

todo), y que se revelan enormemente fructíferas, pues disponen «el clima preparatorio para el gran éxodo». En el curso de la investigación, además de perfilar a los autores expatriados, se describe el medio receptor, el cual ofrece más de una particularidad, sobre todo en lo que concierne al mundo editorial y las revistas literarias, de tan generoso enlace con el transterrado. Juego de reflejos, lo que la obra de Zuleta interpreta finalmente es «la dimensión de los retornos como horizonte real o imaginario de todos los exilios». Rozando la naturaleza íntima del fenómeno, *Españoles en la Argentina* amplía el campo de reflexión y nos facilita una visión más clara de aquel proceso, signo de tantas proximidades y lejanías.

**La traducción**, Pablo de Santis, Ediciones Destino, Barcelona, 1999, 204 pp.

Con trama de corte misterioso, Pablo de Santis (Buenos Aires, 1963) plantea una novela donde viene a sumarse a las continuidades borgeanas que proliferan en la literatura argentina. Al menos, eso da a entender el modo en que el joven escritor explora un dominio cubierto por su homenajeado en más de una oportunidad. Por fortuna, la competencia del novelista no pretende una cristalización consensua-

da y operativa del discurso de Borges, sino un diálogo personal, poliédrico, afiliado a nuevas magnitudes, resuelto con nitidez de estilo. Quizá por esto, acaso debamos aceptar que lo decisivo en esta pieza no es tanto el juego erudito como el modo en que reaviva lo oscuro, la percepción exploratoria de un secreto intemporal. Para De Santis lo importante es la conjetura que desata la fantasía del lenguaje. A riesgo de menoscabar su originalidad, estos planteamientos confirman lo dicho sobre el modelo borgeano. No obstante, el resultado último es un libro estimable, por momentos referencial (¿acaso no lo es todo escrito?), pero estructurado con aguda personalidad literaria. Aquello que plantea el relato no dejará indiferente al lector. El narrador, Miguel De Blast, cuenta su viaje a Puerto Esfinge, donde es invitado a un congreso sobre traducción. El mar, las gaviotas y los elefantes marinos proyectan la falsa armonía del lugar. Mientras, los congresistas enfatizan su distanciamiento de la naturaleza rebuscando la matriz de las lenguas artificiales. El encuentro del protagonista con dos personajes, Ana y Naum, desencadena un pleito apasionado que se desajusta con la paulatina aparición de congresistas muertos, marcados con una moneda fuera de circulación (la seña es precisa: una moneda puesta en la boca de los muertos, para cruzar el Aqueronte). Por complicar la

intriga, cierta relación con dos versos del *Infierno* dantesco, dos líneas incomprensibles que, se insiste, no pertenecen a ningún idioma conocido. Una es de orden diabólico, «Pape Satan, Pape Satan Aleppo», y la otra se debe a Nemrod, artífice de Babel, que la pronuncia en el canto XXXI del *Infierno*: «Raphèl mai amècche zabà almi».

Acá el autor tiende una trampa, pues la dantología considera el linaje de ambos versos y no desestima la opción árabe. Sin embargo, como novelista, prefiere el misterio. Refiriéndose a esta incógnita, Umberto Eco afirma en *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea* (1993) que «los diablos hablan la lengua de la confusión». Por su parte, Miguel Asín Palacios incluyó estas palabras en *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (1919): «Por algún tiempo se supuso en Dante el conocimiento de las lenguas semíticas, del árabe o del hebreo, singularmente (...). Hoy parece predominar entre los dantistas la opinión de que con tales versos Dante se propuso sencillamente ensartar unas cuantas sílabas que no hiciesen sentido ni formasen palabras de lengua alguna conocida. Pero también se confiesa que en ellas, sobre todo en las palabras puestas en boca de Nemrod, hay algo de semítico». Aun así, todo ello no parece ser obstáculo para que De Santis invente un pretexto más caprichoso.

**Veronika decide morir**, Paulo Coelho, Planeta, Barcelona, 2000, 229 pp.

Desde *El peregrino de Compostela* (*Diario de un mago*) (1987) hasta la novela que tenemos entre manos, la producción literaria de Paulo Coelho (Río de Janeiro, 1947) se ha sostenido en la cresta de la estadística editorial: traducida a cuarenta y tres idiomas para interesar a veintitrés millones de lectores, ha generado un patrimonio personal que ronda los veintisiete millones de dólares. Obviamente, el fluminense es uno de los quince autores vivos más leídos del planeta, lo cual no sorprende a la vista de los nueve millones y medio de ejemplares que se vendieron de su novela *El alquimista* (1988). No aburriremos al lector con otros datos referentes a su mercadotecnia, enriquecida no hace mucho con un CD-ROM y una página *web* de vertiginosa consulta. En Coelho la percepción de esas cifras está ligada a una vieja moda, cuyo primer brote, el *hippismo* neoprimitivo, coincidió con el colapso de ciertas glorias y esperanzas en el mundo adinerado. Como se ve, toda esa necesidad de hallar respuestas de naturaleza espiritual ha impulsado negocios muy heterogéneos. Se incluye entre ellos la literatura terapéutica, destinada a reparar el ánimo de los lectores mediante fórmulas de relajación, reglas de conducta intuitiva y, a título exótico, usos y fórmulas de patente oriental.

Podríamos decir esquemáticamente que Coelho ha sabido comprender que la narrativa puede competir con ese tipo de oferta. De hecho, su interés no se limita a conseguir la amenidad del relato para acceder a un público extenso. También pretende alimentar la esperanza y la nivela sin sobresaltos con su lema espiritual.

Acuciado por esa doble intención, Coelho plantea en *Veronika decide morir* un modelo argumental idóneo. La joven protagonista pretende suicidarse, pero fracasa en el empeño. Despierta en un centro psiquiátrico y allí descubre que durante el coma originado por los narcóticos, su corazón sufrió graves daños. Es más, pronto dejará de palpar. Así, al verse condenada con inexorable precisión, Veronika tendrá que apañárselas para descubrir el sentido de su vida.

Solidario con quienes abarcan el ciclo de las penas, el escritor brasileño, entre líneas, da cuenta de las fases que aquéllos pueden poner en práctica para salir a flote. Al cabo, en un mundo en constante mudanza no han de faltar los personajes como él, que propongan la visión intuitiva como único modo de huir del espanto. De efectuarse el consolador –y extraliterario– propósito, *Veronika decide morir* permitirá a los lectores interrogarse sobre su propia conducta, y adquirir nuevos ánimos para de ese modo calibrar en su justo valor cada nuevo día de

vida. Dicen los que saben que así se va escribiendo la memoria.

**Monsieur Pain**, Roberto Bolaño, Anagrama, Barcelona, 1999, 171 pp.

En el relato que titula «Sensini» (*Llamadas telefónicas*, 1997) el escritor chileno Roberto Bolaño desliza un modelo imitable de supervivencia: enviar el mismo escrito a varios certámenes literarios, enmascarado con un título diferente para que el jurado no advierta el truco. En un comienzo, lo sabemos, el ficticio detalle se tradujo en actos: hacia 1981 o 1982 Bolaño logró con *La senda de los elefantes* el premio de novela corta Félix Urabayen, otorgado por el Ayuntamiento de Toledo. Se trata del mismo libro que poco antes, con rótulo distinto, había merecido una mención en otro certamen y que ahora –perseverar es definirse– publica en Anagrama, confesando la anécdota en contraste con su crecida popularidad.

Más allá de la importancia personal que atribuye al volumen, su autor pone el acento en la ambivalencia del reflejo literario, construido bajo los sarcasmos de la historia y, seguramente por ello, nutrido de referencias y también de lo que Barthes llamó biografemas. El sentido es claro: Bolaño se inspira en figuras reales con razón estratégica,

instaladas ya en el texto donde adquieren desarrollo y proclaman la mezcla del mortero (al girar las categorías de lo verificable y lo ficticio, cada una ofrece una faceta de la realidad que compensa las deficiencias de la otra). En esa oscilación, parece seguir el dictado de Monterroso: «Uno debería ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio». Para ello idea prolongaciones tan cercanas a su ingenio como Arturo Belano, y otras de máscara disímil, como Pierre Pain, el mesmerista que protagoniza la intrigante novela que comentamos.

Conviene decirlo: Pain es el eje de una secuencia falsa. Para miniaturizar cuanto es fruto de la inventiva, la nota introductoria resalta que casi todos los hechos narrados ocurrieron en la realidad. Una tarde de 1938 este hipnotizador recibe el encargo de sanar a un hispanoamericano que ha comenzado a hipar constantemente. A partir de esa línea, Pain irá indagando en los detalles de agonía que rodean al enfermo, «un poeta, aunque muy poco conocido, y pobrísimo». El poeta no es otro que César Vallejo, corroído por su circunstancia parisiense. En esta búsqueda de sentido, descubrimos los sentimientos de Pain hacia la dama que le ha encomendado la cura, madame Reynaud («Pensé que era muy hermosa y que yo era muy desdichado», llega a comentar). Con pulso misterioso,

siguiendo la titubeante dirección de sus pesquisas («Todos los días amanezco a ciegas», dice un poema de Vallejo), el narrador/protagonista dialoga con fantasmas, robustece la sospecha y, tarea bien difícil, percibe una gran amenaza en la cual se confunde la enfermedad misma. En ello parece adueñarse de unos versos de *Trilce*: «Vosotros sois los cadáveres de una vida / que nunca fue. Triste destino. / El no haber sido sino muertos siempre».

A modo de conclusión, la obra incluye un epílogo de voces. Como advertirá el lector, la fórmula narrativa de este apéndice recuerda vivamente uno de los textos más felices de Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996).

**Inglaterra. Una fábula**, Leopoldo Brizuela, Alfaguara, Madrid, 2000, 403 pp.

En 1986 Leopoldo Brizuela (*La Plata*, 1963) añadió al rico depósito de la literatura argentina su primera novela, *Tejiendo agua*, escrita en esa edad en que aún se propicia el desarrollo de una personalidad ilustrada. No mucho después agregó un poemario, *Fado* (1995), y dos colectáneas donde, también a su manera, diversos autores analizaban el ejercicio literario, nutriendo de paso sus márgenes: *Cómo se escribe un cuento* (1992) e *Instrucciones secretas* (1998). Ciertamente es que a este