

## Una música común, un delirio compartido

EN *Anatomía de la memoria* hay historias que se ramifican, se interrumpen y reaparecen en otro lugar, convertidas en otra cosa; hay infinidad de resonancias literarias, muchas citas, algunas explícitas y otras escondidas, muchos guiños a los lectores avezados; también es una especie de puzzle hecho de pequeñas joyas de la literatura breve, como pequeños fogonazos (mini historias, mini ensayos, mini poemas, mini aforismos, de esos que obligan al lector a tener siempre bien afilada la punta de su lápiz de subrayar); como todo libro que aspira a ser grande, está lleno de reflexiones sobre la escritura, como si la escritura misma fuera una de sus materias primeras, uno de sus temas esenciales; es un libro que, a pesar de su extensión, no tiene nada de grasa, es puro músculo, un prodigio de precisión en el fraseo y de talento en la composición; y además está escrito con una prosa soberbia, de evidentes cualidades poéticas, de esas que te llevan en volandas, no te dejan parar, y al mismo tiempo te dan ganas una y otra vez de detenerte, de volver atrás, de releer.

En una «nota preliminar» en la que se expone la materia del libro (la historia de un grupo de estudiantes conocido como Los Enfermos que actuó en el norte de México entre 1971 y 1974), Eduardo Ruiz Sosa cita otra

«nota preliminar», la de *Palinuro de México*, de Fernando del Paso. Y Palinuro, como se sabe, era el piloto de la nave en la que Eneas abandonó Troya tras la destrucción de la ciudad, y fue sacrificado a los dioses para propiciar una navegación segura. Y también hay sacrificios humanos en este libro. Además, Palinuro fue arrojado al mar después de haber sido dormido por un tal Somnus. Y en este libro también hay somníferos, narcóticos, personajes anestesiados y semidormidos, y Los Enfermos son los que velan cuando todos duermen, los que se mantienen despiertos. Y si *Palinuro de México* es una soberbia novela situada al final de la década de los 60, alrededor de la matanza de Tlatelolco, en ese espíritu revolucionario juvenil de la época, en este libro también hay disturbios estudiantiles, torturas, persecuciones, delaciones, traiciones, balaceras y matanzas. Si el protagonista de la novela de del Paso es un eterno estudiante de medicina, este libro también trata de una Enfermedad, está atravesado por sueros misteriosos, intervenciones quirúrgicas delirantes, fármacos clandestinos, hospitales de pobres, sillas de ruedas robadas, boticas que son refugios y a la vez cavernas iniciáticas... y está estructurado como la *Anatomía de la melancolía*, ese extraordinario libro de Robert Burton que Borges amaba. El bisturí de Ruiz Sosa traza la silueta de un pasado ausente, de una

revolución fracasada, de una generación desaparecida y olvidada, de unos hechos que a nadie importan, y su escritura trata de dibujar un hueco, un agujero, el agujero de la memoria de los propios Enfermos cuarenta años después, el vacío de una memoria ya imposible, irremediamente perdida, hecha de residuos, de fragmentos, de desechos, de omisiones, de represiones y de olvidos, pero no por eso menos viva, tan viva que los supervivientes tratan de resucitar la Enfermedad, pero ahora de un modo que no puede ser sino tragicómico y delirante.

Cada una de las secciones en las que está estructurada la novela empieza con unas frases que indican los motivos que aparecerán después y con una cita del libro de Burton. El encabezamiento de la última sección del libro primero habla de la «rectificación del despertar y de los sueños terribles». Tendremos que adivinar, o imaginar, si se trata de un despertar de los sueños o de un despertar a los sueños (a lo mejor los Enfermos, que son los que están siempre desvelados, son los que viven en sueños). Y a continuación esta cita: «En Hamelín, en Sajonia, el 20 de junio de 1484, el demonio, con la apariencia de un flautista, se llevó ciento treinta niños que nunca después fueron vistos», seguida de dos fragmentos del poema de Robert Browning sobre el mismo tema. Hay quien dice que el cuento del Flautista, documentado por los hermanos Grimm a principios del XIX, guarda la memoria (o traza el agujero de la memoria) de esas enormes procesiones de hambrientos que surcaban los campos de Europa en el si-

glo XI y sobre las que se montó la leyenda (o la verdad) de la cruzada de los niños, esa que habla de pueblos y ciudades cuyos niños se fueron de repente, dejándolo todo, siguiendo alguna llamada misteriosa que les ordenaba salir a la conquista de Jerusalén y les anunciaba que la ciudad abriría sus puertas ante su bondad y su inocencia. Los niños viajaban sin recursos, a la merced de la ayuda de la gente, muchos de ellos murieron por el camino y una buena parte fueron vendidos como esclavos por mercaderes que les engañaron ofreciéndoles sus barcos para llegar a Tierra Santa. Además del libro de Marcel Schwob, el más famoso (un libro que también Borges amaba), el motivo de la cruzada de los niños, o del Flautista de Hamelín, también fue retomado por Jerzy Andrzejewski en *Las puertas del paraíso* (hay una estupenda versión traducida y prologada por Sergio Pitol), ese libro que leyó Roberto Bolaño y que le inspiró la última página de *Amuleto*, esa en la que Auxilio Lacouture contempla, entre amorosa y horrorizada, el desfile de esos chicos, los mejores de su generación, que se dirigen cantando hacia el abismo. En *Anatomía de la memoria*, y ante la pregunta de qué fue lo que unió a los Enfermos, Isidro Levi dice que fue «una música común, un delirio compartido», a lo que añade: «nadie corrigió nuestros sueños, Salomón, y nuestros sueños eran lo único que teníamos, y nuestro sueño fue no despertar durante mucho tiempo, o correr el peligro, toda la vida, cuando la edad nos traicionara, de volver a caer dormidos y seguir soñando que algo nos

une, que algo hicimos, que nunca nos curamos», y enseguida: «algo escuchamos y nos fuimos detrás de una sombra pensando que aquello era la luz (...) esa música que ya nos había vuelto locos, una música que quizás no estaba hecha para nosotros».

Si ponemos en relación este fragmento con la primera descripción de los Enfermos, la que hace Juan Pablo Orígenes a otra pregunta de Salomón, esa primera etiología de la Enfermedad que aquejaba a esos muchachos flacos que escondían una pistola bajo la camisa, esa que remite la Enfermedad a la esperanza (los Enfermos «soñaban con la esperanza como con una lámpara que alumbra sin desgaste»), a la vigilia («los Enfermos son los que están despiertos cuando todos los demás duermen») y, sobre todo, a la pretensión de escribir el mundo («los Enfermos creían que el porvenir ya estaba escrito por otros, y que había que reescribirlo con una caligrafía doliente de mordedura y balas») a partir de palabras difíciles, clandestinas, prohibidas, pero ya, de alguna manera, leídas (los Enfermos «son los que leen, en silencio, un libro que nadie ha escrito»), se comprenderá que esa música que une a los Enfermos y que es ella misma, de alguna manera, Enfermedad, está hecha de palabras (los Enfermos están contagiados de palabras y «su palabra es contagiosa»). Quizás por eso es tan importante, en la novela, la Biblioteca Ambulante de Libros Izquierdistas que Eliot Román cargaba en los pantalones cuando huían de la policía o de los paramilitares, y que escondía enterrándola en cualquier sitio, y que

hay que buscar y desenterrar, en una ciudad que ha cambiado completamente, en el intento senil y desesperado de resucitar la Enfermedad. Los Enfermos están hechos de una extraña música verbal, y ellos mismos son huecos sonoros, cajas de resonancia: «Las palabras y su peso hueco, eso es lo que nos queda» dice Juan Pablo Orígenes después de escribir, ya tembloroso y sin pulso, confundiendo los tiempos, su último *graffiti*, con pintura roja, en la pared blanca de una casa abandonada: «yo soy el lugar donde vive un desaparecido».

Por eso *Anatomía de la memoria* es, entre muchas otras cosas, una caja de resonancia donde podemos escuchar, si afinamos bien el oído, la música que sonaba en el cortejo del Flautista de Hamelín. Porque los mitos, como el del Flautista, no se refieren a cosas que sucedieron, sino a cosas que suceden una y otra vez, cada vez las mismas y cada vez de nuevo. En *Anatomía de la memoria* he creído escuchar resonancias de muchos poetas: de Antonio Gamoneda (ese poeta de la melancolía, de la ausencia, de la pérdida, de la memoria, pero también del envejecimiento, de la enfermedad, de la podredumbre, de la inminencia de la muerte), de Edmond Jabès (ese poeta de la meditación sobre el libro, sobre el desierto y el libro, sobre la memoria y el libro, sobre el libro como el lugar, al mismo tiempo, de la pérdida y del renacimiento, de la muerte y de la redención), de Antonio Porchia y Roberto Juarroz (sobre todo, su exploración de las paradojas de la relación entre el tiempo y la subjetividad), de Gonzalo Rojas (ese poema

titulado «Materia de testamento»). Eduardo Ruiz Sosa ha reconocido no sólo su voracidad como lector de poesía, sino sobre todo la pretensión poética de su prosa, una pretensión que no entendía, desde luego, como embellecimiento, sino como la voluntad de hacer escuchar una cierta música y de transmitir, con ella, una cierta emoción, la emoción, quizá, de esa música encantada y encantadora, seductora, ambigua, a la vez amorosa y horri-

zada, y llena de disonancias, que arrancó a los muchachos de su casa y de su mundo y los convirtió en lo que fueron, en muchachos flacos con una pistola bajo la camisa y un libro prohibido bajo los pantalones y, varios años después, en viejos locos y olvidadizos, habitados por ausencias, por pérdidas que aún arden. —JORGE LARROSA.

Eduardo Ruiz Sosa, *Anatomía de la memoria*, Barcelona, Candaya, 2014.

## Otro Berges

CREO que si hay algo por lo que la literatura de Joaquín Berges se ha hecho reconocible y admirable hasta ahora es por el humor. Y no hablo de un humor simple, chistoso o infantil sino que el humor es el medio que Berges utiliza para hablar en serio de asuntos trágicos, realistas y trascendentes. Y esa perfecta combinación entre comedia y existencialismo es la que le ha hecho ganarse el respeto de los lectores.

Y después de tres novelas exitosas utilizando esa fórmula es lógico que esperemos encontrarnos en esta cuarta con la misma combinación. Pero debo advertir que *La línea invisible del horizonte* no es como las tres anteriores. Eso no significa que sea peor; simplemente es distinta. Y los que esperen más de lo mismo deben saberlo. Porque comienza con una huida que de golpe se vuelve una situación cómica

que promete una continuación de lo conocido, pero el humor se acaba rápido y la *sitcom* se transforma en drama o más bien en una novela intimista.

Quizás algunos lectores se sientan defraudados con el cambio de registro. Quizás la consideren la peor de las cuatro por ese cambio, por esa traición a un estilo que hasta ahora les había dado tantas satisfacciones. Pero al leer la novela comprenderán que el argumento y la situación no permitían la comedia. Y que hacer lo contrario hubiera sido como hacer encajar un mecano a martillazos.

Quizás Joaquín ha pretendido superar un reto, no encasillarse en su papel de comediante; demostrar que es un escritor más «maduro», capaz de utilizar otro idioma. No lo sé aunque yo creo que no le hace falta. No creo que a estas alturas haya nadie