

to le es permitido redimirse seduciendo desde la palabra a su bella amante. Por su parte, Ana Bron es una joven violonchelista cuya falta de correspondencia amorosa la ha llevado a sucumbir, de entrega en entrega, a un amor oscuro, violento y destructivo. Pasión ésta que se erige en réplica inútil a toda una vida de búsqueda infructuosa y que alcanza su manifestación extrema en la apurada relación que mantiene con Bogdan, un pianista de sensibilidad exquisita pero tiránico en el amor. Así las cosas, el autor parte de la biografía amorosa de David y Ana para ir desentrañando ante el lector los numerosos motivos que determinan el encuentro entre los dos amantes protagonistas. Su relación viene a compensar, en fin, el descompensado amor entre Ana y Bogdan.

Más allá del atractivo e interés de un argumento ambicioso como éste, son frecuentes los pasajes en que el propio ideal de la historia vuelve poco verosímiles situaciones y diálogos fundamentales, como si al autor le costase engastar tanto idealismo en una realidad demasiado prosaica. Ya en su novela anterior, *La novia de Matisse*, se había ocupado de este mismo asunto, y creo que con mayor acierto. Asistíamos entonces a una atracción que crecía y se imponía cada vez más en la medida en que la relación entre sus dos protagonistas venía a suplir sus propias carencias, pues el deseo entre un marchante de arte y una enferma terminal con ansias de redimirse surgía precisamente por encima de sus debilidades. En esta ocasión, en cambio, peca Vicent demasiadas veces de libresco, le falta a su estilo frescura, lo que al final termina por malograr la novela. Tal vez tenía que haber sabido acompañar el desarrollo del ideario del relato con una recreación creíble de personajes y escenarios, buscando no tanto el despliegue abrumador de su estilo inconfundible, como la autenticidad de la materia que tenía entre manos.

GEMMA PELLICER

Narrativa española

DECIR EL SILENCIO

ADOLFO GARCÍA ORTEGA

El comprador de aniversarios

Ollero & Ramos, Madrid, 2002, 240 pp.

Nadie que haya leído *La tregua*, de Primo Levi, podrá olvidar jamás un breve episodio que se refiere en sus primeras páginas. Más que la odisea del protagonista en su

largo regreso a casa a través de una Europa arrasada, más que los extraordinarios personajes con que éste se encuentra y comparte destino —como su compatriota Cesare o como Mordo Nahum, sefardita de Salónica—, el pasaje que nos sacude en lo más hondo y que nos acompañará para siempre es la historia del pequeño Hurbinek. Acaso porque no mira hacia el futuro, incierto pero esperanzado,



que supone el regreso a casa, sino todavía hacia el pasado, hacia el mundo atroz del *Lager* que Levi había evocado en *Si esto es un hombre*. Pero sobre todo porque los seis párrafos dedicados a Hurbinek (*La tregua*, Muchnik Editores, 1988, pp. 21-23) cifran mejor que ningún otro relato el infinito horror de la experiencia concentracionaria, así como la imposible —e ineludible—

carga que pesa sobre los supervivientes: el deber de transmitir esa experiencia. Levi nos sitúa en el Campo Grande de Auschwitz, tras su liberación por las tropas soviéticas, en un barracón-enfermería en el que el joven italiano lucha, junto con otros, por recuperarse de la extrema debilidad y las enfermedades contraídas durante el internamiento. Entre los convalecientes y moribundos se encuentra un niño de tres años, demasiado pequeño para haber sobrevivido al *lager*, quizá nacido en el mismo Auschwitz (lleva tatuado en el brazo su número de preso). Un niño sin nombre, sin pasado —“no era nadie, un hijo de la muerte”—, a quien sus compañeros de barracón dan el nombre de Hurbinek. Hurbinek, paralizado de cintura para abajo, agonizante, es sólo mirada, una mirada repleta de preguntas mudas, de anhelo de palabra, de voluntad de comunicación; una mirada insostenible para la mayoría de los ocupantes del barracón. La criatura llega a balbucear insistentemente una palabra que ninguno de los presentes logra entender, pese a la diversidad de lenguas que se hablan en el campo. Una palabra indescifrable pero preñada de sentido. Hurbinek muere a principios de marzo de 1945, “libre pero no redimido”. Nunca vio un árbol. “Nada queda de él: testimonia por medio de estas palabras mías”.

La historia de Hurbinek, referida por Levi con un inigualable sentido de lo imprescindible y una infinita capacidad de comprensión, plantea las principales cuestiones sobre los campos de exterminio: el horror insondable, los

límites del sufrimiento, la inocencia mancillada, la importancia del testimonio como tributo y deuda moral para con aquellos que no han podido hablar. La poderosa dimensión ejemplar de esta historia no ha pasado desapercibida para Giorgio Agamben, que le dedica atención en *Lo que queda de Auschwitz* (Pre-Textos, Valencia, 2000, 1.14 y 1.15), ni para Fernando Bárcena, que ha cimentado en el episodio de Hurbinek su reflexión sobre el sentido pedagógico que la *Shoah* puede tener en el presente (*La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Anthropos, Barcelona, 2001). La mirada del niño sin nombre y su palabra secreta, su destino trágico, siguen, pues, interpe-lándonos en el presente.

Una respuesta explícita a esa llamada es *El comprador de aniversarios*. Esta fabulación, construida a partir de la historia real sobre la muerte de un niño en el campo de Auschwitz, es un nuevo empeño por recorrer “el horror del siglo”, cuyo “gris epicentro” (p. 236) se halla, a juicio de Adolfo García Ortega, en la historia mínima de Hurbinek. La voz narradora, situada en el presente, se corresponde con un hombre de mediana edad, padre de familia, que se ha propuesto visitar los restos del campo de Auschwitz. Camino de su destino sufre un grave accidente de tráfico, que lo retiene en un hospital de Frankfurt (“Yo iba a Auschwitz, pero ya no”, se dice al principio, y la frase va a regresar a menudo, con un sentido cada vez más complejo). El narrador ocupa el tiempo de la convalecencia en imaginar la posible historia de la vida de Hurbinek. Aunque la elección de ese fragmento de *La tregua* no requiere mayor justificación, el narrador no deja de apuntar qué es lo que convierte el terrible destino de Hurbinek en la más conmovedora de las historias sobre los campos: “Todos los recuerdos, salvo raras excepciones, son *a partir* de los tres años, pero no antes. Por eso me espeluzna pensar que Hurbinek, con toda su fuerza y todas sus ganas de vivir, sólo vivió una pre-vida, sólo vivió una extensión foránea del útero materno. Y sin embargo todo lo que vivió en ese tiempo sin memoria posible fue un sufrimiento permanente. Dolor y miedo fueron su alimento, su juguete, su aire” (p. 29). Hurbinek es un silencio en el silencio de Auschwitz, un fondo de negrura en el interior de lo negro, y el objetivo del narrador es construir sobre ese vacío, fabular sobre un silencio cuya clave es, precisamente, la pre-gnancia, la capacidad de convertirse en sentido, ya que “las vidas de los niños muertos son vidas no vividas que han de cumplir su existencia como fábula, en una especie de limbo



sin tiempo ubicado en la historia, y cuya presencia irredenta vuelve para cobrarse una venganza justa” (p. 93). La escritura de esta novela, así, responde a la llamada que formulan los ojos de Hurbinek.

La narración de García Ortega se articula en capítulos relativamente autónomos pero convergentes, variaciones sobre la cuestión de Hurbinek, que ahondan en las distintas implicaciones del relato de Levi y se constituyen en una meditación en torno a tanta vida perdida en la noche y la niebla del siglo. Encontramos una relectura de las páginas de *La tregua*, una reflexión sobre la muerte de Levi (precisamente un 11 de abril, aniversario de la liberación del campo de Buchenwald, como recuerda Semprún en un capítulo fundamental de *La escritura o la vida*) y un recorrido por la existencia futura de los compañeros de cautiverio y enfermería del italiano. Después de evocar a los “salvados” llega el turno de los “hundidos”: la imaginaria,

pero posible, historia de la familia de Hurbinek, el amor de sus padres, su caída y su muerte en manos de los nazis, el nacimiento del niño y los acontecimientos que lo llevaron hasta su destino final en marzo de 1945, trenzado con otras vidas imaginarias de deportados. En un capítulo de especial resonancia, situado en el centro de la narración, se esbozan algunas de las posibles existencias que el destino podría haber deparado a Hurbinek si hubiese logrado ganar la partida a la muerte. Junto a ello aparecen historias de verdugos y de violencia bestial ejercida sobre niños durante el terror nazi, así como otras voces de víctimas (las de Walter Benjamin y Jean Améry, por ejemplo), y se repara también

en la resonancia especial de algunos objetos relacionados con Hurbinek (una gorra, una escudilla, una manta, unos botones), que alcanzan a evocar la desnudez total, la absoluta indefensión de los hundidos. García Ortega, así, hilvana su tapiz narrativo a partir de “una montaña de nombres perdidos, difuntos, desplazados, una montaña artificial de encuentros y desencuentros” (p. 125).

A caballo entre la elaboración ficcional y el relato documental (pero sin rehuir la denominación de “novela”), el libro de Adolfo García Ortega nos acerca eficazmente, de forma lúcida y sensible, al dolor ajeno y a la absoluta importancia de su comunicación. Esta historia, construida a partir de un rastro humano fugacísimo, preservado en unas pocas líneas escritas por alguien que ya no existe, se sitúa ante una de las páginas más abominables del pasado europeo y pone de relieve que la imaginación literaria (aun en una ficción tan autoconsciente como ésta) sirve a la

memoria en un grado distinto a la historia, pero no menor: resulta imprescindible en la elaboración y fijación del recuerdo, y no puede ser reemplazada por la sola verdad de los hechos. En este sentido, cabe destacar como uno de los momentos más intensos del libro la narración de los días de felicidad vividos por los hipotéticos padres de Hurbinek en una Varsovia tomada por las tropas alemanas y sobre la que se cierne la pesadilla del *ghetto* y la deportación. Para recalcar ese compromiso con los muertos sin nombre, la novela está dedicada a la memoria de los personajes ficticios —pero trágicamente verosímiles— “que con otros nombres existieron” (p. 237) en una Europa no demasiado lejana.

Así, *El comprador de aniversarios* se postula menos como una evocación literaria de la Catástrofe que como una interpretación de su sentido, esto es, del sentido que debe tener para nosotros. He ahí la razón de la escritura, que nos regala los cumpleaños que Hurbinek nunca tuvo: es memoria renovada. Ahora que se extinguen, inevitablemente, las voces de los que lo vivieron en su propia carne, el testigo está en manos de quienes, desde el pensamiento y la literatura, creen que en el horror de Auschwitz se encuentra una lección para el presente y el futuro. Sobre esa posibilidad, en un “desesperado intento por decir el silencio” (p. 145), se asienta y crece, con un compromiso y una lealtad inquebrantables, el presente libro.

GONZALO PONTÓN

Narrativa hispanoamericana

UBI EST URBS?

RICARDO PIGLIA

La ciudad ausente

Anagrama, Barcelona, 2003, 176 pp.

Estamos, si entramos en la novela, en 2004, quince años después de la caída del muro de Berlín, uno de los escasos datos cronológicos que proporciona el texto. Por muy poco, la novela todavía no ha perdido su carácter “anticipatorio” o futurista; aunque quizá ya no estemos en el siglo XXI que allí se preveía y que, si —como dicen— empezó con la caída de ese muro, acontecimientos posteriores tal vez hayan convertido en un siglo mucho más breve que el que lo precedió.

El tiempo de la historia está inscrito, entonces, en la lectura que haremos de *La ciudad ausente*. Los once años transcurridos desde su publicación en Buenos Aires han con-

vertido su anacronismo en actualidad. Pero no hay que confundirse: esta novela no es (no fue) ni pretende (ni pretendió) ser profética: nada hay aparentemente corroborado ni corroborable. Los pronósticos que de ella se derivan son mucho más siniestros y acaso nunca terminan de realizarse, porque se realizan constantemente. Hablan de la voluntad del poder por controlar todos los discursos. Hablan del relato como el lugar de la rebelión. Por eso, en 1992 como ahora, el anacronismo de *La ciudad ausente* era sólo el disfraz del discurso subversivo.

La publicación en España de esta novela, la segunda escrita por el argentino Ricardo Piglia, completa por fin un *corpus* que había quedado mutilado, tras el prometedor aluvión inicial que, hace apenas (ya) tres años, trajo dos libros de cuentos (*Prisión perpetua* y *Nombre falso*), dos libros de ensayos (*Crítica y ficción* y *Formas breves*) y sus otras dos novelas: la primera, *Respiración artificial*, y la última, *Plata quemada*, cuya versión cinematográfica a cargo de Marcelo Piñeyro fue quizá el desencadenante de todo este interés. Por eso se hacía más ominosa la ausencia de *La ciudad ausente*, un texto que —a mi juicio—, en la cartografía de la novela futura, se ubica en un punto equidistante entre el enrarecimiento crítico de la ficción (*Respiración artificial*) y la aparente “narración pura” (*Plata quemada*). Se ofrece, así, como la más acabada muestra del dominio del arte del relato por parte de quien es uno de los nombres mayores de la narrativa hispanoamericana actual. Prueba de ese feliz equilibrio es, acaso, que a pesar de su complejidad estructural y semántica, en Argentina la novela alcanzó un éxito inmediato que propició su conversión primero en ópera (1995) y más tarde en cómic (2001).

La acción principal transcurre en un Buenos Aires fantasmagórico, bajo una casi constante luz artificial. Quizás ésta sea la ciudad ausente: mera superficie por la que circulan múltiples historias y casi ningún ciudadano. Sólo Junior, el protagonista, periodista-investigador, la recorre incansablemente, para encontrar una máquina y evitar su destrucción: una máquina de hacer relatos, aparentemente construida por Macedonio Fernández (el narrador argentino, maestro de Borges y tantos otros, el fundador casi, modelo para cualquiera que crea poder contar una historia hoy, o mañana, en el 2004), tras la muerte (para vencer a la muerte) de su esposa Elena. Porque también —o primeramente— ésta es una historia de amor constante.

La ambigüedad contamina tanto el relato de los orígenes de la máquina (que nunca se aclaran del todo) como la descripción de su forma (a veces parece humana y otras no), pero lo que resulta claro es que en esa sociedad (¿futura?) que sólo tolera los discursos que es capaz de interpretar (*i.e.* de codificar), el surgimiento de un relato no previsible (que puede incorporar elementos de la realidad) es interpretado como *avería* de la máquina (que parece apren-