

también de edad avanzada, está volviéndose loca; que tiene el raro oficio de maquillar muertos, tarea de la cual está bastante orgulloso y que combina con la de guionista en una absurda película que un amigo rico jamás terminará; que su única hermana Cora es un ser emocionalmente inmaduro, casi incapacitado por la enorme presión que el padre ha ejercido sobre ella; que él tiene otra amante, una mujer llamada Margot, que aunque le es infiel de una manera casual, es quizá el único personaje simpático de la novela, etc. Pocos detalles sabemos sobre su relación con la ex-amante, que es ahora su corresponsal, porque los mezcla con su angustiada situación presente y les otorga un matiz dudoso. Hacia el final, del modo más ambiguo, como si no quisiera aceptarlo del todo, llega a mencionar algo del padre en relación con ella, que no conviene revelar a los que no han leído la novela, porque juega un papel decisivo en su conclusión.

De toda esta opresiva historia de amores y odios feroces y devastadores, lo que emerge es la confesión del fracaso de un hombre que, ya muy tarde, sigue buscando un sentido a su vida en un mundo de emociones, realidades y expectativas que tampoco lo tienen. En su desesperación llegará a pensar—muy freudianamente—que sólo lo alcanzará si mata a su padre. Admite que la muerte natural no le parece suficiente: «Mi padre habrá muerto más feliz de lo que se me-

rece. Y otra vez, como siempre, mi vida no tendrá sentido» (175). Este drama personal se agrava porque la situación que lo rodea es amenazante y sórdida: la acción ocurre en Buenos Aires, que parece una siniestra proyección fantástica de la realidad presente, pues sus males se han agudizado. Es una ciudad peligrosa, donde sólo circulan taxis blindados; ha sido dividida en barrios tomados, cerrados y tierra de nadie; hay un clima de violencia generalizada y uno de los mejores negocios estatales son las Casas de Recuperación donde los ancianos van a morir.

Describir así la novela tal vez no le haga justicia porque sugiere que es estridente, sobrecargada, melodramática. La clave de su valor artístico está en el modo preciso como la forma narrativa vierte ese material. Por un lado, el tono está admirablemente sostenido a lo largo de toda la novela (o de casi toda ella, porque hay una transición en el último tramo), un tono traspasado por la elegíaca tristeza del fracaso, el olor de la muerte y la decadencia de todo. Hay un notable control emocional de un asunto que se presta al desborde; así, la frustración y el rencor contenidos suenan todavía más perturbadores que si explotasen del todo. La vida del narrador consiste en tramar ardidés y distracciones que le permitan sobrellevarla sabiendo que el peso que carga es excesivo. Aquí y allá aparecen incluso unos leves toques de humor helado, que tem-

poralmente lo alivian: Ernesto observa que «los cadáveres no necesitan que la dentadura les quede cómoda» (87) y comenta que Cora «quería vivir en el campo; pero el campo de sus sueños se parecía curiosamente a un campo de golf» (112). Por otro lado, el recurso de que lo que leemos esté destinado a otra persona y que todo el mundo novelístico esté exclusivamente filtrado por una conciencia, tiene el resultado decisivo de hacerlo parcial, interesado, quizá sospechoso y teñido de irrealidad en un grado que no podemos determinar. ¿Es en verdad tan terrible el padre como él dice? ¿Está su propia vida tan arruinada como él cree? No lo sabemos y eso crea un juego inquietante entre el nivel ficticio y un testimonio que, por ser autobiográfico, pretende estar ligado a la realidad. Él mismo le dice a su destinataria: «...no me importa ahora ser arbitrario, digresivo, tiornear del fino hilo del relato hasta abusar de su resistencia, de la tuya» (19). Y en otra parte: «¿Tengo que seguir fingiendo que te escribo? ¿Tengo que seguir fingiéndome que alguna vez vas a leer esto...?» (34). Como el relato es el único modo de recobrar el dominio sobre su propia vida, ordenándola o desordenándola a su antojo, ¿qué es lo que realmente estamos leyendo sino una *novela*, una ficción construida a partir de vidas imaginadas? Hay un pasaje clave en el que, después de hablar de su relación con Margot y de la infeli-

cidad de ésta, concluye que su acto «no fue más que un intento de probarme su existencia, cuya realidad en mi conciencia sentía amenazada. Creo que fracasó. Margot no existe» (83). En otro momento llegar a pensar que lo más importante en su vida, lo único real es una fiesta de disfraces en la que va lucir su habilidad de maquillador. Así como un novelista inventa sus personajes, así él bien puede haber inventado esa relación con el padre y todas las otras para justificarse ante sí mismo y ante la mujer que ama. Dentro del relato se deslizan además citas o ecos de obras literarias: la «torpeza graciosa» (48) de Margot se parece a la «graciosa torpeza» de Beatriz Viterbo en *El Aleph*; el símil «como agua del manantial» (106) proviene del *Martín Fierro*, etc.

La estructura de la novela consigue algo muy difícil: renovar el interés del lector en las vueltas y enredos que teje cada capítulo, al mismo tiempo que la línea central se mantiene nítida como elemento organizador; no hay un solo momento en el que tengamos la sensación de estar ante material prescindible. La tensión es constante pero variada y llena de sorpresas. El proceso se acelera al final, las acciones se precipitan y adquieren, en el último capítulo, un matiz del todo delirante. Sólo un capítulo (el 21, que narra el secuestro del padre alojado en una Casa de Recuperación) parece menos convincente que el resto, quizá porque está na-

rado de modo indirecto. Así, esta novela presenta elementos que encontramos en diversos subgéneros (la novela existencial, la psicológica, la de anticipación fantástica, la policial, etc.) y los fusiona con una rara habilidad para hacerlos todos verosímiles y necesarios. Y algo más, que es ahora casi una novedad: la autora adopta una voz masculina de cuyos argumentos y reflexiones podría decirse lo mismo que él dice de sus opiniones sobre la contradictoria situación de la mujer en el presente: «mis razonamientos no tenían intersticios» (129).

José Miguel Oviedo

Cuestión alemana, problema moderno¹

El trabajo que se comenta constituye una historia de conceptos. En él se analiza cómo los conceptos de nación política y nación cultural atraviesan la historia moderna alemana. Planteado como interrogante, el hilo del trabajo sería ¿con qué concepto de nación se hizo política en la Alemania moderna?

El contenido semántico de los conceptos estudiados es entendido

a la luz del escenario histórico-social en el cual circula. Así, los conceptos no son vistos como portadores de un sentido inmanente, desentrañable con la sola interpretación de los textos donde se explican, sino como fruto de una relación entre texto y contexto, historia del pensamiento e historia social. De este modo, los conceptos de nación política y nación cultural permiten ver la historia de la «cuestión alemana».

La «cuestión alemana» es definida por el autor como «la inadecuación entre la forma de organización política y la comunidad étnica y cultural», lo que deriva en la «problemática búsqueda de una fórmula política que pudiera agrupar a todos los que, desde el punto de vista cultural y étnico, eran alemanes». Esa búsqueda es el proceso histórico de formación del Estado nacional, que tendrá un desarrollo diferenciado respecto de otros países europeos.

Esa particularidad histórica puede ser vista a través de, precisamente, los conceptos de nación política y nación cultural (en alemán *Staatnation* y *Kulturnation*, respectivamente, aunque se trata de conceptos no exactamente traducibles a otras lenguas). En efecto, es que aquella búsqueda de una fórmula política capaz de agrupar

¹ Joaquín Abellán, *Nación y nacionalismo en Alemania. La «cuestión alemana» (1815-1990)*, Tecnos, Madrid, 1997, 293 págs.