me parece que la humanidad ha sido elegida para destruir este planeta y destruirse a sí misma. Y eso es así. No se les puede reprochar a las bacterias que sean unos hongos desintegradores, ésa es su función.

—*Una teoría audaz. En ese caso ya no existiría esperanza, y usted podría colgar la pluma.*

—No, porque yo me salvo, sencillamente, en la ironía literaria. Tal vez ésa sea la única actitud que nos queda.

—*¿Una actitud a la Thomas Mann?*

—No. Thomas Mann tiene una pícara ironía de colegial que a veces es muy cómica, pero eso no basta.

—*El pícaro barroco no puede aprender nada del escritor hanseático?*

—Sí, claro que sí. En ocasiones he tenido una auténtica intoxicación con Thomas Mann por lo mucho que devoré sus libros. Pero lo mío con él es una relación de amor-odio, lo mismo, exactamente, que me pasa con Rilke, con el que mantengo una relación curiosa, casi erótica. Y es que —con perdón— lo considero el más grande poeta lésbico desde Safo.

—*Una explicación bastante sólida, vamos.*

—¿Pero acaso no es cierto que la poesía de Rilke irradia una enorme

sensibilidad femenina? Mi única arma contra eso es convertirlo en un número de cabaret y recitarlo en dialecto hamburgués.

—¿No hay ninguno de los grandes que esté a salvo de su burla?

—Claro que sí. En mis horas de ocio leo laboriosamente a Proust y al colega Goethe, especialmente cuando me alecciona con algunas de sus sabias máximas. En esos casos me complace preguntarme: ¿De dónde ha sacado eso este tipo grandioso? Pero alimentarse tanto con esa comida de los dioses puede constituir un mal. Sólo leo diez páginas de *El hombre sin cualidades*, de Musil, y no soy capaz de escribir una frase en dos meses.

—Y eso, ¿sería tan grave?

—Pues sí, estoy trabajando en un nuevo relato y luego quiero acabar la segunda parte de mi novela *Abel...*, si es que lo consigo. *Caín* será el título.

—¿Un bon vivant en racha de borrachera de altos vuelos?

—Digamos que la mayoría de las cosas que he escrito ha salido de estados de ánimo. Y ahora ése es mi estado de ánimo. Quiero convertirme en un *Dichter* alemán, un poeta, un escritor del canon.

Tentaciones culinarias de Gregor von Rezzori

RUDOLF JAWORSKY

Traducción de José Aníbal Campos

En mi condición de historiador, no puedo ofrecer aquí ningún análisis teórico literario de la obra de Gregor von Rezzori, autor oriundo de la región de mis padres y que me fascinó desde joven con sus *Historias de Magrebinia*, así como con su máxima de que “el ajo era el loto de esa región”. He estudiado los textos de Rezzori más bien en su contenido histórico-cultural, como parte de la reconstrucción del importante sector de un mundo vital que entretanto ha desaparecido hace ya mucho tiempo. La comida y la bebida tenían una importancia social y cultural enorme en la región de origen de Gregor von Rezzori, la Bucovina: los hábitos y los rituales en el comer determinaban en esta región, tan llena de tradiciones, no sólo la vida cotidiana, sino que estructuraban de forma considerable el calendario de los días festivos. Recordemos, a modo de ejemplo, la fiesta de la Pascua rumana, la *pasca*, también de gran importancia para los polacos y los rutenos.

La historia cultural del comer y el beber constituye un campo temático muy amplio en el que confluyen tanto puntos de vista materiales como estéticos y literarios. Puesto que en el caso de estos actos cotidianos se trata de necesidades elementales y universales que se repiten en el día a día, no puede asombrarnos que el tema haya encontrado una forma de plasmarse en las artes plásticas, en la música y, por supuesto, también en las bellas letras, cuyas producciones nos permiten, desde su perspectiva subjetiva y sus métodos ficcionales, una visión intacta y muy valiosa en los contextos de

culturas culinarias reales asociadas a la historia de las mentalidades de los pueblos.

No son pocos los escritores y poetas de todos los tiempos que han impregnado sus obras con motivos relacionados con el comer y el beber o que al menos los hayan mencionado de pasada. Y aunque esos pasajes de texto aparecen casi siempre dispersos en las obras, no deberían considerarse como mero decorado, pues con frecuencia sirvieron como vehículo para una caracterización, para el moldeado y el trazado del perfil de ciertos personajes individuales o de entornos y paisajes enteros, así como para crear la paráfrasis metafórica de otros motivos relacionados.

En Rezzori, por ejemplo, vemos en repetidas ocasiones que muchos de sus personajes femeninos son descritos de manera intencionada con la ayuda de asociaciones y comparaciones culinarias. Las muchachas de Magrebinia, por lo tanto, eran tan “dulces como el *rahat*”, o tenían “ojos de cereza” y labios como “la pulpa de una granada”; en otro momento, Rezzori hablaba con entusiasmo de las “regordetas coptas (ya que las mujeres son como las peras: son más dulces allí donde son más gruesas)” (*Historias de Magrebinia*).

Las novelas y narraciones marcadamente autobiográficas y autoficcionales de Gregor von Rezzori, sus relatos de viaje y sus memorias ofrecen un amplio y generoso campo de estudio en relación con tales asociaciones. Su obra está llena de alusiones culinarias, referencias, descripciones y valoraciones, y la Bucovina constituye casi siempre el foco de sus observaciones. Sus reminiscencias culinarias se revelan, en suma, como un importante vehículo de ese concepto creado por él: el del arrastre de épocas.

¿De dónde proviene esa fascinación duradera por la cocina de la Bucovina, la cual influiría también en las artes culinarias del propio Rezzori? En primer lugar hay que mencionar su variedad, la cual Rezzori plasmó hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en un conjunto de recetas compiladas en diecisiete páginas sueltas en formato DIN A 8. Entre ellas se encuentran aquellos platos de la Bucovina que él consideraba más relevantes, acompañados de detalladas instrucciones sobre su preparación. En este recetario se refleja la exuberante y variada paleta de comidas y placeres culinarios de su región de origen, cuya amplitud abarca desde diversos entrantes como el *vinete* (mus de berenjena), o platos principales como el

lomo de corzo, el lucio relleno hasta llegar a los muchísimos postres, como el *dulceata cu aqua rece* (las frutas escandidas en agua helada). Para el gourmet Rezzori la comida sencilla de la gente pobre no estaba en oposición a los platos más refinados, para paladares más exigentes; él las valoraba por igual. Lo decisivo para nuestro autor era la solidez de los ingredientes y su preparación.

Esta variada convivencia se derivaba, a su vez, de esa variada mezcla de etnias y religiones, así como de los cambiantes influjos externos en este rincón nororiental de la monarquía austrohúngara. En conjunto, en este pequeño territorio de la corona austriaca vivía más de una docena de grupos étnicos distintos, y todo en un espacio bastante reducido: había rumanos, rutenos, alemanes, judíos y polacos, por sólo mencionar las etnias más importantes, y todas enriquecieron el menú de la Bucovina con sus variados platos. Lo rutenos y los polacos, por ejemplo, aportaron sus variedades de *borsch*; los rumanos, por su parte, sus sutanciosas y variadas sopas (las *ciorbas*); los judíos aportaron sus delicados platos a base de pescado, y así sucesivamente. Los inmigrantes de otras regiones de la monarquía danubiana también contribuyeron a ampliar el catálogo de comidas de la Bucovina. Así llegaron a la región, por ejemplo, el gulash húngaro (el *pörkölt*) o los bollos rellenos de mermelada de Bohemia.

Y toda esta variedad se desarrollaba, por añadidura, bajo el techo abovedado de las antiguas tradiciones culinarias de la época del dominio otomano, el cual se inició a principios del siglo xvi y duraría hasta la segunda mitad del siglo xviii. Esa influencia llegó hasta el uso (común todavía en la actualidad) de ciertas expresiones turcas que subsisten en casi todos los idiomas del Este de Europa y de Austria, como por ejemplo el término *kukurutz* para el maíz o el vocablo *fasule* para referirse a las alubias. Todos esos componentes se unieron para conformar una amalgama inconfundible, condensándose luego para dar su rasgo característico a toda una región, rasgos que, aun después de la anexión de ese territorio austriaco al antiguo imperio de Rumania en 1918, durante todo el periodo de entreguerras y mucho después, no perdieron nada de su vigencia.

Gregor von Rezzori se revela como un sabio guía en ese ámbito, ya que para este hombre cosmopolita el recuerdo de los placeres de la Bucovina se

convirtió en ocasiones en un rasero para juzgar los mundos vitales y las culturas culinarias de otros países. Ello resulta tanto más sorprendente por cuanto Gregor von Rezzori abandonó la Bucovina desde sus años jóvenes, viviendo luego, alternadamente, en Austria, Alemania, Francia y más tarde, sobre todo, en Italia. Pero los olores de las cocinas y las comidas favoritas son aspectos que cuentan entre los primeros y más duraderos rastros de la memoria de un niño. Vemos, por ejemplo, cómo Rezzori recuerda en cierto momento que durante su época de estudiante en Viena se sintió abrumado por una “nostalgia que lo corroía” y se imaginó los grévoles “detrás de la casa de sus padres, junto al bosque”: “Con salsa de nata y arándanos” (*Tras mi rastro*).

Rezzori se llevó consigo, en su equipaje, sus experiencias, que logró refrescar posteriormente con sus estancias en Rumania y que mantuvo vivas, no en última instancia, con su activa costumbre de cocinar. Respondía con ello a un molde de comportamiento que puede observarse en los emigrantes de cualquier nacionalidad: las reminiscencias culinarias del país de origen cobran en el entorno foráneo, por lo general, una connotación adicional y se cargan de nuevos significados.

Las tentaciones y los intentos culinarios de Gregor von Rezzori no pueden reducirse, sin embargo, a las meras alegrías del paladar y de la digestión, tampoco a las asociaciones y metáforas que se derivan de ello; éstas estaban, más bien, ligadas en gran medida a ciertos lugares marcados por la hospitalidad, cuyo ambiente siempre tuvo una significación especial para él. Comer y beber fueron siempre para este hombre cosmopolita y sociable, en gran medida, un acontecimiento social, propicio para el detallado intercambio de información y de ideas. Las comidas y las veladas a la mesa eran



RECETARIOS EN LA COCINA DE LA CASA DE VON REZZORI EN DONNINI

entendidos por él como foros de la comunicación entre los hombres, y como tales los aprovechó y los describió. Los antecedentes burgueses de Rezzori, su origen en la Bucovina, tienen que haber sido de gran significación en esta actitud suya hacia lo culinario.

A pesar de su fijación con Chernovitz y la Bucovina, Rezzori pensaba en contextos geográficos más amplios, y ello puede verse de manera ejemplar en su reverencia literaria a esa institución representada por el café vienés, un punto de encuentro que él apreciaba y visitaba con frecuencia. En 1992 publicaba un breve estudio con el significativo título de “Café Nostalgia. El gran amor al *kleinen Braunen*” (el típico café espresso vienés). En ese estudio, al principio, Rezzori relativiza la exclusividad de los cafés vieneses, “ya que –según nos dice– por su forma y por su destino, por su decorado característico y su atmósfera, era algo que también podía encontrarse en Trieste o en Przemisl, en Dornbirn y en Transilvania, en Linz y en Sarajevo, en Leibach y en Chernovitz, y, por supuesto, también en Budapest o Keckemet; en fin, que podía encontrarse a lo largo y ancho de todo ese gran territorio abarcado por las alas extendidas del águila bicéfala de la monarquía austrohúngara”. Con tales reflexiones Rezzori se daba a conocer como un convencido mitteleuropeo de antigua estirpe, marcado por la monarquía austrohúngara, para el que en la metrópoli del imperio, Viena, se daba de forma concentrada lo que él –quizás en dimensiones más pequeñas– había visto en otras ciudades de la doble monarquía, más allá de su desmoronamiento.

Esa valoración lo llevó a otro punto de vista: las transferencias culinarias y la mezcla de distintas culturas alimenticias se consumó en la Bucovina, probablemente, como en otras partes, primero, sobre todo, en el entorno urbano y durante un tiempo, algo menos, en tierra llana, donde fue posible una separación de hábitos sobre comidas y bebidas de codificación étnica, aun cuando los mercados locales, con su yuxtaposición inmediata de víveres y especias muy disímiles, siempre facilitó el encuentro con otras culturas culinarias. Rezzori ilustró bien este hecho con el ejemplo de la metrópoli ficticia llamada Chernopol (Chernovitz), cuya población, según sus observaciones, era un caos “políglota y variopinto”, aunque, “en cierto modo, conformaba una unidad”. (...) Rezzori hacía aquí una observación certera y sin duda válida para otras regiones de la monarquía austrohúngara y para los

estados nacionales surgidos después: el hecho de la concentración del espacio urbano garantizaba las condiciones ideales para esa mezcla de culturas culinarias.

Para concluir, quisiera añadir que aun sin haber descrito a gran escala estos fenómenos culinarios, Rezzori ofrece una prueba decisiva de que las fuentes literarias son de enorme utilidad para la reconstrucción y para la comprensión de la cultura en general y de la cultura culinaria en específico; y del mismo modo, estos aspectos arrojan una luz bastante significativa sobre un autor y su obra. Por lo demás, cualquier lector, durante la lectura de esos importantes pasajes rezzorianos, verá con claridad que no es posible trazar una línea divisoria definida que diferencie las distintas cocinas nacionales de la Bucovina, pues lo que siempre ha estado presente en ellas han sido las numerosas mezclas y mestizajes. Las culturas culinarias no pueden recogerse en un canon rígido de cocinas nacionales invariables, tampoco son aptas para la prédica de un chovinismo de los calderos, sino que, como otros fenómenos de la cultura, están sometidas a un número ilimitado de transferencias, a un permanente proceso de intercambio con todos los fenómenos asociados a ello, como la mezcla, la adaptación o la hibridación de las preparaciones de comidas. Y eso las hace muy interesantes para los estudios culturales.

Quisiera mencionar, finalmente, un plato a base de arroz muy popular en la Bucovina, también recogido en esa colección de recetas manuscritas de Rezzori, el pilav, que recorrió un largo camino desde la India y Persia, pasó a la cocina otomana y se instaló finalmente en ese rincón nororiental del imperio austrohúngaro, sufriendo, durante el recorrido, innumerables metamorfosis.

Monólogo del desorientado*

GREGOR VON REZZORI

Traducción de José Aníbal Campos

¿Quién soy yo? A nadie le gusta llamarse burgués, a no ser que uno lo sea. Pero yo no soy un burgués. ¿Qué otra cosa? Me siento como extraviado en el vestuario de un teatro: bajo montones de disfraces polvorientos y raídos. Podría ataviarme con cualquiera de ellos; sin embargo, ninguno encajaría conmigo. Conmigo no encaja ningún nombre conocido ni ninguna pose aceptada; en todo caso, me pegarían los personajes de la *Commedia dell'arte*: Pulchinela, Pantalone o Arlequín (sobre todo este último, cuyo traje está hecho con miles de retazos), pero no soy lo suficientemente cómico para ello. Rodeado de arquetipos bien definidos, dotado con rasgos de cada uno de ellos, soy un poco caballero de la triste figura, pero también soy demasiado frívolo. Un poco soy como Till Eulenspiegel, pero no tan bufón. Un poco tramposo y vagabundo, pero demasiado atado a los lugares; algo de colono tengo, pero soy demasiado inquieto; algo de coleccionista, de conocedor, pero demasiado indiferente, sin pasiones definitivas: un don Juan sin libido especial, un Otelo sin sed de venganza, un Hamlet sin preguntas acuciantes, un Werther sin el alma escindida que, además, sólo piensa en ganar dinero. Entonces, ¿qué soy? Porque lo que me presentan como proyecciones de mí mismo, esos reflejos de reflejos, distorsiones distorsionadas de interpretaciones soñadas (Gary Cooper, el Tercer Hombre), eso tampoco soy yo. No quiero serlo, no puedo serlo. ¿Qué entonces? ¿O es que acaso debería mentir y darme por satisfecho con no ser nada, la suma de fracturas sin denominador co-

* Texto tomado de Gregor von Rezzori, *Männerfibel*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1963.

mún, sin multiplicidad que lo cohesione? Me resuena en los oídos la palabra que hoy en día emplea cualquier sastre para los pantalones que confecciona, que usa cualquier cocinera para sus huevos revueltos: *crear*. ¡Dime cuáles son tus ideales y te diré de lo que careces! ¿Quién me muestra mi creación, mi figura? ¿O es que estoy haciendo la pregunta equivocada? ¿Qué es lo que quiero? Ser diferenciable, distinguible. Es decir, tener forma propia. Pero, ¿eso de qué sirve en el caos, en el tumulto de todas las formas? ¿Qué disfraz podría ser diferenciable todavía, cuál podría atestiguar en el desfile carnavalesco de las máscaras? El hombre al desnudo, quizá... Pero no, un hombre desnudo atenta demasiado contra las normas policiales, y yo no soy capaz de sacar de mí tanto espíritu rebelde y obsoleto. ¿Acaso un hombre desnudo sería algo de buen gusto entre exhibicionistas? Y por cierto: ¿quién consigue todavía estar desnudo? ¿Cómo sería tal cosa: la suma desnuda de fragmentos dispares? De modo que no quiero renunciar a nada. Ser suma entre otros elementos sumados, pero, al mismo tiempo, distinguible, diferenciable. O mejor dicho: *distinguido*. Todo lo que los otros también son, pero con excelencia, dotado de una forma mejor y más clara. Y, además, ser *yo*. ¿Autocomplacencia? Sí, pero sólo como peculiaridad. ¿Dominante, entonces? Sí, pero, una vez más, sólo como peculiaridad. Ahora bien, ésas son las ambiciones del dandy. Entonces, ¿otro disfraz del vestuario? Un dandy siempre está *à la mode*. Nuestras modas son neurosis colectivas. Pero el dandy dicta la moda. ¿Y la pose, la actitud? La ambigüedad entre la razón y la existencia disuelta en lo que uno se pone en el ojal: la flor cortada de raíz como símbolo, la vida antes de marchitar elevada a prenda: eso es algo que todavía puede personificarse. Un dandy, en fin. La flor en el ojal en lugar del emblema del partido. Llevar puños en lugar de tener puños. Soportar el dolor en unos zapatos de punta afilada. Eso sí, Beau Brummel surgió gracias a las com-presiones de su tiempo, y nuestro tiempo es la época de los vuelos dispersos, a la desbandada. De modo que hay que cohesionarse, preservar. Vivir en connivencia con la época, no en complicidad con ella. Ser soberano del propio estilo: encapsularse en la línea de una tendencia, como un proyectil –un cruce entre Malte Laurids Brigge y Rhett Butler: el dandy de entretiempos, ése que, si no existiera, habría que inventar.

AFORISMOS DEL DANDY

En la antigua sociedad aristocrática podía considerarse la vanidad como el punto donde apoyar la palanca del comportamiento humano, algo con lo que había que contar y sobre lo que se debía especular. En la era del florecimiento burgués, pasó a ser la envidia. En el ajiaco social en fermentación en el que vivimos es, sencillamente, el miedo. Si quieres ejercer poder sobre las demás personas —y necesitas ese poder para poder ser lo que eres—, debes, ante todo, no tener miedo. Es, al mismo tiempo, el mayor lujo que esta época puede garantizar.

Protégete de la historia. No olvides que ésta es una época de desesperados intentos de restauración. De la masa humana que ves deslizarse cuesta abajo por la pendiente, cada grupo y cada tribu acarreará consigo sus muertos y, para protegerse y defenderse, los apilará a su alrededor. Por eso, además de con el miedo de los vivos, que querrá devorarte, debes contar también con la vanidad y la envidia de los muertos.

Si quieres tener carácter y un destino, si no quieres arrastrarte bajo el peso de los vivos y los muertos, tendrás que vivir entonces como un dandy, hasta la confusión. Serás considerado un inútil y un ocioso, porque matarás tu tiempo con toda suerte de ocupaciones y evitarás todos esos trabajos que hacen gemir a tus contemporáneos: los trabajos de Atlas, los de llevar el mundo entero sobre sus hombros. Tú no destacarás, como todos ellos.

¡Sé negligente! No debe inquietarte la profecía de que dentro de cien años sólo habrá criminales y monjes: tú no formarás parte ni de unos ni de otros. En el modo en que consigas eludir esas dos alternativas, residirá la ironía que debes convertir en el sentimiento fundamental de tu vida.

Tendrás que comportarte como un individualista, aunque te parezca barroco subrayar algo que es obvio. Pero todo lo digno de ser registrado debe tener un estilo.

Tu gusto te acarreará la fama de persona que vive según raseros estéticos. Presta atención, cautelosamente, a tales intentos de involucrarte en ciertas complicidades. En nuestra época se vive estéticamente cuando se evita el ridículo esteticismo de las caracolas sobre la cómoda o del whisky con soda, ese esteticismo de los comerciantes de ultramarinos.

Puesto que vives entre objetos y personas anacrónicas, tendrás que soportar que te llamen aristócrata. Ese error es perdonable, ya que hoy en día, desde el deudor hasta el acreedor, desde el atleta de raza hasta el tabético confunden cualquier cosa imaginable con él. Si ser aristócrata significa, a fin de cuentas, administrar bienes heredables, actúa como un dandy de abolengo, de modo que no puedas dejar herederos legítimos sino, en el mejor de los casos, algunos epígonos: de ese modo los epígonos de ademanes aristocráticos te evitarán espontáneamente. Cabe sospechar que Bruto mató a César, ese dandy, por un sentido aristocrático del estilo. El último gesto de César, poniendo orden en los pliegues de su toga, muestra la distancia que había entre ambos.

Te tendrán por un bohemio debido a tu aparente indiferencia para con las opiniones de los demás y por tu gusto en hacerte el diletante. En realidad, no hay nada que debas convertir en objeto de tus reflexiones de un modo más hondo que la opinión que los demás tienen de ti, ya que es esa opinión la que te hace. Presévala tanto con tu actitud como con tu traje, olvidándola tras acabar el aseo más esmerado.

Tu placer en ser un diletante surge, a fin de cuentas, de la precaución —y la visión— de dejar valer sólo la superficie de las cosas. Lo que urge son las formas.

Adondequiera que vayas, mantente al margen, dentro de unos límites, en las periferias, de ese modo podrás vivir en tensión y nadie podrá involucrarte en destinos colectivos de ninguna índole. Siempre con un pie en el pescante: no para huir, sino para cambiar, es lo que hace al mejor amante.

Renuncia al esfuerzo de calcular la mecánica de la vida. Entrégate al azar y a los caprichos, al favor del momento, a la ocasión, la oportunidad. Cualquier plan que pongas de base en tu vida pasará de largo delante de ti.

El poder con el que has de contar en serio es la estupidez, tanto la de los demás como la tuya. Cultívalas ambas con buen juicio, y ellas prosperarán para ti y serán una bendición.

Las sentencias de los moralistas constituyen una lectura tan útil porque sus autores han conseguido dar el salto mortal más acabado del espíritu humano: sacar conclusiones sobre sí mismos a partir de sí mismos, con lo cual ganan el mundo. No creas por eso que sería de mal gusto hablar de uno mismo. Todos los que alguna vez tuvieron algo que decir, jamás hablaron de otra cosa que no fuera de ellos mismos.

Sé drástico en tus debilidades. Incita a los psicólogos, de los cuales estás rodeado, a concentrarse en dos o tres rasgos del carácter fácilmente reconocibles, con lo cual se convierta en una bagatela desvelar las claves de tu personalidad. Del mismo modo que uno mantiene alejados a los perros lanzándoles un par de migajas de pan, con los psicólogos puedes lograrlo mediante la más banal de las interpretaciones: de ese modo podrás seguir siendo, en adelante, incuestionable y misterioso, como un unicornio en el bosque.

Tendrás que conseguir tu influencia con rasgos distintos a los de tus antecesores en la época de gloria del dandismo. Al pequeñoburgués no puedes escandalizarlo: eso lo hace infinitamente fuerte. Y embaucarlo nos lo prohíbe el buen gusto. Pero tampoco podrás cultivar tu jardín, como Cándido.

Lo que convierte al pequeñoburgués en un gigante es su enorme elasticidad de espíritu: el más grande de todos los pequeñoburgueses prendió fuego al mundo y, siguiendo el orden, se hizo casar oficialmente con su amante, sin testigos, antes de lanzarse a su muerte operática. Dentro de ese margen no hay nada que pudiera causar su perplejidad; y fuera sólo está, más bien, la magia. A ti sólo te quedará el sonambulismo.

Hay una posibilidad, en efecto, vedada para el pequeñoburgués: el dandismo; porque ellos no pueden renunciar a nada, mucho menos a sí mismos.

(...)

Lo que pone en peligro al sonámbulo es la llamada inesperada, repentina. Pero puedes estar tranquilo: el bramido en tus oídos seguirá siendo constante. En el peor de los casos podrías asustarte si se acallara.

Deambula, sin embargo, con los ojos abiertos y el oído atento: entre todos los sueños, los peligrosos son aquéllos que pueden hacerse realidad.

© *Estate of Gregor von Rezzori*

La mirada de la crítica

HOROWITZ, NENNING, GUELBENZU, SPENGLER, MICHAELIS,
RESKI, WEINZIERL, HENKEL, POSTMA

Selección y traducción de José Antbal Campos

MICHAEL HOROWITZ

Gregor von Rezzori supo siempre de los prejuicios y de la imagen ambivalente que se tenía de él, la del estridente *grand seigneur* y ave del Paraíso. Sabía que muchos sólo querían verlo como un *bon vivant* cosmopolita, un esnob que se las apañaba con cierto *esprit* a través de un mundo artístico y artificial, mórbido y mundano. Pero el escritor Rezzori, reconocido como uno de los más importantes de la posguerra en el ámbito cultural anglosajón, así como en Francia y en Italia, sabía también que en nuestro entorno alemán se le conocía más bien como el periodista cultural de temas frívolos, el dandy adorador de las mujeres (...) y, sobre todo, como el “inventor” de las *Historias de Magrebinia*. Él mismo se erigió un monumento con esas aventuras anecdóticas (...) muchas veces desvergonzadas sobre un país de ensueño que estaba situado, supuestamente, en la frontera entre Oriente y Occidente. Un monumento, sin embargo, que ofendió y persiguió durante toda su vida al certero estilista, al escritor concienzudo, al merecedor del Premio Fontane (1959). De nada ha servido que sus personajes novelísticos, brillantemente trazados, hayan sido comparados con los de Elias Canetti, Franz Kafka y Joseph Roth. Pero resulta imposible aceptar a un hombre que escribe para revistas masculinas de moda, que ha creado una *Guía para idiotas a través de la sociedad alemana* y que a su primera novela, *Llama que se consume*,

puso el subtítulo de “Historia de amor y de penas de una virtuosa del violín húngara próxima al climaterio”. Un ser humano que, en las entrevistas, declara el humor macabro como principal rasgo de su carácter, para el que gigoló sería la profesión soñada y que menciona sus pies planos como su mayor defecto (...) no puede ser un autor al que se pueda tomar en serio.

GÜNTER NENNING

Rezzori depara a su amplio círculo de lectores placer y añoranza por algo que nunca existió. Confiesa su amor por una gran variedad de pueblos y se califica, con desparpajo, como austriaco, alemán (...), rumano. Por los últimos treinta años de su vida (...) es también un italiano asentado en la Toscana. Algunas de sus historias más hermosas quedaron recogidas en *Memorias de un antisemita*. Él es un arrastrero del pasado y de las épocas (un *Epo-chenverschlepper*), así llama Rezzori a su relación atemporal con la historia universal. Sin tapujos, con desenfado, da a conocer aspectos de su biografía: rechazo a los judíos y un profundo afecto por ellos. Considera que los judíos son “totalmente distintos”, pero precisamente de ello extrae él su simpatía. Siendo joven, Rezzori sobrevivió indemne a la época nazi, incluida la guerra, y lo consiguió con una buena dosis de suerte, inteligencia y con la ayuda de un pasaporte rumano. Como periodista en los procesos de Nüremberg le llamó la atención (...) la arrogancia de los vencedores, su ciega superioridad moralizadora. Lo que quedará de Rezzori es su talento para transformar a la gente y los paisajes de su Magrebinia en una realidad legible, con un lenguaje y un sentido del humor que extraen su fuerza de lo pleno, de lo auténtico.

JOSÉ MARÍA GUELBENZU

La novela *Un armiño en Chernopol* (...) es, como dije antes, el texto que podemos considerar más decididamente “de ficción”, aunque incluye abundantes notas autobiográficas. Es ficción, sobre todo, debido a la distorsión que ejerce sobre la realidad la decisión de buscar el lado grotesco de la vida ciudadana, porque ejerce de espejo deformante y además permite un permanente recurso del humor que dinamiza lo que, en superficie, no sería más

que un relato de costumbres provincianas. Es el talento de Von Rezzori el que lo saca del mero retrato de tipos y paisajes al utilizar ese humor fundado en lo grotesco que recuerda el de muchas de las escenas más hilarantes y agudas que acontecen en la *Kakania* de Robert Musil. Ese talento se muestra ya en la elección de las dos columnas vertebrales del relato, las que sustentan y permiten el movimiento al cuerpo narrativo. Los dos personajes que las representan son el prefecto de Chernopol, el señor Tarangolian, una autoridad que es también un vividor, hombre de mediana edad, abierto a los placeres de la mesa y a disfrutar de toda ventaja que se encuentre a mano, hábil para escurrir el bulto cuando es necesario y para presentarse donde hay que estar en el momento oportuno; un frescales orondo y simpático, pragmático y sociable que flota como un corcho en cualquier líquido y que resulta ser una figura tan contradictoria como sugestiva; y, por otra parte, el húsar Tildy, un militar y caballero a la antigua usanza, de pensamiento único e incapaz de concebir el mundo sin vestir el uniforme, siempre dispuesto a un duelo por cualquier causa que le hiciera sentirse obligado, un idealista dogmático incapaz de desviarse un milímetro de sus rígidas normas de conducta y en constante tensión por no dejar asomar ni el más simple de sus sentimientos; es el hombre irreductible a la buena vida; él es “el armiño que muere cuando se le mancha la piel”, como dice la cita que encabeza la novela. El contraste entre estos dos tipos absolutamente antagónicos, pero pertenecientes al mismo mundo y cultura, es lo que sostiene la armadura de esta preciosa y divertida narración. El primero, el prefecto, representa la voluntad de vivir (lo mejor posible) en cualquier circunstancia; el segundo, por el contrario, es la imagen de la destrucción de un mundo de honor periclitado.

TILMAN SPENGLER

La casa en la Toscana constituía uno de los centros en la vida de Gregor von Rezzori. El otro centro estaba situado en la calle 66 de Nueva York, y un tercer centro, también sumamente sólido, lo conformaban los muchos lugares de su memoria, plasmados en sus grandes novelas y en sus curiosas historias. Rezzori era un cosmopolita oriundo de la Bucovina. “O más bien un metropolitana”, solía decir Bruce Chatwin, que admiraba mucho a

su colega de mayor edad y no dejaba escapar oportunidad de hacer algún juego de palabras. “*Grisha* era el centro”, dijo Paul Auster en el homenaje fúnebre celebrado en Nueva York. “Le bastaba, para serlo, con entrar a una habitación”. (...) La fama de Rezzori en Alemania empieza en los años cincuenta con una colección de historias y anécdotas reunidas bajo el título de *Historias de Magrebinia*, de las cuales ni siquiera el editor cree que puedan conquistar a su público sin el rostro, la voz y la presencia del narrador. Y no será sino hasta la tercera edición que el editor, Ledig-Rowohlt, cambiará de opinión. *Un armiño en Chernopol*, la primera novela de madurez de Rezzori, dejará pasmado en 1958 a un público que se había preparado para nuevas bufonadas. También en esta novela hay escenas divertidísimas, pero el lector atento descubrirá que algunas de esos elementos “divertidos” han sido espolvoreados en el texto como el azafrán que los cocineros de la Bucovina gustan usar para torturar a sus huéspedes. Rezzori se estropeó la reputación con los alemanes al escribir sobre el antisemitismo. Hannah Arendt tuvo que analizar la figura de Eichmann como el personaje de un drama para descubrir el carácter banal del mal. Rezzori, con guiños aparentemente divertidos, describió el mismo patrón básico en las obviedades de la sociedad en la que se crió. Para él el antisemitismo no era una enfermedad con evolución clínica, sino un tradicional fallo en el tejido que, por desgracia, tiene lo necesario para convertirse en una corriente de moda. Tales afirmaciones no se las perdona a un autor una opinión pública que otorga demasiado valor a “ser crítico”. Y mucho menos cuando ese autor vive, por lo visto, cómodamente en la Toscana. (...) El hecho de que escribiera sus obras en un lenguaje que recordaba a Joseph Roth, a Franz Werfel y a Heimito von Doderer, no hacía que las cosas fueran más fáciles. Al menos no entonces. “Después de mi muerte eso cambiará”, profetizaba Rezzori, “pero todo llegará para mí demasiado tarde”.

ROLF MICHAELIS

Este hombre ha sabido morir con estilo. Él, que se calificaba a sí mismo, en su condición de escritor, como un “caótico ordenado”, suelta la pluma el día 23 de abril de 1998, fecha de la muerte de Shakespeare y Cervantes, un día que en Europa es celebrado como Día del Libro. De modo que, tal y como

encaja con la figura de este elegante *filou*, Rezzori ha conseguido colarse suavemente entre la doble imagen de dos príncipes de la literatura, y aunque no llegue a conformar con ellos un retablo de la Trinidad, sí que podría crear un tríptico de autores europeos a los que recordaremos cada 23 de abril. (...) Rezzori era un apátrida. Porque, ¿qué pasaporte puede llevar consigo alguien que afirma con ternura haber nacido en un baluarte de truhanes llamado la Bucovina, donde, si bien no siempre de forma pacífica, convivían rumanos y rusos, rutenos y ucranianos, alemanes y polacos, austriacos y húngaros, judíos y cristianos? (...) Ahora que ha muerto podría comenzar su vida como escritor del canon alemán.

PETRA RESKI

Tal vez a los críticos y a los germanistas alemanes les pasa con Gregor von Rezzori lo que les sucede a algunos turistas con Venecia: ven los palacios góticos a la deriva sobre aguas de color verde-azuloso, ven el Palacio de los Dogos como un pañuelo de batista lleno de encajes en medio de la luz sonrosada del amanecer, las cúpulas de la iglesia de San Marcos como una pompa de jabón de brillo gris y verde sobre sus afilegranadas columnas de alabastro, ven cómo todo es ligero, bullente, ruidoso, aparentemente fugaz, pero construido para la eternidad, y entonces exclaman: “¡Dios mío, esto es Venecia! Pero hay muy pocas papeleras aquí.” Cuando los críticos literarios alemanes han querido elogiar a Gregor von Rezzori, han dicho: “Quien se ha acostumbrado a que Rezzori le sirva alguna trivialidad, quedará esta vez decepcionado.” Rezzori fue un escritor como el que jamás se prevé que exista en Alemania: un espíritu libre, ciudadano del mundo, narrador de historias y de mitos, un centroeuropeo de formación, rastreador de huellas, testigo literario de una Europa desaparecida, *Epochenverschlepper*: alguien que acarrea consigo personas, nombres, experiencias, mundos y eras enteras.

ULRICH WEINZIERL

Gregor von Rezzori, nacido en la Bucovina pocas semanas antes de que comenzara la Primera Guerra Mundial, fue un escritor desordenado, pero al

mismo tiempo uno extraordinario. El hecho de que la crítica alemana registrara ese desorden a veces con severidad y otras veces con diversión, pasando por alto, en cambio, lo extraordinario de un modo concienzudo y eficiente, formaba parte de esas hirientes ofensas que padeció siempre este *homme des lettres*. Con un cinismo sonriente y un gesto de menosprecio, él mismo intentaba minimizar el asunto. Pero la manera de consolarse con el respeto irrestricto que le tributaban en el ámbito de habla inglesa ponía de manifiesto la humillación narcisista que sentía. En el fondo, Rezzori siempre se vio a sí mismo como un fracasado: en lo moral, en lo artístico y en lo humano. Ese sentimiento de insatisfacción no residía solamente en unas aspiraciones demasiado elevadas: existe un esnobismo ético que rechaza lleno de desprecio cualquier valor adocenado. La máscara preferida de su carácter era la del misántropo amable, lo que tal vez fuera, asimismo, el resultado de las catástrofes político-ideológicas del siglo xx, del que Rezzori fue un testigo involuntario. (...) Adepto del pensamiento engavetado, Rezzori solía provocar incluso en un sentido formal: con desparpajo acostumbraba borrar los límites de los géneros para situarlo todo en ese claroscuro reinante entre la realidad y la ficción. Y lo hacía a pesar de que siempre se atenía a las “buenas maneras literarias”, incluso cuando se movía en los ambientes del cine o de las revistas ilustradas. Los *gentlemen* no tienen miedo al contacto. Tampoco en lo que atañía a la actualidad del autor Rezzori se hacía demasiadas ilusiones: “Un literato del siglo xix en el umbral del siglo xxi”, así se definía en su penúltimo libro, cuyo título característico es *Murmuraciones de un viejo*.

GABRIELE HENKEL

No hay una foto en la que no se le vea riendo. No pasaba un día sin un chiste, ningún encuentro sin alegría, ninguna carta sin una anécdota y ningún fax sin algún arabesco. Gregor von Rezzori poseía una manera de ser casi pasada de moda y negligente para tratar con su vida tan turbulenta en algunos periodos. Y lo que caracteriza especialmente a su manera de ser era su talento para la amistad, su entusiasmo por la gente, aun a una avanzada edad, por los viajes, los paisajes. (...) Su biografía definitiva, que él siempre pretendía escribir, hubiera sido sin duda su novela más hermosa. Nunca consiguió aca-

bar ese libro, sólo pudo presentarlo en fragmentos. Lo último que se publicó vio la luz en el otoño de 1997, *Mir auf der Spur (Tras mi rastro)*, otra vez un fragmento de autobiografía sobre el que me dijo con pesar, en nuestra última conversación telefónica, que con ella sólo había podido llevar al papel una octava parte de su biografía. Ese libro termina con estas palabras: “Somos vividos. El señor Zebaoth tendrá sus propósitos con ello. En lo que a mí respecta, soy un arrastrero del pasado. Me conformo con vivir una vida sencilla, *à la biedermeier*. Adoro esta casa en la Toscana. Adoro a mi Beatrice. Ella ha ido creciendo conmigo hacia un futuro lleno de esperanza. Ambos nos alegramos ante la perspectiva de mi próximo libro: por fin una verdadera biografía.” También el siguiente libro hubiera sido destrozado por los sumos sacerdotes de la crítica literaria alemana. Rezzori estaba tan acostumbrado a ello como Alemania a la lluvia constante. Sin embargo, él solía servirnos los juicios más destructivos del *Literarisches Quartett* [el programa de crítica literaria de Marcel Reich-Ranicki] como chistes, sin mostrar ni el más mínimo rastro de ofensa. No obstante, este hombre elegante de la vieja Europa, de la Kakania desaparecida, mostraba una seriedad apasionada en relación con su trabajo como escritor. (...) Rezzori dominaba el arte de la conversación, no su forma degenerada en charlas televisivas y programas de debate. Del inventario de una cultura vivida conseguía establecer las más curiosas asociaciones, siempre con placer por las paradojas, sin miedo ante alguna bufonada ocasional. En esa conversación hallaban sitio tanto la alabanza del ajo como el trato soberano e independiente con la literatura y la pintura. Sin la más mínima muestra de inmodestia hablaba en *Murmuraciones de un viejo* de los grandes autores a los que llamaba colega Goethe, colega Thomas Mann, colega Nabokov. Las conversaciones eran entretenimiento en el mejor sentido de la palabra, no una forma de matar el tiempo, sino reflejo de un trato sumamente artificioso con el lenguaje. Todo parecía lúdico, como de pasada, y a Rezzori jamás se le vio el sudor en la frente de los esfuerzos por alcanzar el arte. Tampoco los laureles estaban destinados a adornar su frente: para él, el laurel es un ingrediente para preparar asados, y así lo hubiera dicho, con el timbre de su voz, que recordaba el de la vieja Austria.

HEIKO POSTMA

Mientras que a Rezzori, en Alemania, aún no se le cuenta entre los grandes escritores (su nombre no está incluido, por ejemplo, en el *Diccionario crítico de la literatura en lengua alemana contemporánea*, ni está previsto incluirlo), mientras que aquí se le considera todavía un escritor poco serio, en otras partes como Italia o Estados Unidos se le tiene por un representante esencial de esa literatura contemporánea en lengua alemana. Tal vez sea demasiado difícil de concebir, para los expertos en literatura de este país, la discrepancia de que alguien sea capaz de escribir *Memorias de un antisemita*, ese confrontación sumamente reflexiva, engorrosa y diferenciada con el judaísmo (a su vez el homenaje más preciso a los judíos que un goj de la época posterior a Hitler haya producido), y que ese mismo autor se disponga a escribir una dignificante fenomenología del sherry y que no se cohíba en hacer publicidad en una serie a favor de un vino de Oporto (un vino excelente, por cierto, y con un sello de primera categoría). Ése es Gregor von Rezzori. No existe en nuestra época un escritor comparable.

De la actualidad del *Armiño* y sobre la elección de las palabras

DANIEL NAJMÍAS

Lo primero que me gustaría decir es que, cuando en 2008 Anagrama me encargó la traducción de *Un armiño en Chernopol*, yo apenas conocía la obra de Von Rezzori. Para ser exacto y franco, diré que sólo conocía la traducción de *Die Toten auf ihre Plätze* (*Los muertos a sus lugares*, publicada por Seix Barral en 1969, un diario que Rezzori llevó durante las labores de rodaje, en México, de la película *¡Viva María!*, del francés Louis Malle. Ciertamente me había interesado por la figura del autor, que encajaba en mi interés general por los escritores en lengua alemana de la Bucovina rumana, más en concreto por el poeta Paul Celan, nacido, como Von Rezzori, en Chernovitz.

Circulaban ya entonces dos ediciones –no dos traducciones– de *Ein Hermelin in Tschernopol* (publicado originalmente en alemán en 1958), en versión castellana de Carmen Castañeda: en 1964, una versión titulada *El húsar de Chernopol* (Seix Barral, ¡hace cincuenta años ya!), que luego, en 1993, Anagrama relanzó con el título que hoy conocemos. Asimismo, se habían publicado también *Flores en la nieve* (1996) y *Memorias de un antisemita* (2002), ambas en Anagrama y en cuidadas traducciones de Joan Parra y Juan Villoro, respectivamente.

Mi traducción del *Armiño*, publicada en 2009 junto con *Flores* y *Memorias* dentro de *La gran trilogía*, se basa en la edición alemana revisada y ampliada que en 2004 dio a conocer Berliner Taschenbuch Verlag, editada por Gerhard Köpf, Tilman Spengler y Heinz Schumacher. La edición de Anagrama cuenta con una introducción de Claudio Magris (qué mejor conocedor

del Imperio..., el escritor al que están dedicadas las *Memorias de un antise-mita*) titulada “Gregor von Rezzori: el epígono precursor”.

Chernovitz, Cernăuți, Czernowitz, Chernovtsi.... Hasta que finalmente nuestro autor transforma la ciudad en un espacio, entre imaginario y real, llamado Chernopol, la capital de una región, situada también entre realidad y creación literaria, llamada Tescovina. Y no olvidemos que el *Armiño*... es también, como bien indica su subtítulo, “Una novela magrebina”, la otra gran invención de GvR.

En Chernopol imperan la miseria y el hambre, y Von Rezzori lo hace constar ya en el primer párrafo del primer capítulo del libro, “Sobre la fenomenología de la ciudad de Chernopol”:

Si me piden ustedes que no les explique con más palabras que dedos tiene una mano el motivo por el cual la ciudad de Chernopol destaca sobre otras ciudades de este mundo, debería decirles: allí, ser de baja extracción no era una culpa.

Había, por ejemplo, gente rica y gente pobre, como en todas partes, y los ricos no eran más ricos ni más ilustres, y tampoco más despiadados, ni se distinguían en nada de los ricos de otras partes. Pero los pobres..., los pobres eran de una pobreza que a ustedes, afortunados hijos de determinadas condiciones higiénico-sociales, no puede resultarles más que absolutamente inimaginable.

¿Hablaba de ese “umbral de la pobreza” que con tanta insistencia ha vuelto a instalarse hoy, en la Europa de la crisis, en la Europa de los treinta millones de desocupados, la Europa de los sin techo, la de quienes revuelven en contenedores en busca de algo que comer o poder vender en los llamados mercadillos de la miseria? Si hasta provoca una amarga sonrisa...

En el segundo capítulo (“La región de la Tescovina; el prefecto, señor Tarangolian”), el autor también nos cuenta:

Con todo, ésa era la región cuya metrópoli se llamaba Chernopol, y es posible que les permita comprender con mayor claridad ciertos aspectos de mi relato si les describo algunas de sus características.

Al este, abiertas contra la estepa de Podolia, las colinas terciarias de la Tescovina, ricas en loess, permanecieron durante milenios desprotegidas y a merced de las invasiones de bárbaros nómadas. Ésta era la frase que nos enseñó el señor Alexianu, el hombre que durante un tiempo fue nuestro preceptor en el curso de unos



COMEDOR DE LA CASA DE VON REZZORI EN DONNINI

estudios verdaderamente accidentados y poco sistemáticos. Nos la hizo aprender de memoria, como una de las primeras lecciones de geografía nacional, para que nos familiarizáramos con la idea de que por nuestras venas corría sangre dacia, romana, gépida, ávara, petchenega, cumana, eslava, húngara, turca, griega, polaca y rumana. Así pues, la Tescovina era, como se decía, una región “étnicamente muy mezclada”.

¿Étnicamente muy *mezclada*?
¿Hablaba el autor de la Europa de hoy, de la España de hoy, con las más de doscientas lenguas que ya se hablan en su territorio, en sus calles, en sus escuelas? Sí, de eso hablaba, sin duda.

Pero lo que ocurre..., lo que ocurre es que, bueno, Von Rezzori —el Proust alemán se lo ha llamado— en ningún momento ol-

vida que está construyendo una *Dichtung*, que lo suyo es, siempre y a pesar de todo, creación, y hasta la descripción más cruda se eleva, sin solución de continuidad, al nivel de poesía, como sucede, por ejemplo, en un bellissimo pasaje del capítulo tercero, “Descripción de la ciudad de Chernopol”:

Los coches [del tranvía], pintados de rojo escaramujo y adornados con las armas de la ciudad —un Buen Pastor sobre un campo azul— aún eran los de la época austriaca, y pocas veces, por no decir ninguna, la nueva administración los había sometido a una reparación a fondo, razón por la que de vez en cuando podía ocurrir que uno de los trenes, a punto de reventar, hasta los topes de gente que viajaba apretujada como sardinas en lata, y de costumbre también con racimos de pasajeros colgando de los estribos y los parachoques, se soltara de los frenos caducos y se lanzara con porfía por la cuesta, hacia atrás o hacia delante, dando

lugar a un caos sanguinolento bajo los coches de punto, los carros tirados por bueyes, los vendedores de hielo oriundos de Galitzia, los perros callejeros, los campesinos con cestas de aves al hombro, judíos, lipovanos barbudos, huzules venidos a caballo de los montes, alemanes de Chernopol y gitanos.

No puedo explayarme aquí sobre todo lo que me gustaría decir respecto del lenguaje de Von Rezzori, pero las pocas líneas citadas arriba ya permiten intuir lo cuidadosa, precisa, delicada y soberbia que es su manera de elegir las palabras. De mi traducción –lo más fiel posible, espero–, rescato, sólo a modo de gozoso ejemplo: el “rojo escaramujo”, “el Buen Pastor sobre un campo azul”, los “racimos de pasajeros”, “los coches de punto”, las “cestas de aves al hombro”...

Y toda la novela es así, al margen del tema que se aborde en un capítulo u otro, una riqueza sin fin de imágenes, de descripciones largas y minuciosas, de personajes retratados con un detalle exquisito.

Veamos, por ejemplo, el párrafo que sigue inmediatamente a la descripción de las etnias de la Tescovina en el segundo capítulo:

En el siglo xiv, unos señores que eran los dueños de la tierra y que respondían por unos nombres que a nuestros oídos sonaban como las maldiciones que oíamos por todas partes, y en abundancia –Bogdan Siktirbey, por ejemplo–, fundaron los llamados *voivodatos*, que, sin embargo, no tardaron en caer bajo soberanía turca. En 1775, *la Sublime Puerta* cedió nuestra tierra a los austriacos. La Tescovina se anexó primero a Galitzia, que más tarde fue un territorio autónomo controlado directamente por la Corona. De esta época histórica el señor Alexianu hablaba sólo *a regañadientes*.

Y, sin embargo, esa época había marcado de un modo indeleble *el rostro de nuestra región*, al menos durante el tiempo en que vivimos allí. Cuando se ponía el sol, en los atardeceres de finales de verano, perduraba *un reflejo de la gloria de la doble monarquía*, ya desaparecida. Las carreteras, anchas y cómodas, *cortaban como diques de austeridad eraria los llanos transidos de melancolía*, “camino de los días de las marchas a pie y de las diligencias de correos”, *rectos, hartos de sudor y cubiertos de polvo harinoso*, como “cintas de dril militar”, *ribeteados de álamos robustos* en cuyas copas jugueteaba el viento y hacían nido los halcones. Eran *bocanadas de un profundo aliento* al que no conseguía detener el contrasentido de las barreras de árboles recién brotados, y que se dirigía, sereno, hacia *una lejanía anhelada también por el modo menor de las flautas de los pastores*.

No me detendré. Me limito a poner cursivas allí donde, una vez más, la elección de las palabras me emociona, ahora, al escribir este breve artículo, igual que cuando leí la novela y durante los meses en que me dediqué a verterla al castellano.

Pero volvamos a la mezcolanza de esas etnias, algunas de ellas exóticas hoy a nuestros oídos. ¿Habló Von Rezzori por casualidad también de la “limpieza étnica”, y me refiero aquí sólo a *Un armiño en Chernopol*? Sí, claro que habló. Basta con detenerse en algunos episodios y personajes que él supo abordar con una ironía, una lucidez, un distanciamiento y una empatía que sólo cabe calificar de magníficas.

Me refiero aquí, concretamente, a la “cuestión judía”, a los primeros brotes violentos e insinuaciones veladas de antisemitismo que no tardarían en convertirse en el Holocausto. Si en aquella época fueron premonitorios para pasar poco después a ser reales, creo que no está de más preguntarse si hoy la cuestión sigue siendo “actual”. Por supuesto que lo es, y otra vez en el corazón de la “austro-hungría”. (El lector avisado sabrá buscar información en internet tecleando un par de palabras clave...) Y, por si no fuera suficiente, pensemos también en los ataques a los miembros de la comunidad magiar de origen gitano...

En una palabra, sí. Una novela como el *Armiño...*, con su lado sin duda desconocido y remoto para el lector en lengua española, con su particular perspectiva histórico-social, con sus relatos entrañables y sus personajes de dimensión universal –¡no olvidemos al húsar, por favor, ni al señor Tarangolian!–, es, con mayúsculas, una obra ACTUAL; de ahí que su lectura pueda encontrarse entre las más interesantes que podamos hacer hoy, y ello sin dejar de volver a subrayar que, además, el texto de Gregor von Rezzori nos ofrece una auténtica inmersión en el mundo maravilloso de las palabras. De las bien elegidas, por supuesto.

No quisiera cerrar este artículo sin citar un comentario de Carmen Montes Cano, traductora del sueco y admiradora de nuestro autor, amén de voraz e inteligente lectora que, tras leer *Un armiño en Chernopol*, me escribió:

No me pareció una novela más de las que narran los avatares de Centroeuropa, sino un pedazo de historia en sentido propio: Von Rezzori es el adulto que mira con el tesón y la ingenuidad del niño y la sorpresa díscola del adolescente y se

convierte en narrador honrado de la gestación de unos acontecimientos cuyo final conoce él tan bien como el lector. Me maravilló la galería de personajes que pululan por la novela como pululaban por la Europa de entonces (Tildy, el húsar, y Tarangolian, el hombre moderno e ilustrado, son antitéticos, pero representan solamente dos de las muchas maneras y combinaciones de ser que nos muestra el autor; por su parte, los personajes secundarios son como un hilo conductor invisible), me maravillaron también las descripciones soberbias de esos personajes y de lugares o sucesos cotidianos que nos hacen comprender cómo en aquella época convivían pasado, presente y futuro en todas sus manifestaciones sociales, técnicas, culturales, políticas... Y me encantó la finísima ironía de Von Rezzori y su modo de enseñarnos que “de ahí venimos”. Fue una de las lecturas más placenteras que recuerdo.

Un europeo en la Tierra Prometida

CHRISTIAN MARTÍ-MENZEL

En 1987, Gregor von Rezzori escribió para la revista *Esquire*, por lo tanto en lengua inglesa, un reportaje sobre el viaje que realizó por los Estados Unidos tras los pasos de la pareja protagonista de la novela de Vladimir Nabokov, *Lolita*. El reportaje se tituló *Un forastero en Lolitalandia*. Rezzori ya había sobrepasado los 70 años y, aunque como europeo hacía realidad su sueño de infancia de cruzar los Estados Unidos, era muy escéptico y, en cierta manera, la novela de Nabokov le servía de excusa (en 1958 había participado en la traducción alemana como asesor).

Rezzori escribe: “Desde que fui consciente por primera vez de la existencia de Norteamérica (...) me invadió el deseo de cruzar esos interminables espacios, habitados, según me imaginaba yo, por búfalos y rascacielos, pieles rojas en mustangs, gánsteres

con sus mujerzuelas, negros tocando jazz en sus saxofones y también por Buster Keaton.” En una Europa arrasada por la Gran Guerra, Norteamérica era “la promesa de un futuro brillante”. Por entonces Rezzori aún era un niño y fue la posterior experiencia de la Segunda Guerra Mundial lo que acabó con su deseo o, por lo menos, lo matizó radicalmente. “Lo que parecía un futuro brillante se había convertido más bien en un presente tedioso, un presente por el que no valía la pena recorrer medio globo. Tras la Segunda Guerra Mundial, lo que había quedado de Europa ya no era europeo. La mayor parte se había transformado en una Norteamérica de segunda mano. El resto se lo había quedado Rusia, el país de nacimiento de Nabokov.”

Aunque Rezzori era consciente de sus diferencias con Nabokov, también

de aliento narrativo, *Lolita* le servía de excusa perfecta para hablar de un continente que había colonizado a los europeos, “para los que con tres mil años de historia sobre sus espaldas, la historia es algo tan remoto en el tiempo que ha perdido cualquier tipo de *realidad*”: ambos eran unos desarraigados, aunque Nabokov era ruso y Rezzori europeo central (y Nabokov despreciaba todo lo austriaco); Rezzori había nacido en el patio trasero de Europa y Nabokov en San Petersburgo; el padre de Nabokov era un político fervientemente liberal, rodeado siempre de intelectuales y artistas de su época, mientras que al padre de Rezzori le apasionaba cazar y era un monárquico irreductible. Lo que les unía era una continua y proustiana nostalgia por su país perdido. Como afirma Rezzori, “el mundo moderno nunca fue realmente nuestra *realidad*”.

Ante el escepticismo de Rezzori antes de viajar a América (que en su reportaje se traduce en ironía mordaz), pocos años antes de que Humbert Humbert conozca a Lolita, Nabokov ya había viajado a América huyendo de la guerra (el 28 de mayo de 1940 desembarca con su mujer y su hijo en el puerto de Nueva York; regresará a Europa el 29 de septiembre de 1959).

Nabokov estaba encantado con su país de acogida, donde podía escribir con total libertad. Y la publicación de *Lolita* le aportarían el éxito y reconocimiento mundiales que le permitieron regresar a Europa.

El viaje de la pareja, como bien indica Rezzori, en la novela sólo ocupa una docena de páginas del total. Por ello Rezzori evita “cualquier tentativa de reconstruir la ruta exacta que había seguido Humbert en su odisea inversa con Lolita”. Humbert Humbert escribe cuando inicia su viaje con Lolita: “En líneas generales, durante aquel año de locura (agosto de 1947-agosto de 1948) nuestra andadura empezó con una serie de rodeos y espirales en Nueva Inglaterra, después de lo cual serpentearnos camino del sur, arriba y abajo, hacia el este y el oeste...” Las decepciones llegarán con los años. Humbert Humbert escribe cuando inicia su segundo viaje con Lolita una vez establecidos en Beardsley: “Recuerdo que cuando era niño y vivía en Europa, me pasaba las horas muertas contemplando un mapa de Norteamérica en el que los Montes Apalaches corrían en letras negras muy grandes (...). Que todo ello se redujera a una incesante sucesión de deprimentes zonas residenciales suburbanas con jardines llenos

de césped y alguna que otra humeante planta incineradora de basuras resultaba desolador.”

Y Nabokov escribe sobre su novela: “Me había llevado unos cuarenta años inventar a Rusia y la Europa Occidental, y ahora debía inventar a Norteamérica; obtener los ingredientes locales que me permitieran agregar una pizca de *realidad* (palabra que no significa nada sin comillas) corriente al fermento de la fantasía individual resultó ser a los 50 años un proceso mucho más difícil que en Europa, durante mi juventud, cuando la retentiva y la receptividad estaban en su apogeo.” Javier Marías apunta de forma acertada en el epílogo a esta edición que “esta novela tan artificial ha creado una nueva palabra internacional (*lolita*), ha inventado una América —la de moteles y carreteras— de la que aún se nutre buena parte de la narrativa americana contemporánea y sus babeantes imitadores universales...”

Así que Rezzori inicia ese viaje por América (ya conocía Nueva York, ciudad donde pasaba largas temporadas con su mujer Beatrice) “ávido de es-

pacio” a la búsqueda de “la clave de algunos de los característicos pareceres e inclinaciones de Humbert Humbert”: al igual que su creador (Nabokov llegó a vivir en los Estados Unidos en más de una docena de direcciones distintas y nunca llegó a comprarse una casa) es un nómada pertinaz; la pasión del emigrante por las nífulas podía ser la pasión del emigrante ruso por la erudición, etc. Rezzori es un perspicaz observador, un europeo desarraigado en un continente que le fascina y le repele al mismo tiempo. “Al poner en movimiento la geografía de los Estados Unidos me transformé de un simple europeo arraigado en el pasado en un moderno nómada, y de esta forma descubrí Lolitalandia.” Al final de su viaje Rezzori capta finalmente la esencia de su Lolitalandia en Las Vegas, “la Tierra Prometida del Nuevo Jerusalén”. Sin duda alguna, uno de los grandes logros de este delicioso ensayo es que al leerlo (y traducirlo) a uno no le queda otro remedio que lanzarse sobre la obra de estos dos titanes de la literatura del siglo xx.

La risa: un arma contra los demonios

CATRINEL PLESU

Traducción de José Aníbal Campos

–Grisha, *¿te gusta dar entrevistas?*

–Pensándolo bien, sí. Están entre las raras ocasiones en las que me veo obligado a reflexionar sobre mi propia persona.

–*¿Para quién escribes?*

–Para el “lector”, del que tengo una noción idealista, formada por personalidades que admiro y con quienes intento medirme, como Goethe o Hölderlin. También mi último amorío puede ser parte de esa imagen idealizada.

–*¿Cuál sería, en tu opinión, la mejor ocupación para un escritor?*

–Si te refieres al aspecto práctico, te respondo de un modo brutal y sin falsos pudores: ganar dinero. Y el otro lado, el “eterno”, serían los recursos con los que intenta crear una realidad. Cuando fracasa el lenguaje habitual, el escritor ha de crear un lenguaje nuevo, propio. Como escritor, uno lleva consigo un número limitado de temas, o, como prefiero decir, de obsesiones, o como quieras llamarles, y un número aun más limitado de ideas. En lo que a mí respecta, intento componer, a partir de ello, una variedad a la que doto de una fuerte dosis de ironía. En general, lo que hago es “vender” lo que se ha ido sedimentando en mi mente en términos de experiencias. Me doy un paseo por mi viejo y confuso cerebro y cuento lo que allí me encuentro.

Me confronto una y otra vez, sobre todo en los últimos tiempos, con el total absurdo de la existencia, con lo grotesco de la humanidad en su condición de especie zoológica. En realidad tenemos una función parecida a la de los microbios, la destrucción del planeta: y eso es lo que hacemos.



VON REZZORI, HEINRICH MARIA LEDIG-ROWOHLT Y SU ESPOSA

Muchos peces están contaminados de tal modo que en el instante en el que los arrojas a aguas limpias mueren entre espasmos de dolor. Del mismo modo que los peces de las profundidades marinas han de tener una presión interior que les permita soportar la presión exterior, el hombre ha de sobrevivir a lo grotesco de los tiempos. Y un remedio probado para ello es la ironía. Sólo existe un arma contra los demonios: la risa. Ustedes, los rumanos, lo saben muy bien.

—Hubo una época en la que estaba muy orgullosa de nuestro humor. Chamfort, si no me equivoco,

llamaba al humor la politesse du désespoir. Pero un día di con un pasaje en una obra de Max Frisch en la que el autor dice que el humor es el arma de los vencidos y de los débiles, y eso me entristeció.

—¡Eso es una absoluta estupidez! Pero bueno, yo no soy un gran admirador de Max Frisch ni de la literatura suiza.

—Hace poco tus amigos y todo el mundo literario alemán han celebrado tu cumpleaños. ¿Qué tendrías que decir en esta edad admirable?

—Casi he superado todo este siglo. En mayo cumplí 80 años. Por eso tengo por lo menos una visión de conjunto de los cambios ocurridos en todo este tiempo, de los distintos criterios que han marcado esos tiempos, por lo que puedo contar algo sobre ellos. Mi único mérito es el de ser un sobreviviente. No sólo por ser un austriaco de la vieja época, sino por ser, simplemente, un viejo. Soy austriaco de un modo bastante singular: una mezcla compuesta por varios “truncos genealógicos”, por elementos étnicos muy disímiles. Y rumano soy, entre otras cosas, por mi actitud frente al mundo: porque no creo en nada, es decir: creo en todo.

En realidad soy un escritor del siglo XIX, no sólo por mi criterio de la

literatura, sino por la forma en que la practico. Primero lo escribo todo laboriosamente a mano, luego paso yo mismo el texto a máquina con tres dedos. Ejercito una especie de trabajo manual, tan mal pagado como cualquier otro oficio artesano.

Ser escritor es, en sí mismo, un anacronismo. Pero en muchos sentidos acepto los anacronismos, ¡pues a fin de cuentas yo también soy uno!

–Tú escribes en alemán y en inglés, hablas francés e italiano, cuentas chistes en yiddish, cantas en rumano antiguas canciones tradicionales, y me has formulado preguntas muy precisas sobre algunos pasajes de la traducción al rumano de tu libro Memorias de un antisemita. ¿Cuál es, en tu opinión, la mejor forma de aprender una lengua extranjera?

–Ante todo, te diré que la lengua rumana es fabulosa; está llena de contenido y de matices. Yo añoro hablar en rumano, así que aprovecha para hablar mucho en rumano conmigo.

Cuando yo era joven, creo que estando en Suiza, una dama de la aristocracia rumana –si no me equivoco, fue la princesa Stirbey– me dijo en una ocasión: “Rezzori habla como si tuviera un hacha.”

No sé qué decirte, nunca me rompí demasiado la cabeza sobre los métodos para aprender lenguas extranjeras. Nací en la Bucovina, un lugar del mundo en el que se hablaban unos seis idiomas indistintamente. Tal vez me marcó ese entorno políglota y desarrolló en mí ese talento para los idiomas. Hay algo que es seguro: las escuelas son el peor lugar para aprender. Como autodidacta, también soy pésimo. El mejor método es aprender de niño. En épocas de prosperidad había gobernantas, institutrices: ya fueran inglesas, alemanas o francesas. Tal vez la forma más fácil de aprender es amando. Cuando uno está enamorado, oscila a menudo entre una sensación abrumadora de felicidad y otra de profundo sufrimiento. Para poder expresar esos sentimientos, uno debe apropiarse de un vocabulario lo más amplio posible que incluya tanto los ditirambos como la digestión. El estado de enamoramiento confiere a la atracción mutua una dimensión especial, y el idioma te acerca al otro en la misma medida en que te lo aleja. Al hablar, la relación entre dos personas se hace más estrecha, ya que el idioma encierra y supera lo que es extraño y ajeno para ambos. Para eso existe el lenguaje, para superar ese extrañamiento. Y como todos los dones de Dios, también tiene sus

lados oscuros. Los malayos dicen que en realidad los monos podrían hablar, pero se niegan a hacerlo porque eso complicaría su existencia.

Cuando en 1856 se encontró en Neandertal el cráneo de un hombre primitivo, los científicos de entonces se quedaron sin habla. El profesor Virchow, un gran erudito, planteó la tesis de que se trataba de un idiota al que habían golpeado en la parte posterior de la cabeza. Un paleontólogo no menos famoso era de la opinión de que se trataba de un cosaco de las Guerras Napoleónicas: las cejas protuberantes y la frente chata habían surgido, probablemente, por haber padecido dolores terribles que habían traído consigo esa expresión de amargura en el rostro. Los científicos sólo se pusieron de acuerdo mucho más tarde: era el cráneo de un hombre que había vivido hacía cuarenta mil años. Se suponía que jamás había hablado, ya que faltaba el huesecillo en forma de herradura situado entre el nacimiento de la lengua y la laringe, el que facilita el habla. Sin embargo, al cabo de cien años, también descubrieron ese pequeño hueso. Por eso podemos decir que el Neandertal también hablaba con un lenguaje propio.

Se cree que al final fue desplazado por el *Homo sapiens*, que viene de África. Tal vez el Neandertal, en su afán por hacerse entender ante el *Homo sapiens*, torció las cejas de tal modo que éstas se hincharon. Pero así y todo no logró comunicarse. De ello puede sacarse, por lo tanto, la siguiente conclusión: el cómo lo hagas es asunto tuyo, pero tienes que aprender lenguas extranjeras...

—¿Qué significa la escritura para ti?

—En mi juventud era un tormento. Pero con la edad se ha convertido en una habilidad y, de vez en cuando, en una fuente de satisfacción. Ya no tengo esa sensación de falta de utilidad. Para mí la escritura sigue siendo la expresión de una esperanza de éxito, de reconocimiento. En realidad ya todo se ha dicho, eso lo sé, pero también se ha olvidado todo. Se olvida constantemente, por eso es preciso decirlo todo de nuevo.

—¿Puede hablarse de un “papel” del escritor?

—Independientemente de que uno lo quiera o no, el escritor es un testigo y, casi siempre, una herramienta del espíritu de su época. En casos muy contados puede ser un precursor, un profeta.

—¿Qué consejos le darías a un joven escritor?

–Si para él la escritura es un oficio, un simple trabajo, le recomendaría que lo dejara. Pero si ha llegado a la conclusión de que se trata de un estado mental, entonces no tiene elección y no puede hacer otra cosa sino continuar.

–*¿Tiene el joven escritor de hoy aún la intención de poner manos a la obra y educar?*

–No. Todo joven escritor que sea medianamente inteligente entiende que nuestra realidad es en tal modo caótica, está tan enmarañada, que es preciso cuestionarla día y noche, sin poder cambiarla ni un ápice.

–*¿Qué crees de los best sellers?*

–¡Envidia a sus autores!

–*¿Cuál es tu libro preferido?*

–El Antiguo Testamento.

–*¿Lo consideras una obra maestra?*

–Para mí es una obra maestra de la literatura. Me conmueve profundamente El Cantar de los Cantares cada vez que lo leo.

–Grisha, *desde el cenit vital en el que te encuentras, dime algo sobre el amor.*

–Pienso que todos deseamos más bien poder amar que ser amados. ¿Y qué puedo decirte yo sobre mis amores? Que fueron un tormento, un tormento terrible. Doy gracias a Dios por haber envejecido: el deseo, los celos, la pasión, la obsesión, esa forma destructiva de consumirse. ¡Brrrrr! Ahora he hecho un resumen de cuentas y he aprendido que el amor significa la absoluta aceptación del otro tal como es, ya sea en la amistad o en una relación amorosa, o en el matrimonio. Y sobre todo, hay que tener capacidad de empatía, estar atentos y tener paciencia para con el otro.

–*¿Cómo ves la relación entre la literatura y la política?*

–No creo que la vida exista para servir a la literatura, pienso más bien que la literatura es parte de la vida, incluso de la vida política. A veces me digo, en efecto, que es mucho más difícil hacer literatura que participar directamente en la contienda política. La crítica pública, la reacción a la mentira, al totalitarismo, me parecen cualidades decisivas y admirables, pero el arte como arma en la lucha ideológica contradice de un modo flagrante la naturaleza del arte mismo. Cualquier forma de arte que represente a una ideología deja de existir como arte.

—*Y ahora una pregunta muy concreta y poco sentimental. ¿Dónde te sientes en casa?*

—A mi edad, el espacio y la geografía apenas desempeñan ya un papel. Me he desligado de la presencia física. Aun sin pensar en similitudes del paisaje, puedo decir que me siento aquí, en la Toscana, como en Horezca, y que puedo estar lo mismo en Nueva York que en Bucarest. Y a propósito de la “Toscana”: los carros de dos ruedas que se doblan bajo el peso de las uvas, tirados por bueyes blancos de largos cuernos, jornaleros del campo que cantan mientras vendimian, y, claro, ¡el Chianti! Una naturaleza bendecida por Dios, creada para la puesta en cultivo. Una reserva hedonística, colonizada del todo por propietarios de casas de veraneo, pensionistas, militares ingleses retirados, artistas, etc. Estos lugares de refugio forman parte de nuestra más fundamental mentira vital, y me pregunto cuánto tardará para que nuestros hermanos y hermanas de los países del Este, recientemente liberados, los descubran.

Pronto tendremos que rendir cuentas ante ellos. Ellos se vieron obligados a vivir en su mentira tanto tiempo hasta que pudieron rebelarse contra ella. Con vistas a tener mejores opciones de consumo y lugares de vacaciones, se liberaron heroicamente de las cadenas de una voluntad implacable y ahora vienen hacia nosotros en busca de la verdad. ¿Aprenderán de nosotros, acaso, a mentirse de un modo más refinado? Esa gente, nuestros hermanos y hermanas del Este, me conmueve hasta las lágrimas.

—*¿Cómo fue tu primer viaje a Rumania después de 1989? Creo que lo hiciste en enero de 1990, ¿cierto? ¿Qué impresión dejaron en ti las cosas que sucedieron allí?*

—Yo me sentí superado por la situación. No regresé a la Bucovina, sino a Bucarest, al lugar de los acontecimientos históricos, por así decirlo. Y no me encontré allí en busca de mis huellas, sino de las huellas de la llamada Revolución. Pero, claro, a cada paso que daba me encontraba a mí mismo. En Bucarest no podía escapar a mi propio pasado, del mismo modo que no puedo escapar a él en ninguna parte. Estuve participando en una ridícula procesión a lo largo de mi propia sombra. Caminaba como un fantasma al lado de mi propio espíritu, que me hablaba sin cesar, desvariando sobre la diferencia entre la simultaneidad y el presente. Me hallaba allí, después de

medio siglo –con la excepción de dos breves y tardías interrupciones, fugaces como un relámpago– en la tierra de un pasado que estaba más que lejano, a partir de cuya bandera azul, amarilla y roja yo me había creado el estandarte de mi mito. Pisaba un asfalto en el que había gastado mis suelas cuando era un joven *flâneur*, con un clavel en el ojal.

Visité lugares presentes en mis sueños, lugares de satisfacciones, alegrías y penas, de éxitos y fracasos, de conquistas y derrotas de antaño... Y todo me pasaba de repente en una dimensión temporal que no era ni

presente ni pasado. Nada había pasado, todo tenía lugar en mí allí y ahora, y, así y todo, no se trataba del presente. Alcé mis ojos hacia la bandera tricolor rumana de la que habían eliminado las insignias del sistema comunista y pensé: Ese agujero en el medio, ése soy yo. ¿Qué iba a buscar a Bucarest realmente? ¿Simplemente estar presente? Presente ¿en qué? ¿Para hacer qué? Había viajado con la intención espontánea de no perderme el momento de la liberación, cuando la bandera azul-amarilla-roja no sólo ondeara como estandarte mítico de mi desacreditado origen en un país de opereta de los Balcanes, sino que –por fin liberada de las odiosas insignias de las dictaduras de la hoz y el martillo– ondeara orgullosamente sobre mi patria. Quería ser testigo del instante en el que mi país, salido de las tinieblas reinantes tras el Telón de Acero, se dispusiera a insertar su voz en el concierto de naciones libres y democráticas como “socio comercial en una economía libre de mercado, como fiable hermano y codiciado destino turístico”. Quería ser testigo de su entrada en la “realidad”. Sin embargo, la idea no fue brillante. Rumania es un país surrealista. No es casualidad que hayan nacido allí tantos padres fundadores de la Iglesia Surrealista como Tristan Tzara y Eugène Ionesco, por no hablar de su gran gurú, el moldavo Urmuz, que en tan solo



COCINA DE LA CASA DE VON REZZORI EN DONNINI

doce páginas ha dejado una brillante obra maestra en prosa del más hondo sinsentido. Rumania es un país bello y rico, tras del cual se extiende una estepa. De esa dirección arribaron, a lo largo de los milenios, las hordas de nómadas de melenas desgreñadas, y, en época más reciente, sus sucesores, los rusos, y –del lado opuesto– los alemanes. Los turcos mantuvieron al país esclavizado; la iglesia ortodoxa lo mantuvo en la ignorancia. Los hijos de los boyardos, con su dandismo, estudiados en París, le trajeron la Ilustración y la sífilis; los ingenieros alemanes y franceses saquearon sus riquezas y los dotaron de armas. Y este pueblo de siervos tratado a latigazos supo resistir a ello con la actitud de Anteo, que extraía su fuerza del suelo bajo sus pies, con la tierra removida por sus manos laboriosas. Y esto fue así hasta que el nacionalismo epidémico del siglo XIX irrumpió también en una Rumania que despertaba y cultivó el mito del origen de su pueblo, unión de los orgullosos conquistadores romanos y los valientes dacios, con su correspondiente manía de grandeza. El niño cambiado que vino a sacar provecho de esa manía de grandeza fue Nicolae Ceausescu, quien tal vez fuera odiado, pero amado por muchos por esa misma razón.

Perdona estas disquisiciones, las de un anciano parlanchín, pero intento aclarar algo que tiene que ver con tu última pregunta. Un pueblo que ha de contar con la posibilidad de perderlo todo de un instante a otro, de ser testigo de la destrucción de todo lo construido con esfuerzo, que está obligado a servir siempre a dos amos y que jamás puede construir un orden duradero; un pueblo cuyas ideas nunca se respetan, cuyos esfuerzos son reprimidos, un pueblo así no cree en el carácter unidimensional de lo real. Posee un sentido para lo absurdo, para la banalidad de la realidad. Y no cree en nada. Sólo cree en el sentido profundo del sinsentido. Y ésa es también una forma de comprender el sentido del mundo. Un pueblo con un enorme talento para el arte. Artista de lo existencial.

La vigilia de la aldea



Un mundo con sus propias reglas

Alejandro Badillo

Víctor Roberto Carrancá, *El espejo del solitario*, Ficticial/ Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2014, 142 p.

Luciano de Samosata, escritor sirio nacido en el año 125 de nuestra era, refiere en la introducción de su extraordinaria *Historia verdadera* que las páginas que ofrece al lector están llenas de mentiras. Al contrario de otros autores que basan sus libros en ambigüedades y verdades a medias, Luciano acepta desde el principio que no tiene ningún respaldo verídico y que todo es fruto de su imaginación. Hecha esta confesión, el autor de expresión griega narra una serie de aventuras en las que sus protagonistas, unos arriesgados viajeros, llegan a la luna para conocer a su rey y, después, participar en una batalla contra los habitantes del sol. Testigos de innumerables maravillas, los protagonistas viven experiencias que, desde una perspectiva actual, tienen mucho de ciencia ficción, surrealismo y fantasía. Esta obra de Luciano se puede leer como una sátira contra autores de la ta-

lla de Herodoto, a quienes se acusaba de exagerar en sus crónicas para lograr un mayor dramatismo. Sin embargo la historia de Luciano se puede entender desde la libertad que otorga la imaginación y la capacidad para hacer creíbles anécdotas que, en manos de un autor sin pericia, pasarían por meras fanfarronadas.

Me refiero a este escritor lejano en el tiempo para comentar el primer libro de Víctor Roberto Carrancá, *El espejo del solitario*, porque su apuesta es similar: elaborar escenarios extravagantes en los que la realidad se deforma y crea sus propias reglas. El mérito o truco consiste en lograr la suficiente verosimilitud como para que el lector muerda el anzuelo y llegue al final del cuento jugando las mismas reglas establecidas a lo largo de la historia. Carrancá, al contrario de Luciano, no ofrece ninguna introducción para confesar que sus

textos no tienen ningún reflejo en la realidad sino que los narra con convicción, sin cuidarse demasiado las espaldas, en un tono lúdico que invita a internarse en los recovecos asombrosos que se plantean. El primer cuento del volumen, “Los franceses no existen”, expone claramente las reglas y las piezas con las que juega el autor en varias narraciones: una veloz introducción que tiene sus raíces ancladas en la realidad; pocas líneas después, intempestivamente, la cotidianeidad se transforma hasta desbordarse en absurdos y eslabonar escenas fantásticas hasta el final. En este caso, tenemos un narrador-protagonista con un lenguaje que recupera algunos matices arcaicos, utilizando frases como “permítaseme”, se dirige al lector para contar cómo se destruyó su matrimonio. Narra las dificultades que tuvo con su esposa para concebir un hijo y cómo después de lograrlo se da cuenta —gracias a unas señales inquietantes— de que su hijo no es suyo ya que, al crecer, habla un francés perfecto sin haber visitado Francia y no estudiar el idioma. Acto seguido, el narrador afirma algo temerario: los franceses no existen y eso añade una gran cuota de misterio al asunto de su hijo. Pronto las dudas detonan una serie de acontecimientos que terminan con su matrimonio y con su mujer en la cárcel. Esta fórmula requiere varios artificios: captar el interés creando un conflicto casi de inmediato y dar un salto al vacío proponiendo una solución absurda que

se reafirma al avanzar los párrafos. El mérito de “Los franceses no existen” radica en no quedarse en la superficie de la sinrazón sino aprovechar el terreno recién descubierto y empezar a hacer variaciones que, muchas veces, cobran más importancia que develar el misterio. El absurdo supera entonces la extrañeza y dialoga con el lector.

No todos los cuentos siguen la misma estructura aunque prevalece el tono fantástico con sus respectivas cuotas extravagantes. Otro texto destacable, y quizás el más ambicioso del volumen, es “Extractos del cuaderno de José el Solitario”. Aquí hay varios puntos para el análisis: una historia fragmentaria compuesta por tres historias sin muchas conexiones entre sí: “Disertaciones sobre el hada de los dientes”, “Máscaras” y “Botellas en el mar”. Este último capítulo nos presenta a un capitán y su tripulación, quienes, sedientos de tesoros, planean tomar las riquezas encontradas en una isla remolcándola con su barco. En ese momento se interrumpe el flujo de la historia y el narrador nos cuenta, mediante un larguísimo pie de página que se vuelve el cuento principal, cómo unos marinos lograron la hazaña en una aventura paralela. Además del truco o de la aparente novedad de volver un pie de página el *leitmotiv*, lo que también llama la atención en el cuento son los recursos utilizados, herramientas basadas en una figura capital y esquiva a lo largo del libro: José el Solitario. Este personaje, probable

alter ego del autor, funciona no sólo como el demiurgo que erige el mundo desbordado que se presenta página a página, sino como un narrador activo que, como en la literatura decimonónica, interrumpe escenas, interpela al lector o lleva pasajes a caminos insospechados. “El espejo del Solitario” sería, entonces, más que una superficie reflejante, un palimpsesto cuya trama original es corregida una y otra vez utilizando la fantasía como un reflejo equívoco que sugiere antes que demostrar.

Otra veta relevante del libro es el humor. Uno de los cuentos que más destaca por esta característica es “Un caso llevado ante el Ilustre y Noble Ministerio de Asuntos Artísticos de Relevancia”. El cuento echa mano de la retórica leguleya y del abuso de las formas cortesananas para crear situaciones cómicas que exhiben, muchas veces, las miserias del burocratismo mexicano. También en textos como el “Manifiesto visceralista” Carrancá se aventura en el género muy breve, entre el aforismo y los juegos de palabras. A pesar de la diversidad de temas, el autor construye un tono que uniforma sus cuentos y, sobre todo, la fervorosa intención de que es posible una nueva mirada al mundo que nos rodea y transformar sus referencias.

El espejo del solitario muestra varios elementos que caracterizan el debut de un autor: el atrevimiento en los temas, una escritura que podríamos llamar de primera intención sin que eso demerite la calidad de su prosa. Quizás en los

cuentos más extensos se corre el riesgo de acumular demasiados trucos y crear una pirotecnia que luce un poco excesiva, sin embargo en la mayoría de los casos se logra una contención en las herramientas usadas y se privilegia, casi siempre, el juego filosófico, la crítica, la intertextualidad o las trampas que obligan a la reflexión. Es difícil situar a Víctor Roberto Carrancá en el reciente panorama de la literatura mexicana, sobre todo en la camada de jóvenes escritores nacidos en los setenta y ochenta. Por un lado comparte algunos rasgos de la literatura fantástica actual (“Literatura de la imaginación”, como la ha llamado Alberto Chimal, uno de sus principales promotores), sin embargo se advierte una singularidad basada en la creación de un mundo propio, un terreno que va creando sus reglas conforme son escritas. Lejos de referencias generacionales, Carrancá parte de un mapamundi en el que va haciendo sus propios descubrimientos sin mirar al lado.

Hablar de influencias en un autor que publica por primera vez es complicado porque se carece de un antecedente que pueda servir de hilo conductor en el análisis. Además, las herencias literarias se van destilando con el tiempo. Sin embargo, en un primer atisbo se nota un homenaje borgeano en la creación de referencias inexistentes, apéndices o mitologías secretas que crean una realidad alterna, un mundo imaginario que sustituye al real. En el ámbito

lúdico y las anécdotas que se tuercen casi de inmediato, después de presentadas, noto una lectura de Felisberto Hernández. También, y esta referencia es ineludible para muchos autores dedicados a la fantasía, pasan lista Ray Bradbury y las minuciosas construcciones imaginativas de Stanislaw Lem. *El espejo del solitario* dialoga no sólo con la fantasía más desaforada, aquella que se regodea en escenarios imposibles, sino también profundiza desde la aparente lejanía en los deseos humanos.

Distintas ecuaciones del vuelo

DANIEL BENCOMO

Jorge Esquinca, *Teoría del campo unificado*, Bonobos Editores, México, 2013, 100 p.

La obra poética reciente de Jorge Esquinca, *Uccello* (2005), *Descripción de un brillo azul cobalto* (2009) y su más reciente volumen, *Teoría del campo unificado*, posee un rasgo en común: una maniobra en la cual el pasado se utiliza como eje poético, como núcleo irradiador de toda ejecución verbal. Más allá de que en el poema se abre una *presencia*, un *ahora* que genera el lenguaje poético a partir de algo ya siempre sido –idea que con matices comparten autores y filósofos del poema tan distantes como Yves Bonnefoy y Jacques

Roubaud–, en el caso de la poesía de Jorge Esquinca se recurre de distintas maneras al pasado histórico, literario y personal, para producir un “efecto de memoria” en el lector. Por otro lado, cada uno de los tres libros traza su estela de singularidad. En *Uccello*, la escritura toma como motivo al pintor renacentista y se despliega en un tejido en prosa fragmentario y complejo, lleno de meandros, para evocar el resplandor, las coloraciones y perspectiva del maestro del *Quattrocento*, que se condensan “como el precipitado que se obtiene luego de macerar con iniciática minucia el *Cálculo algebraico del Arcoiris* –caballos, batallas, vistos”, en el brillo de una lanza. Una lanza que se prolonga como un ave hacia un punto de fuga: “un niño un pábulo un mirado en el giro de –un niño un cegato un carámbano –un trío de tablas que Paolo Uccello pintaba (...) –ah, la memoria de un niño que como pájaro tensó”.

La memoria del niño se tensa en un vuelo libre, de ciertas gracia y condición etérea, un vuelo que calibra el canto. Es eficaz la metáfora del ave: una que comparte genes con el colibrí –en esa vocación de conjugar, en un instante, la dinámica del vuelo con la contemplación que ofrece la suspensión inmóvil–. Un ave que también comparte ADN con, pongamos por ejemplo, una bandada de patos que remontan el vuelo sobre el terreno de un pretérito enriquecido, mineral –en el cual se mezclan por igual las vivencias litera-

rias con las personales—, y regresan en formación delta hasta trazar un instante presente. La imagen del niño y la del ave migratoria se funden en el reflejo que irradia la pintura de un auto Vauxhall en *Descripción de un brillo azul cobalto*. En una estructura formal concentrada y tensa, que hace del terceto su patrón estrófico —forma dilecta para el tono elegíaco desde el Renacimiento— y del encabalgamiento su cadencia respiratoria, se funden la imagen del padre enfermo de cáncer con la figura de Gerard de Nerval. Así, el pasado es una atmósfera rica en elementos por el que cruza una voz, que en este libro es un niño y un cisne salvaje, y se tiende como ella cuando remonta hasta el presente. Estos dos libros coinciden además en otro aspecto: pueden considerarse como poemas extensos y unitarios, que requieren de cada uno de sus fragmentos para conjugar su unidad. Eso les otorga una consistencia formal indiscutible, rasgo que también distingue a la poesía de Esquinca desde su primer libro: *La noche en blanco*.

Teoría del campo unificado tiene una estructura distinta. A diferencia de *Uccello* y *Descripción...*, este libro no se construye bajo la idea de un poema total: está hecho de estampas diversas, textos que desarrollan un imaginario variopinto y se despliegan en formas heterogéneas. Más allá de lo efectivo que resulta el título y de la relación directa con una teoría física, el nombre es sugerente pero busca esa unificación en

dos aspectos: poco a poco reconciliar la memoria infantil y juguetona del pasado personal con la contemplación del presente; poco a poco redibujar el recuerdo junto a lo actual a través del poder recreador del sueño. Así nos lo propone el epígrafe del neoplatónico Plotino: “el cuerpo del universo es uno y el alma está en su unidad en todas partes”. Así, desde la primera sección, “El enigma de los niños”, la prosa se encarga de efectuar un sobrevuelo sobre la infancia y recuperar su fuerza onírica a dos voces: una enrarecida por la cercanía, otra desde la lucidez de cierta distancia. Imágenes y personajes inapresables, ungidos por lo que hay de fantasmal en el sueño, aparecen y se ocultan entre risas poco cristalinas. Pero el enigma de un niño aloja en su germen la idea de la muerte, y esa fisura en la tonalidad del primer recuerdo aparece ya, con toda su potencia, en “Las antiguas invasiones”, segundo ciclo: “Dicen que en el momento de morir se obtiene una lucidez extrema (...) No obstante, algo de aquello que fuimos permanece atrapado en una suerte de limbo, pliegue o entreacto. Sólo entonces es posible una percepción simultánea de las cosas mediante la cual cada una de ellas nos revela su función secreta, su dimensión íntima, su vórtice.” Pareciera que quien nos interpela desde los poemas en prosa busca ese pliegue, ese *momentum* mortal que germina en la infancia y estalla en el sueño y el

encuentro erótico. Y no se resuelve en pretenciones grandilocuentes, sino en instantáneas rotundas, perturbadas por presencias monstruosas, que se abren en el sueño y decantan y se condensan en algo más simple: es suficiente el golpe mnemónico que proviene de la casa de la abuela, “su olor denso de especias como una marejada instantánea, inagotable, bienhechora”.

Si la teoría física del campo unificado buscaba una expresión que ciñera las fuerzas gravitacional, eléctrica, magnética y luminosa en una sola, estas ecuaciones poéticas hacen que todos sus motivos se entremezclen en la bruma diáfana, apolínea por esplendente, de la escritura. No por nada el oráculo que provocó la muerte a Homero, como se afirma en el mito, aparece de epígrafe en la primera sección: unas palabras como fachada sencilla que esconde, en su nitidez, la fuerza de la muerte. Y así la muerte se confunde con el recuerdo, así el recuerdo se trastoca en el sueño, así el sueño es imaginado por un ave que recubre con su canto el silencio de la muerte. Hay cierta redención de lo monstruoso del sueño y el campo de juegos atravesado por una tolvanera en la primera sección, que es limpiado al final de la segunda por una tromba; ya la tercera sección da pie a un diálogo distinto. La construcción ligera de sus versos es distinta a la densidad de la prosa, y destacan, por su equilibrio matérico, los poemas “El lazo y la trampa”, meditación lírica sobre

la situación actual de nuestro país —y quizás único texto en este libro que escapa del ámbito personalísimo—; y “Un pájaro canta”, dedicado a Hugo Gola, aunque el pico emotivo se encuentra en el poema “El sueño de los árboles”, dedicado a Guillermo Fernández, donde pareciera que esta redención termina por culminar, donde se tienden, en la palabra del sueño, líneas comunicantes entre la muerte y la vida. Esa amalgama en la voz da pie al último ámbito presente en el libro: el enigma del amor. El cuarto ciclo de poemas se abre con una esfinge y termina con un recorrido, descenso y ascenso, por la gruta de una mina, que es a la vez la penumbra de un cuento preñada de reflejos: “Mejor aún que el ámbar/ de los muros nos guiaban murmullos; (...) Lo húmedo, la claridad entonces/ era mineral”, que al final implosiona en la luz cegadora del día: “sólo/ el eco inútil del llamado/apagándose contra las piedras,/el sol desmembrado/el sol de había una vez.”

El último poema-sección, “El campo unificado”, parte del hueco de cada presencia, fantasmal y azarosa que ha aparecido y ha vuelto a sumergirse —en el sueño, en el amor, en el llamado de la muerte— y la libera bajo el efecto hipnótico de la danza: “todo músculo es ahora vidente/ todo alado talón nos adivina”. Estos versos de clara inspiración mercurial liberan algo de lo dionisiaco de la danza, de lo imprevisible de existir: “Una ordenanza katakali/

una flamenca orfebrería. // Al fin todo es como las manos:/ de las mías en las tuyas.”

En la poesía de Esquinca pervive una traza de la gran tradición de la presencia poética; algo similar a la belleza nos aguarda en sus pautas de sonido y silencio —en sus evocaciones—, y es liberado en una ejecución poética pulcra y de amplitud de efectos. Si bien no alcanza en su estructura formal la fuerza centrípeta de los dos libros anteriores, *Teoría del campo unificado* gana en matices y texturas, a la vez que mantiene una condición muy propia de la poesía de Esquinca: esa cualidad etérea y luminosa, apolínea en el mejor de los sentidos, de consistencia ligera y violencia atenuada que a veces es un ave y, otras tantas, el aire que impulsa la envergadura en el vuelo.

Quien por su boca muere

HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

Pura López Colomé, *Poemas reunidos* (1985-2012), CONACULTA, Práctica Mortal, 2013, 724 p.

Dentro de la generación de poetas nacidos en la década del cincuenta, Pura López Colomé es identificada como una de las personalidades literarias más sólidas (antóloga, editora y traductora tanto de poesía como de ensayo), una

escritora acuciosa que ha sabido intercalar numerosas tradiciones en su obra. Espíritu atento e inquieto, Pura no sabe estancarse en una postura o en una pose de sí misma. Una prueba de ello y de su fehaciente búsqueda poética es el tomo *Poemas reunidos* (1985-2012), donde deja constancia de su ars poética y de sus exploraciones a través de varios ambientes, múltiples espacios y distintas cartografías; todo esto sin caer en la despersonalización, pues lo que salta a la vista para quienes la hemos seguido durante algunos años es que siempre busca la circunnavegación que la lleve a otro aspecto de ella misma.

En una buena parte de su obra, Pura huye de la canción, del exordio y del ditirambo; por el contrario, busca dar un refugio a sus versos. Va en sentido opuesto de donde esté el público, como si su poesía formara parte, más que de actos multitudinarios, de pequeñas confesiones que se entonan con mantilla y velo en el momento en que rompe el alba. Debido a esto sus versos carecen de concreto o acero; en cambio, evocan ciudades tranquilas como Puebla o Mérida, donde los detalles, las iglesias y las reliquias aún son respetadas, salvaguardadas de las furias modernizadoras. Tal como lo definía ella misma en uno de sus ensayos, incluido en *Afluentes*, el poeta debe guardar “una infancia perpetua” o, como le llamaba Coleridge: “una voluntaria suspensión de la incredulidad”. Por eso, en Pura el

ejercicio del arte tiene más que ver con una evocación que con un artificio literario o simplemente estilístico. Alguna vez la escuché expresar su preferencia por la serie de poemas sinfónicos *Mi patria (Má Vlast)*, de Bedrich Smetana. En esta pieza –como en la obra de nuestra autora– hay una reconfiguración de la nostalgia, pues ya no se presenta como un dolor por el hogar (*nostoi*), como Andréi Tarkovsky o la tradición poética a lo José Emilio Pacheco lo han representado, sino que esta nostalgia se vuelve una pasión por evocar, lo que consigue un nuevo sema o significado para el término, lo enriquece y parece solidificar la claraboya de la memoria. En todo caso, la encuentro más cercana a la poesía de Borges, de un sentimiento donde el mito fundacional está muy presente; en ambos hay una tendencia intimista. Cuando uno lee la poesía borgesiana entra a un mundo de preocupaciones, afectos, inquietudes y homenajes personales que nos hacen sentir parte de la confesión; pasa lo mismo con los poemas de López Colomé, su raigambre está en una interlocución, en un diálogo que esta yendo y viniendo hacia y desde su propia biografía. Pienso en la cercanía entre *Un cristal en otro*, *Tragaluz de noche* y *Reliquia* como la manera en que una niña contempla por primera vez la forma en que el haz, o chorro de luz, delinea los objetos de una habitación, brindándonos una claridad, una confluencia, una resonancia en la superficie que los

trastoca en elementos prodigiosos: la luz, pero no la simple, sino la que ha sido alterada por el ventanal de la conciencia, es lo que impregna esta poesía y dimensiona el pasado, dándole un volumen que lo realza al contacto vívido. Porque lo que se manifiesta, al leer a Pura, es esa reexperimentación de las vidas minúsculas o de alevés anécdotas que la poesía convierte en sucesos cruciales, hitos en una historia personal, cambios drásticos en un discurrir que pareciera calmado, pero que –por arte poética– ya no lo son; o que lo son y dejan de serlo, a la manera de una sístole y una diástole que nos impiden definir ese estado como algo estático en el espacio. Lo imagino como la concepción de los átomos en movimiento de la luz que se interseca con los átomos del cristal, los cuales –a su vez– son rutilantes, trémulos, como las imágenes que crea Pura infatigablemente.

Al mismo tiempo está latente una de las características de muchos poetas, me refiero a lo que el teórico Bajtín llamaba *status in naquendis*, el estado de nacimiento. Siempre es una primera vez en esta poesía, siempre hay un encuentro inaugural, un dejarse ir sin saber si se volverá. En el inicio del poema se siente que el espíritu o, si lo prefieren, la disposición de Pura leva alas, empieza a elevarse para abordar el poema, de pronto se estabiliza o sucumbe con un final a la manera de un nacer, crecer y fallecer. En los poemas de Pura vemos este proceso en distintas escalas, des-

de el breve “Bienaventuranza” de *Un cristal en otro*:

*Se ha cumplido el plazo en el umbral.
Nunca su nombre cruzó tus labios,
habitante,
ni te pasó por la cabeza.
Nunca probaste su sabor a almendras
a punto de secarse.
Hoy termina el exterior encierro
y nace el manantial
como la sangre.*

Hasta uno de los más extensos como “Cantata”, de *Tragaluz de noche*, del cual cito una estrofa:

*De vuelta del gallinero, cargada de
“blanquillos”, tuve a bien tropezarme. Se
rompió todo. En vez de un avemaría, algo que
me protegiera de la rabia en torno, vino a mí
boca la devoción vacía: una aspiración, vestir
un hábito, un luto de por vida, y consagrarme
a una despoblada entidad, un ente.*

Pero no sólo es en el poema que Pura nace, crece y desfallece, sino que también lo hace en todo el trayecto del libro. Quizás aquí pueda introducir una crítica, pues veo que todos y cada uno de los poemarios de López Colomé son empresas bien planeadas previamente, donde hay un desenvolvimiento lógico innegable; prueba de esto es la constatación de sus extraordinarios finales. En este tomo estamos hablando de libros hechos y derechos, no sólo de poemas reunidos. La experiencia se agudiza al reunirlos en un solo volumen pues en un momento de la lectura la voz se intensifica y el lector sabe que ahí algo se

está cerrando, algo está clausurándose para no volverse a abrir. Me limito a citar la última estrofa de *Aurora*:

*La rosa de los mundos giró
hasta secarse.
Ni una lágrima en sus pliegues.
En su centro fresco,
un ojo espeluznante,
lleno, por primera vez,
de una ternura incontenible.
Acabas de morir,
aurora,
en la noche
de mi cuerpo.*

O la última de *Éter* es:

*“¿Qué son los ángeles?”
Sintiéndose uno de ellos,
ignoraré que
“Son espíritus puros
creados por Dios
para su gloria eterna”.
Mientras su gente,
aquí en la tierra,
seguirá tomando
ceniza
y derramando
bilis
inconsútil,
éter,
donde lo divino
se revela.*

Por consiguiente, creo que hay una suerte de guiño en el título porque pareciera haber una sinécdoque al intitularlo *Poemas reunidos*, pues una parte de toda la composición se convierte en lo más representativo del tomo.

Asimismo, me interesa subrayar una virtud de la poesía de Pura que, no un poeta, sino un gran prosista, como era Italo Calvino, quería rescatar en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*: la ligereza. Para Calvino, uno de los valores de la literatura era esta suerte de ligereza que vuelve ingrátido al mundo pues, en contraposición a la realidad que tiende a petrificar todo lo que toca, es decir, solemnizarlo, aseñorarlo o simplemente volverlo una estatua de sí mismo, algunas literaturas se han vuelto el remedio de esta tendencia. Por eso pensé en la forma en que Pura escancia los versos en varios de sus poemas, dotándolos de una suerte de levedad que se contrapone a una estructura rígida de prosodia acartonada o, peor aún, petrificada. Es por esto que el autor del *Caballero inexistente* ve en el mito de Perseo contra la Medusa una alegoría idónea para ver la tarea del poeta: “Pero sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga –dice Calvino–; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes”; y yo me pregunto, ¿no es ésta la forma ideal de leer la poesía de López Colomé, dejando que sus formas nos habiten, sus ritmos y cadencias nos recorran el oído y hagan surgir imágenes a manera de una sucesión de diapositivas o imágenes de una polaroid? De “Quimera”:

*Redacta una nota el capitán,
desde otro nivel, más alto,
cual corresponde
a su rango y distinción:
Escribo a ciegas
y dejo en tinta
la indelibilidad
de una existencia.
No pido redención,
algún Mesías.
Sólo ligereza,
el silbido veloz del hielo,
verde esmeralda,
azul índigo glaciar.
Surge ingrátida
la locución.*

Simultáneamente, Pura tenderá a una poesía estilizada a lo largo de su obra, próxima a la influencia de los poetas de Contemporáneos. Por ejemplo, en “Sentí el habitante luego” podemos ver la influencia de Villaurrutia e incluso de Rilke, lo cual nos hablaría de que Pura estaba muy cerca de una poesía de tendencia lírica elegíaca. Una poesía de mucha acuciosidad, intimista y tendiente a la elegancia. Espero que no se alarmen por citar un atributo que ha estado presente en la poesía y que en estos momentos de desparpajo se valora menos, sin embargo creo que también hay que saber aquilatar la elegancia en algunas poéticas del modo que se pondera la espontaneidad y los trotes de Belerofonte, como les llamaba Góngora. Pura siempre ha apostado por una delicadeza que impregna su propia vida, a la manera de una Margarite Yourcenar: se percibe que no es una poeta de dientes para fue-

ra sino que hay una constante sensibilidad en todo lo que la rodea. Podría mencionar como ejemplo de esto su misma perspectiva de ser madre, pues un poema como “Voy a tu encuentro”, de *Un cristal en otro*, me parece que expresa el sentimiento de la maternidad, ya que la voz interioriza como pocas veces la relación con otro ser fuertemente cercano a ella. En todo caso, si esto fuera así, este poema se eslabonaría con uno de los poemas más recientes, “El día que no”, de *Lieder*, que está dedicado a Antonio, Nono, su hijo menor.

En ese sentido puedo ponderar que la poesía de Pura es un todo con su existencia: su experiencia vital está tan íntimamente relacionada con su escritura como lo es para ella convivir con su familia, cultivar café o cantar en el coro. No hay impostura en nada de lo que hace, sino un simple afán por compartir. Por eso una de las reacciones que suscitan los versos de Pura es este llamado que te hace releer un verso, regresarte a algunos poemas anteriores o abrir otros libros de otros autores. Buscar poemas que se hacen presentes en la memoria, que se sugieren mediante algún epígrafe, algún final de libro. Recuerdo los últimos versos de *Aurora* y pienso en la afinidad de Pura con Francisco Hernández, en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, al ver la manifestación de la noche en sendas poéticas. También salta la presencia de Xavier Villaurrutia con su “Cementerio en la nieve”, o el “Hora

de zorrillos”, de Robert Lowell, que aparece imbricado en uno de los poemas del libro. Del mismo modo, puedo pensar en Robert Haas y su “Privilege of being”, que tiene la misma cadencia lírica de algunos poemas amorosos de López Colomé, como si la voz poética sufriera un poco el acto de la creación, y es que ¿escribir no es un poco partirse el cráneo para que afloren unos versos de este afán poético?

Otro de los elementos de Pura es la atención que presta a los términos acuñados en la oralidad, esos giros ideomáticos que pueden decir mucho y que están presentes en el imaginario de la gente. Con ellos, Pura hace un juego al resignificarlos. Esto se nota en muchos de sus poemas, insertos en su obra, particularmente en la etapa más reciente; y que apuntalarían un tanto mi idea de su tendencia a aligerar el verso. Aquí hay una disposición a hablar con ese imaginario y dialogar con la poesía que hay en los lugares insospechados e insospechables. Esto me hace pensar en la propensión de algunos poetas a extraer los hallazgos del lenguaje. Hace poco lo refería en un ensayo sobre F. H., pues en ambos detecto esa disposición a oír lo que nos quieren decir las palabras, lo que Heidegger nombró: *die Sprache spricht* (el habla habla) sólo que en su versión laica.

Pura ha escrito poemas de diferentes registros: quien se adentre en este bosque de signos que es *Poemas reunidos* podrá constatarlo. Hay poemas como

“Visión”, de *Santo y seña*, en los que se advierte un estilo de poemas muy diferente a la primera etapa y a la más reciente de libros como *Una y fugaz*. También hay una búsqueda de integrar varios elementos históricos, literarios o musicales que profundicen la experiencia. En ella hay una deliberada intención de tirar del lector, atraerlo hacia lo hondo de la experiencia, una invitación a dejarse habitar. Porque la poesía es lo que *busca* trascender la simple dicción y compenetrar en la psique, en los músculos, en las vísceras del lector. Por esto no puede ser un simple pasar los ojos, sino que se parece más a un acariciar la hoja en braille; ella ha escrito y traducido sobre este fenómeno: trocar la literatura de la vista al tacto, hendir el silencio con una experiencia paralela. Quizá por eso la literatura no busca suplantar a la realidad sino que la complementa, la desborda de anunciaciones. Ya se lo he comentado en alguna ocasión a nuestra autora, mientras que para ella la poesía tiene una fuerza evocadora, para un servidor es una anunciación. Al leer sus versos imagino mundos futuros, realidades por manifestarse o surgir en múltiples biografías. Su pasado es el futuro del lector, parafraseando a Eliot: en el fin de su poema está nuestro inicio.

La trascendencia de su poesía a menudo me hace pensar en piezas, cuadros o esculturas de las que el lector se puede sentir él solo poseedor, un único propietario de una pieza de colección.

Esto me recuerda una anécdota que me tocó vivir. En una ocasión, visitando la exposición del artista zacatecano Juan Manuel de la Rosa, me topé con una pieza deslumbrante: se trataba de una pala para horno de pan, de madera delicadamente tallada. Mediría un largo de 2.5 m. y estaba montada en una base color azul Francia, de modo que la pala pareciera emerger del fondo. El origen de tal pieza se encontraba en el verso “El santo olor de la panadería”, del poeta Ramón López Velarde. Poco después De la Rosa, con una infinita generosidad, le regaló la pieza a un amigo mutuo. Obviamente nuestro amigo se sentía profundamente honrado al ser beneficiario de tan gran obsequio y, de súbito, su alma pasaba del placer infinito a la vergüenza patente por recibir tal tributo. Creo que a veces así sucede con la obra de varios poetas que, al publicar sus *Poemas reunidos*, están otorgando un muy noble obsequio y, al hacerlo, en ocasiones el lector se siente injustamente beneficiado. Espero que el lector que formamos todos estemos a la altura del prodigio que es *Poemas reunidos* y lleguemos a perdernos en esta autora profunda como el mar que es Pura López Colomé.



Elogio del elogio

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

Jorge Esquinca, *Nuevo elogio del libro*,
Rayuela, Diseño Editorial,
Guadalajara, 2014.

Antes que otra cosa, un libro es la idea o el conjunto de ideas que se tengan sobre él. Su consistencia material, su historia y su suerte, su ocurrencia concreta en la experiencia de la lectura —mientras lo tenemos abierto frente a nuestros ojos—, la fama que llegue a tener o la que nunca alcance, su desaparición, incluso, o su destrucción: toda su vida, desde que fue concebido hasta que se olvide, constituye una sucesión de contingencias al margen de las cuales, enigmática y asombrosamente, el libro existe. Por eso las definiciones básicas son, en última instancia, tan poco útiles, por ejemplo la de la Unesco, según la cual un libro es “una publicación impresa, no periódica, de al menos cuarenta y nueve páginas, sin contar las cubiertas, editada en el país y puesta al alcance del público”. (El lenguaje burocrático conduce siempre a perplejidades inestimables: ¿“editada en el país”? ¿En cuál país? Pienso en un barco-imprenta chino: uno le envía los originales de un libro por correo electrónico, y el barco, previamente abastecido con los insumos que se habrán conseguido baratos, viene ya navegando mientras la mano de obra también

barata que transporta va dando a la luz el libro en cuestión, que podrá terminar de nacer en aguas internacionales. Lo que sale de ese barco-imprenta cuando toca puerto, al no haber sido impreso propiamente en ningún país, ¿cuenta como libro? ¿Todo libro ha de tener un país, además de las estrictas cuarenta y nueve páginas, o de lo contrario hay que considerarlo como otra cosa?) En realidad, para que un libro exista no hace falta que se encuentre en ningún sitio: tampoco que nadie lo haya leído, ni siquiera que haya sido impreso. Y tampoco es indispensable que alguien lo haya escrito: todos esos factores son apenas accidentes que pueden o no tener lugar. Como proyecto, viable o no, o como recuerdo fundado en la realidad histórica o suministrado por la imaginación, como mera suposición o como fantasma, e incluso bien visible en el librero o desplegado ante nosotros, con todas sus cuarenta y nueve o más páginas y con cuanto habite en éstas, todo libro es, en primer lugar, lo que pensamos de él: una cristalización de nuestro juicio, independientemente de lo ignorante que éste sea o de lo bien informado que esté. Así, aun cuando ni siquiera seamos lectores constantes, y también si no lo somos en absoluto, por delante del encuentro directo con cualquier volumen, cualquiera que sea su materia, van nuestras nociones sobre él: pensamos en los libros como ocasiones para el acontecimiento de la belleza o de la fealdad, del mal o del

bien; como vías de acceso al descubrimiento, al conocimiento, a la maravilla, o bien como puertas a la confusión, al pasmo, al tedio. Quién sabe a dónde puedan conducirnos nuestra indiferencia o nuestro entusiasmo, pero lo cierto es que, en presencia de un libro, opera indefectiblemente un secreto entramado de presunciones —que a veces podemos tomar por certezas— promovidas por esa misma presencia: sea que pueda resultar memorable, prescindible, decisivo, entretenido, apasionante, detestable, incandescente, enervante, aburrido, esclarecedor, abrumador, estimulante, cansador, vivificante, iluminador, impenetrable, feliz o infeliz, todo libro nos interpela incesantemente —así nunca lleguemos a abrirlo, así nos interese sólo porque jamás nos parecerá interesante.

No hay libro insoslayable. Piénsese en uno abandonado, olvidado, extraviado o dejado a propósito en el lugar más improbable: en una cueva del desierto, en un camarote de un barco hundido, en el despacho del presidente de la República: quien lo descubra ahí experimentará una extrañeza irresistible, que seguramente lo llevará a abrirlo para empezar a interrogarlo. En grados diferentes, esa extrañeza es razón de que en todo libro pulse siempre la posibilidad de un hallazgo, y de que esta posibilidad nos concierna irresistiblemente: por eso no hay libro que no espere a su lector, que llegará a él, tarde o temprano, ya intuyendo de

algún modo que en el encuentro tiene lugar un acontecimiento de suyo misterioso. Por esa intuición es que los libros, aun los que no vayamos a leer, no sólo nos parecen objetos dotados de vida, al igual que supuestamente lo estamos nosotros y quienes nos rodean, sino también dignos de nuestra consideración y nuestro respeto, en principio, y más adelante quizás de nuestra admiración y nuestro amor —si acaban por volvérsenos imprescindibles—; de ahí que, como pasa con los árboles, sus parientes, haya algo de trágico o de monstruoso en su destrucción y algo de carencia vital en su ausencia.

(Casi seguro —por las razones anteriores, pero también por otras que proceden de mi propia historia como lector y como escritor— de que los libros son materia susceptible únicamente de celebrarse —y digo “casi seguro” porque, en esa historia, como todos, he debido toparme con libros aborrecibles o temibles, malos, pésimos y peores, y también porque en estas clasificaciones entra muchísimo de cuanto está al alcance en las atestadas librerías de nuestro presente ensordecedor—, ha terminado por convencerme la certidumbre de que lo contrario (emprender un denuesto del libro, una diatriba que postule su erradicación o al menos una declaración de odio) equivaldría en su sinrazón a encender una más de las hogueras en que han ardido no sólo las montañas de papel que las alimentaron, sino también nuestras mejores

posibilidades como especie. Lo propio con los libros es, pues, celebrarlos. Intentar su escarnio conduciría a desvelar lo peor de quien se lo propusiera. Y, sin embargo, hay enemigos del libro: más allá de quienes, debiendo ver por su prosperidad, la obstaculizan —empezando por los mercaderes mezquinos para quienes sólo cuenta la prosperidad de sus propios intereses—, hay que contar a los editores negligentes y mal hechos; a los autores irresponsables que dan a la imprenta cualquier bodrio; a los profesores que imponen la lectura como castigo o trabajo forzado, a los críticos cuyas materias primas son el resentimiento y la vanidad, y también a los lectores —lectores voraces, a veces— cuyo trato con los libros está hecho de malentendidos, supersticiones y fines aviesos).

En las ideas de Jorge Esquinca en torno al libro que dan forma a este volumen, por una parte, se bosqueja el autorretrato de un lector que, tras ir a revisar su propia historia, regresa a informar de ciertos preciosos hallazgos, que cuentan como acontecimientos decisivos en esa historia; por otro lado, se perfila una actitud de maravilla sostenida que, para razonarse y explicarse, tiene su mejor vía en el entendimiento poético. Las experiencias, evocaciones e imaginaciones consignadas en *Nuevo elogio del libro* adoptan así el carácter de breves ensayos cuya sustancia es la voluntad crítica de ese entendimiento, y también de poemas en prosa deci-

didados por la emoción o la ensoñación, pero además por la lucidez de quien se propone desentrañar los misterios propuestos por su asunto. Más allá de que tenga caso o no diferenciar puntualmente unos de otros —los ensayos de los poemas en prosa—, lo que estas páginas se proponen, y consiguen, es prolongar y amplificar el milagro de la lectura, noción que para Esquinca es capital y para cuya perpetuación ha escrito este libro. Entre las certezas provistas por la constatación de ese milagro y de sus efectos y las intuiciones suscitadas por cuanto la escritura desvela en su progreso, el autor está al tanto de que la renovación del prodigio —todo libro comenzó siendo un vacío, y algo de ese vacío se preserva siempre entre su principio y su final— depende de nuestra comparecencia y nuestra colaboración creadora, de manera que sus proposiciones terminamos por hacerlas propias, y a sus descubrimientos concurren los que cada uno de nosotros haya hecho en su particular historia como lector. Por eso es un libro personalísimo que, precisamente por serlo, puede incumbirnos tan íntimamente como a su autor: por la gratitud que lo ha originado y por la generosidad que lo anima y nos hace partícipes de esa misma gratitud.

(El “Pórtico” del editor Avelino Sor-do Vilchis explica cómo esta nueva versión del volumen que hace trece años se tituló *Elogio del libro* fue consecuencia, precisamente, del gesto agradecido de una lectora, prueba —creo

yo— de que en aquel *Elogio* y en este *Nuevo elogio* se refrenda la gratitud redicha. Además, está el hecho de que se haya editado exclusivamente para obsequiarse, y aquí cabe hacer el reconocimiento debido a Sordo Vilchis, y a la estupenda tradición que fundó y ha continuado desde entonces, y en la que cuentan títulos inestimables. Dicho sea de paso, al reencontrarme con este libro de Esquinca me percato de que es una lectura que tiene la misma calidad de descubrimiento que tuvo la que hice de la primera versión, y los trece años transcurridos desde aquélla son un tiempo cuya extensión ahora me sorprende y, al hacérseme increíble, me confirma cómo se mantuvo intacta la maravilla de entonces. Respecto a aquel *Elogio del libro*, éste de ahora, el “Nuevo”, es distinto principalmente porque incluye ocho piezas que lo enriquecen; pero también sigue siendo el mismo en la medida en que lo nutren la misma amorosa voluntad de su autor y la prosa incantatoria en que ésta se resuelve.)

Aquí hay libros hechos de vacíos, o de vacío; libros, como el de cierto pintor chino, sin palabras; libros sólo susceptibles de ser soñados —lo cual, lejos de cancelarlos como posibilidades, potencia las infinitas que hay para cuantos aún no han sido concebidos—, inalcanzables para ninguna materialización y libres así del agobio que la realidad imprime a los libros que nos rodean; libros como anticipaciones de las reve-

laciones azoradas que nos aguardan; libros que nos confirman en el presentimiento de que quienes leemos estamos a cargo de una responsabilidad con la civilización: por nuestra querencia estamos resguardándola de la catástrofe que se gesta en el avance avasallador de la tecnología y en las amenazas antes insospechables que ésta trae consigo; libros en los que acontece incesantemente el encantamiento y que a éste son debidos, así tal encantamiento proceda apenas —y nada menos— de una roca; otros con los que se demuestra que todo libro es una fundación; otros más que obligan a aceptar que de los libros, como de la vida, tarde o temprano habrá que deshacerse: presencias que se nos adelantan o se rezagan respecto a nuestro paso hacia la muerte: los libros nos sobrevivirán, pero no estamos dispuestos a creerlo. Y, entreverados con todos estos libros, las sombras de quienes los escribieron, recogidas en las dos páginas del índice onomástico de *Nuevo elogio del libro*, un censo no tan breve como habría podido pensarse mientras se leía —aunque la lectura sea una actividad solitaria, como bien hizo ver John Ruskin en “Los tesoros de los reyes”, siempre se está en compañía de la multitud incontable de los mejores que nos han precedido.

Y hay, por último, una ocasión óptima para que el milagro acontezca de nuevo, gracias a la colaboración del autor y el editor. Una celebración digna de celebrarse.

Las manzanas de Oviedo

FELIPE VÁZQUEZ

Armando Oviedo, *Manzanas de Sodoma*,
Universidad Iberoamericana,
México, 2013, 96 p.

Al contextualizar el título *Manzanas de Sodoma*, vienen a la mente muchos códigos culturales pero ninguno se corresponde con ese título. Recordamos las tres manzanas doradas que Afrodita dio a Hipómenes para que éste pudiera ganar la carrera y la mano de Atalanta; uno de los doce trabajos de Heracles: el robo de las manzanas doradas de las Hespérides; la manzana dorada —llamada luego manzana de la discordia— que Paris ofreció a Afrodita, y que fue el origen mítico de la mítica guerra de Troya; la manzana envenenada que la bruja ofrece a Blanca Nieves; recordamos también el mito bíblico de la manzana que Eva ofrece a Adán, etc. Hay muchas manzanas en la tradición literaria y mitológica de occidente, y en casi todos los relatos la manzana está en el centro de un conflicto, a veces trágico.

La manzana es un símbolo que aglutina muchos códigos culturales, es una imagen que cifra significados incluso opuestos. En contraposición, la referencia a Sodoma es quizá demasiado precisa. El mito bíblico nos habla de una ciudad donde se practicaba la homosexualidad y que, debido a ese “pecado”,

el dios Jeovah la destruyó mediante una lluvia de fuego. Si la manzana originaria de la Biblia simboliza la tentación del mal, el pecado y la caída del hombre, podemos desplazar la misma estructura mítica y suponer que las manzanas de Sodoma son también un símbolo del pecado, pero no de la desobediencia al dios ni de la expulsión del paraíso, sino de un pecado puramente sexual. En este punto de la conjetura, nuestra imaginación —educada en la equívoca tradición judeocristiana— concluye que las manzanas de Sodoma son unos frutos malditos, frutos que ostentan el aura del placer condenatorio. Incluso podría ser el título de una obra del marqués de Sade. Y sin la bíblica referencia a la homosexualidad, podemos decir que esos frutos malditos fueron la delicia de Baudelaire, Gérard de Nerval, Rimbaud, Verlaine, el conde de Lautréamont, Antonin Artaud, etc. Sin embargo, la cosa se complica cuando leemos, en la cuarta de forros del libro, que las manzanas de Sodoma pertenecen a la misma familia de objetos fantásticos que la piedra filosofal y la mandrágora. Uno experimenta entonces un *shock* hermenéutico. Y este lector —que ha pecado de soberbia lectora— decide tomar el libro por los cuernos. Así que se adentra en las páginas como el torero que parte plaza, armado de sus referencias cultistas y en guardia ante el advenimiento de esas manzanas de Sodoma que quién sabe qué sean pero que sin duda traen cuernos.

Al leer ese manojito de cuentos, relatos y poemas en prosa, descubrimos que somos como esos cazadores que salieron en busca de un ciervo y se toparon con un unicornio. Es decir, las expectativas elaboradas con pedantería quedan al margen para dar paso al asombro, pues en los textos no hay ninguna referencia a manzanas griegas o bíblicas, doradas o sexuales. De entrada leemos poemas en prosa, relatos con intensos pasajes líricos, cuentos cuyo lenguaje híbrido resulta muy divertido, monólogos interiores, cartas disfrazadas de cuento, crónicas de un visionario que asiste al apocalipsis urbano.

En la textura verbal de los textos híbridos y lúdicos de *Manzanas de Sodoma* hallamos personajes que están siempre al filo de otra cosa: un poeta que asesina a su esposa para reescribir después un poema fracasado (es un sacrificio de sangre para propiciar a las musas); el amante que —luego de esperar inútilmente a la novia bajo la lluvia— entra al metro y el metro se vuelve un museo de cera que reproduce lo que había sido el metro en el lejano siglo XXI; niñas que conciben el mundo como una cancha y la vida como un gran partido de fútbol; hombres solitarios que, al querer salir de su soledad, un golpe de azar los condena a una soledad extrema y sin remedio.

En “Los mapas del rostro son un rastro de lobo”, un transeúnte recorre la ciudad y deduce que la gente no conoce esa ciudad que habita, pues des-

cubre que todos, excepto él, son transeúntes y no se dan cuenta, y aún más: ese transeúnte se vuelve un Juan de Patmos chilango que habla de las muchas ciudades destruidas que han dado ser a la ciudad que recorre: “Tiempos distintos, pero no distantes, en el mismo espacio. Voy sobre el caos de la tarde, levantando un interminable inventario de la destrucción; camino sobre mis palabras, éstas son un rastro de mi rostro y tal vez quede algo que dé fe de la construcción de esta destrucción.” Las palabras son el rastro de un rostro y el narrador camina sobre sus propias palabras, es decir: el narrador y sus palabras (el texto “Los mapas del rostro son un rastro de lobo” que estamos leyendo) son parte de la destrucción, parte de la ciudad devastada.

En otro cuento, “El fin del mundo sonará como un concierto de chelos”, un concierto de chelos adquiere la consistencia de los sueños y, como algunos sueños son la compensación de ciertas carencias de la vida real, los músicos cumplen los deseos del narrador, es decir: hacen de la música una suerte de paraíso donde es posible vivir aunque sea por unos instantes. En un cuento que prefiero leer como poema en prosa, el yo narrativo son las cenizas de un hombre que no sabe que está muerto: “Cuando ya no reconozca a mis semejantes, ni sepa para qué sirve una cuchara o el jabón corriente, ¿mis parientes tendrán ojos para mí o seré una cosa sin sentidos?” Y entre las piezas bre-

ves, hay un poema en prosa de gran intensidad titulado “Sirena del desierto”, que, para mi gusto, es el mejor texto del libro.

Una de las delicias de la prosa de Armando Oviedo radica en que casi en cada párrafo hallamos una paráfrasis memorable, sea proveniente de la tradición culta o popular; sin embargo, para un lector que ignora todo del fútbol resulta curiosa la paráfrasis continua al lenguaje de los cronistas de este deporte. Hay tres textos que tienen como tema el fútbol, pero no sólo eso: un acierto de Armando Oviedo ha sido emplear la jerga futbolera, sacarla de su ámbito y adaptarla a una situación por completo diferente. Cito el principio de “Al sonoro rugir del balón”:

América está nerviosa, va de aquí para allá como la ligera lluvia que ensucia las ventanas. Su cuerpo menudo va de la cocina al comedor y de regreso. Driba la mesa y con un amague con plato sopero encara a Juan Pérez, el Clásico, quien se le impone como un duro defensa con un marcaje apretado.

Cuando algo le preocupa al Clásico, éste se vuelve más reacio a las fintas. Su rigidez evita la gambeta, detiene en seco al atacante como en sus mejores tiempos de Capitán Furia defendiendo su parcela. Espera su comida. Le gusta humeante y no tibia como la había recibido de pecho; falta también su chicharrón en chile verde. (...) Las fintas y los amagues no resultan. ¿Un clavado en el área? América no podría fingir eso dentro del área culinaria.

Al concluir la lectura, hallamos objetos y seres extraños como el ángel enciclopédico, la sirena del desierto, los mapas del rostro, las cenizas de un hombre que tiene conciencia pero no sabe que ha muerto, etc., pero no hallamos las manzanas de Sodoma, y entonces caemos en la cuenta de que estos textos híbridos y extraños, estos poemas en prosa disfrazados de cuento, estas novelas encapsuladas en un cuento, son las manzanas de Sodoma. Los textos de este libro son, pues, esos objetos que ostentan la aureola de lo equívoco, lo poético y lo fantástico.

