

torno, una forma de madurez intelectual. El libro deja al lector con Martínez Sarrión instalado en Madrid a mediados de los sesenta, atravesado todavía por una historia sentimental catastrófica manejada para armar el volumen, y donde empezará a ser el poeta que ya va rumiando sus primeros versos, los de *Teatro de operaciones* o *Pautas para conjurados*.

La posguerra alimentó a una parte relevante de los nuevos escritores de los años ochenta. *Luna de lobos* de Llamazares o *Beatus ille* de Muñoz Molina son excelentes ejemplos. Pero también una voluntad de explicar el presente está en la obra de madurez de algunos escritores más jóvenes: se tratará después la excelente novela de Javier Cercas *El vientre de la ballena* (Tusquets, Barcelona) que continúa una trayectoria iniciada con los relatos de *El móvil*, como los relatos de Ignacio Martínez de Pisón desembocan ahora en una novela sobre la desmitificación y la misma madurez, *Carreteras secundarias* (Anagrama, Barcelona) que es a la postre también el tema de Francisco Casavella en una última novela, *Un enano español se suicida en las Vegas* (Anagrama, Barcelona) que se aleja del reflejo de algunos costurones privados de Barcelona en *El triunfo*. Carlos Casares es escritor gallego, quince años mayor que los primeros citados y treinta por encima de los últimos. Acaba de traducir para el lector en español su última novela, *Dios sentado en un sillón azul*

(Alfaguara, Madrid) que ha sido para mí el tardío conocimiento de un escritor con un sólido oficio y un mundo de intereses hecho de historia e ideología, de ética y sentimientos atravesados. Con una virtud clave: reconstruir la vivencia privada del sentido de la guerra y la posguerra, la meditación íntima de quienes vivieron ambas: también aquí, explicarse el pasado. Los motivos de celebridad de una novela en verso como la de José María Fonollosa, *Poetas en la noche* (Sirmio, Barcelona) tienen que ver con la leyenda de un poeta secreto y la perpetua e inconfesada mala conciencia de los editores literarios. Pero la mejor virtud de ese experimento de Fonollosa —inferior a una notable obra poética— tiene que ver con la del libro de Casares, como tiene que ver con las novelas de Chirbes, es decir, con la ficción bien construida del modo de vivir privado de gentes anónimas de los años cuarenta: conocer las galerías secretas, el modo de sentir la turbulencia de la propia biografía pero también la de otros conocidos antes, durante y después de la guerra, el distinto modo de compulsar los episodios compartidos y de evaluar la incidencia que han tenido en cada cual. El libro de Casares acomete ese propósito con herramientas literarias muy bien controladas y una plena conciencia del engarce de pasado y presente del retrato. Se indaga en la fascinación filofascista de un intelectual de los años treinta —algunos han supuesto al

personaje inspirado en Vicente Risco— y su adhesión al régimen, siempre problemática, sí, pero adhesión, y se recrea cómo miraron otros más cerebrales y menos impulsivos esa fiebre sobrevenida y degradadora. La mujer que ha sido antigua amante vive instalada frente a una ventana para contar al lector y contarse a sí misma —a través de la memoria compartida y de la conjetura sobre el presente— lo que sucede en la habitación de la acera de enfrente. Allí vive un escritor del régimen que escribe para el periódico y disemina recuerdos falseándolos y adaptándolos, al fin y al cabo dominado por el régimen que ha respaldado, secretamente inconforme con él pero mucho más adaptado de lo que nunca podrían estarlo quienes fueron fusilados o quienes viven aún la desventura del maquis. Y todos ellos son materiales narrativos contados desde la melancolía no rencorosa pero sí lúcida de una mujer que conjetura y es, casi, como la voz esa de Dios que dicen que todo lo ve y lo sabe: que todo lo desenmascara.

Enrique Vila-Matas vive lejos de esas motivaciones y ha vuelto a mostrar con *Extraña forma de vida* (Anagrama, Barcelona) que la literatura es cosa de invención e imaginación, pero también de cobros tardíos y venganzas menores. Su particular y original clave humorística se ha enderezado ahora a la intimidad imaginada de un escritor costumbrista en crisis. A vueltas con conflictos sentimentales que son antes que nada resortes literarios, se en-

cuentra también en la tesitura de variar su sentido de la literatura. Los sarcasmos funcionan bien, pero sobre todo, como casi siempre en Vila-Matas, lo más apreciable es la rareza y originalidad de su modo de hacer novelas, su fe en la ocurrencia y la lógica poco común, el punto de delirio que hay detrás de las decisiones y el encanto de un personaje desvalido y vulnerable, atravesado de problemas y atormentado de angustias literarias.

Javier Cercas acaba de publicar una novela estupenda —divertida y sin flojera— sobre un joven profesor de literatura, *El vientre de la ballena*, y es suya una acuñación exacta para Enrique Vila-Matas: es nuestro mejor escritor *majara*. En boca de Cercas es un elogio consistente y experto para quien se ha leído con atención microscópica la literatura de Vila-Matas, pero también la de Borges y Bioy Casares, Cortázar y Kafka, o la de Gonzalo Suárez, a quien dedicó un extenso y preciso ensayo de crítica literaria, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Si me parece más redonda y compleja la novela de Cercas es porque su originalidad procede de dentro de la novela y no de fuera, porque es un ejercicio de construcción de personajes individualizados y fiables, y algunos están más vivos que dos tercios de los escritores en crisis de tantas novelas. El personaje mayor y magistral es aquí Marcelo Cuartero, no sé bien si después del protagonista Tomás, y con excelentes variaciones complementarias en torno a la indefensión y el desvalimiento,

como un impagable Vicente Ma-teos. De la peripecia interior de cada uno nace la pertinencia de los múltiples y divertidos episodios de un relato donde nada se improvisa pero tampoco nada se asfixia en la mecánica narrativa (incluso cuando se examinan con buen ojo películas como *Perversidad* y *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang o unas palabras literales de Sánchez Ferlosio, que no son en absoluto adherencias *culturalistas* sino pura fibra vital). No se yuxtaponen situaciones ocu-rrentes, se engarzan piezas que dan una arquitectura interior invisible a un libro que sabe a dónde va, por dónde ha de ir y dónde termina. La novela es así estructuralmente perfecta y cerrada pero su mayor inteli-gencia está en la ambigüedad final y abierta; está en la indefinición entre ser un personaje de destino –la ansiedad de llegar a ser– o un per-sonaje de carácter, el que lo es ya sin la urgencia de llegar. Y para los suspicaces, el posible engolamiento de la voz se corrige con el humor para restar pretensiones a la novela y dotarla a cambio de la ambición de ser novela con sentido y signifi-cación. Si su título hubiese llegado a ser *La felicidad*, que tanto gustaba a Quim Monzó, las semejanzas con el protagonismo usual de Bryce Echenique, por ejemplo, habrían sido más notorias pero hubiesen eclipsa-do la voluntad de control de los ma-teriales y la resistencia a la disper-sión (flaquezas, por cierto, de algu-nos de los mejores escritores actua-les, Antonio Muñoz Molina o Javier Marías).

Por lo demás, no estamos nada acostumbrados últimamente a la instalación natural del narrador en un medio profesional que se maneja con el punto de descaro e irreveren-cia que pide toda mirada inteligente a lo conocido de primera mano –en este caso, el departamento de espa-ñol de la Universidad Autónoma de Barcelona. Cercas ha levantado lite-rariamente lo que ya anduvo detrás de sus otros libros, los relatos de *El móvil* y su primera novela, *El inqui-lino*: historias de conocimiento sin aspavientos, recreaciones contemp-ráneas de la vida moral y sentimen-tal de personas adultas pero algo desorientadas en su particular bús-queda de la felicidad.

Jordi Gracia

El aprendizaje de las venas¹

Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, 1950) reúne en su últi-mo libro, *Caza nocturna*, muchos de los hilos desplegados en sus dos

¹ *Olvido García Valdés*, *Caza nocturna*, Madrid, *Ave del Paraíso*, 1997, 110 pági-nas. *Menchu Gutiérrez*, *La mano muerta cuenta el dinero de la vida*, Madrid, *Ave del Paraíso*, 1997, 89 páginas.

entregas anteriores, *Exposición* (1990) y *Ella, los pájaros* (1994). Cada una de sus tres partes («Tizón», la homónima «Caza nocturna» y «Pastoral») invoca la presencia explícita de tres pintores (Kasimir Malevich, Paolo Ucello y Arshile Gorky, respectivamente) que García Valdés utiliza como referentes o guías en su constante discursar por las lecciones del cuerpo y la mente. Si en *Exposición* la materia pictórica era motivo de reflexión y de deseo, en *Caza nocturna* adquiere tintes de ejemplo o representación de estados del alma, es decir, se muestra como poética capaz de dar cuenta de la diversidad de la experiencia. Tal uso de la pintura como juego de metáforas se hace patente desde el inicio:

... El tiempo proyecta
las palabras contra un fondo
vacío, así Velázquez
coloca sus bufones: alma imaginativa
exenta, temperatura
que muda en el cerebro...

En una primera lectura, cada parte del libro se presenta como acumulación y superación de las enseñanzas adquiridas previamente. Sobra decir que este movimiento está en relación directa con la mayor o menor flexibilidad de las poéticas elegidas. Hay otros elementos: la presencia cada vez más ominosa del dolor, el sufrimiento y la muerte, y la incredulidad o asombro que ello provoca. En el primer tranco del libro, la abstracción geométrica de Malevich («liberar el arte de la carga de los ob-

jetos», era su lema) sirve de imagen especular de unos poemas fríamente enumerativos, donde la elipsis sintáctica y semántica se hace por lo general onnipresente: el ritmo viene punteado por repeticiones, elisiones, cruces de palabras y voces, una babel de impulsos y percepciones que hallan difícil acomodo:

llegaron los vencejos el día cuatro
pone fecha oye
su vuelo, desde cuándo
algunos pueblos dicen
padre mío a quién recurriré
decir así, decir y situarse...

La poética de García Valdés, en éste y otros libros, podría calificarse, extrañamente, de positivista: es un juego de hipótesis y ensayos, de pruebas y errores, de conclusiones provisionales y suposiciones que no admiten demora. Son escasos los momentos de certeza, que es como decir de solidez del yo frente a lo que lo rodea: en su lugar, el poema se erige como centro de duda e incredulidad: incredulidad con respecto del mundo y sus accidentes, que es también incredulidad con respecto de la presencia o participación de uno en el mundo. Desde su mismo título, «Tizón» remeda la resistencia a la interpretación de la geometría de Malevich: el tizón es lo que queda después del fuego, es el resto, el *singbarer Rest* celaniano o inicio del canto: brote que pervive a la consumación; un campo negro rodeado de blanco.