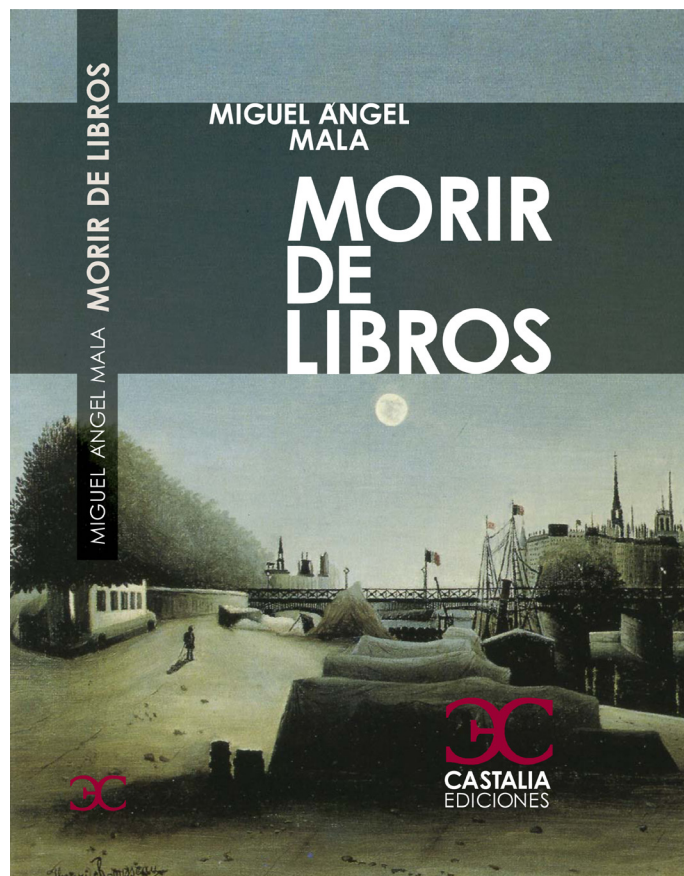


REVISTA
LECTURAS



Novela de Miguel Ángel Mala.

MORIR DE LIBROS*

Castalia Ediciones, 2011. 250 pp.

Reseña de Miguel Carreira

Quizás todavía estamos demasiado cerca en el tiempo para darnos cuenta, pero habrá un momento en el futuro en el que la crítica literaria, la crítica académica, tendrá que ocuparse con seriedad del tema de en qué momento la intriga dejó de ser una parte importante y hasta se hizo imposible en la novela occidental. Cuando este tema sale a la luz siempre hay alguien al que se le ocurre decir que la intriga, en la novela, murió con Auschwitz, como la poesía de Adorno, que, para quien no lo sepa, es un señor que no escribía poesía, pero decretó el final de su existencia. Negar la importancia de la frase de Adorno y hasta su pertinencia me parece a mí que es una cosa tan bárbara como acogerse a ella para todo. Utilizar la frase de Adorno para hablar hoy en día de poesía a mí me parece que es un poco como cazar moscas a cañonazos, e, insisto, esto no quiere decir que la frase de Adorno sea una cosa del pasado, sino que su uso indiscriminado es como decir que la propia poesía es una cosa del pasado, cosa que, a lo mejor, tampoco es del todo mentira. Eso dependerá de nosotros.

Decir que la poesía murió en Auschwitz, es un poco como viajar en zeppelin en pleno siglo XXI. No digo yo que no fuese una propuesta necesaria y no digo yo que tengamos que olvidar por qué fue una propuesta necesaria –todo lo contrario-, pero seguir aferrándonos a ella para explicar por qué existe o deja de existir la poesía a mí me parece un error. Otra cosa muy distinta es utilizar Auschwitz para explicar el final de la intriga. Esto ya no me parece un error, esto a mí me parece ya de una idiotez tremenda y me parece que es como negar la obra de los autores que trazaron la línea de distinción entre la novela del S XIX y la novela del S. XX y lo que llevamos del XXI. A saber: Proust, Joyce, Nabokov... Ya ve usted, hoy hemos salido de caza mayor.

Que esto quede claro, hoy se trata de hablar de *Morir de libros*, la novela de Miguel Ángel Mala, así que, lo que sigue, tendrá que ser breve, porque luego me dicen que si no se nota mucho si me he leído o no me he leído la novela. Esto es algo muy injusto porque, para mí, todo lo que va escrito tiene mucho que ver con *Morir de libros* y todo lo que viene después también, pero la gente me reclama un poco más de concreción, así que, ya digo, lo que vienen tendrá que ser corto.

¿Cuándo empezó a morir la intriga en la novela? Puede ser que con el nacimiento de la misma novela. En un repaso más bien rápido, podemos decir que, si el Quijote es la primera novela, allí ya la intriga no importaba gran cosa. Luego hay una doble línea en lo que se refiere a la intriga y su evolución en la historia de la literatura.

Por un lado está la línea en la que la intriga es una parte esencial de la trama. Esta es la línea que más se da en la novela anglosajona, y es posible que tenga que ver con que los anglosajones fueron los primeros en hacer de esto de la novela

un negocio. No en vano, la intriga tuvo su etapa de esplendor en la Europa continental, precisamente cuando empezó a aparecer un mercado de compradores de novelas a los que convenía mantener expectantes. Sobre todo si la novela se publicaba por entregas.

Uno de los que más contribuyó a erradicar la intriga de la literatura fue Flaubert, con esa frase suya que luego se ha querido transformar en toda una estética, pero que no es más que una frase en una carta que éste envió a Louise Colet en la que le habla de su interés en escribir una novela que no tratase de nada. A esta frase de Flaubert se le ha dado una importancia enorme y, lo cierto, es que incluso dentro de la propia obra de Flaubert, la cosa no es para tanto. Es más bien una de esas cosas que le gustaba decir a Flaubert y que, quitando *Madame Bovary* ni siquiera se puede aplicar al resto de su obra.

Después de Flaubert, la intriga, sobre todo en Europa continental, dejó de tener peso en la novela. Zola la anuló con sus novelas científicas, en las que todo lo que sucedía se suponía que era consecuencia de las causas establecidas. Por ejemplo, si a una chica de provincias le hacen la vida imposible, y luego la obligan a casarse con su primo, y luego se la llevan a París y la chica empieza a ver un poco de mundo y le ponen delante a un pimpollo que va un poco justo de escrúpulos, pues es evidente que $a+b=c$ y que la chica va a ser Thérèse Raquin y que el primo ya puede rezar lo que sepa. Zola quería escribir novelas que fuesen como algoritmos, y esos algoritmos, por definición, implicaban la negación de la intriga: pero el golpe definitivo llegó desde el mundo anglosajón, donde, precisamente por tener más práctica en el uso de la intriga, también tenían más práctica en las novelas que ironizan con la intriga.

Esta es la segunda línea de la que hablábamos arriba. La segunda línea de evolución en lo que respecta al tratamiento de la intriga en la novela. Pudiera parecer que la segunda línea debería ser la falta de intriga, pero no. Eso es posterior. En la novela de los siglos XVIII y XIX podía haber más o menos intriga. En la inglesa había más y en la europea y continental había menos. Pero un esfuerzo consciente por eliminar la intriga de la novela yo creo que no lo hay hasta mucho tiempo después, así que la otra línea de evolución sería, en realidad, las novelas que ironizan sobre el uso de la intriga. A la cabeza de todas estas, por supuesto, el *Tristram Shandy* de Sterne.

No hay que confundir nunca la intriga con la acción. La intriga es la expectación por los hechos que están por ocurrir. El hecho de que no haya intriga no quiere decir que la novela tenga que tratar necesariamente sobre los escrúpulos de un profesor universitario obsesionado porque no ha escrito una novela en treinta años y porque ya no tiene gran cosa que decirle a su mujer. Es más, la falta de intriga obliga a reforzar la acción para que, por sí misma y sin echar mano del recurso de lo que está por venir, se mantenga el interés del lector.

Llegamos así a la pregunta que justifica todo esto ¿Existe intriga en *Morir de libros*? Pues no mucha, la verdad. Y es que Miguel Ángel Mala ha echado mano aquí de esta segunda línea, la línea irónica, y ha construido una novela en base a un tipo de ironía especial: la ironía que surge de la recreación de los mitos.

Hay un capítulo de los Simpson en el que Homer y su padre intentan vender a unos campesinos un tónico revitalizador. El tónico lo han llamado “Tónico revitalizador del abuelo Simpson e hijo”, como no podía ser menos. Digo esto porque el nombre no deja de aportar un tópico más a una acción en la que la efectividad depende de la inclusión todos los atributos necesarios para hacer reconocible la escena. La imagen del vendedor que intenta estafar a un puñado de granjeros del medio-oeste norteamericano nos resulta familiar desde Huckelberry Finn, y está tamizada por un imaginario más cinematográfico que literario. Para mantenerse fiel al tópico, el Abuelo Simpson decide ejemplificar las bondades de su producto revitalizador dándoselo a probar a uno de sus asistentes. Naturalmente, escoge a Homer, que está mezclado entre el público. Cuando éste sube a la tarima, el abuelo Simpson le pregunta si ellos dos se conocen de algo. Homer lo niega y entonces uno de los potenciales compradores pregunta extrañado que, si es verdad que no se conocen, no se explica que aparezca su foto en la etiqueta de la botella.

Automáticamente pasamos a una escena en la que padre e hijo huyen a toda velocidad de los campesinos enfurecidos mientras suena una música desenfadada de banjo. Ambos se cruzan reproches acerca de quién ha fastidiado la venta y quién los había llevado a esa situación hasta que Homer, como argumento definitivo, acusa a su padre de que los campesinos ni siquiera habían ido detrás de ellos hasta que él puso esa maldita música de persecución. Efectivamente, apagan la música y los campesinos se dan la vuelta decepcionados.

En términos narrativos, podríamos decir que la escena de la venta del tónico funciona como mito. Se trata de una historia, contada de una determinada forma, en la que aparecen unos ciertos atributos y cuyo transcurso y desenlace son más o menos previsibles y hasta inevitables. Se trata de una historia conocida, pero efectiva y que incluso basa buena parte de su efectividad en el hecho de ser conocida.

La diferencia de esta representación mítica y, por ejemplo, los mitos griegos -sabido es que los espectadores, cuando iban a ver una obra de Sófocles, por ejemplo, conocían perfectamente el final de Edipo, igual que conocían las razones que lo llevarían a ese final y los caracteres que representaba cada personaje- es que en los Simpson es parodia, mientras que en los griegos hablamos de tragedia. No siempre es así, aunque es lo más frecuente. Gran parte de la narrativa moderna se construye sobre arquetipos y disfrutamos de las novelas policíacas, en parte, porque cumplen con un determinado mapa

de ruta, con un código que hay que cumplir y que forma parte del mismo mensaje. ¿Por qué no nos aburren entonces las novelas policiacas? ¿Acaso no reside el valor de la narrativa moderna en la originalidad?

Si nos gustan las novelas de género es porque, como en un partido de fútbol, conocemos las normas, pero no el desenlace del encuentro. En eso se diferencian del mito narrativo estricto, en el que obtenemos el placer de una lectura casi ritual donde cada gesto es reconocible. El mito, o la parodia, sólo funcionan cuando se mantienen fieles a sí mismos porque como dice el personaje central de *Morir de libros*: “Nada puede escapar a la lógica narrativa”

En alguna parte de su *Historia Argentina* dice Rodrigo Fresán que el único lugar seguro es dentro de una historia. Dice Miguel Ángel Mala –no explícitamente, esto es una interpretación mía- que no, que una historia es un lugar a ratos terrible, húmedo como un almacén vacío y que, sin embargo, escogemos habitar, aunque no sabemos por qué. Quizás porque dentro de una historia estamos solos y esa soledad, que para Fresán es seguridad, para Mala es una amenaza que sólo se puede superar con el humor.

Por si esto no ha quedado claro digámoslo ahora: *Morir de Libros* es un libro sobre todo humorístico. Ya digo, Miguel Ángel Mala ha escogido seguir la vía de la ironía, y la ha puesto en práctica con una novela en la que los personajes en la trama, están a medio camino entre la libertad y la recreación de los tópicos de los diferentes libros que les ha tocado vivir. Libros que asaltan sus existencias por una especie de enfermedad bibliófila llena de guiños orwellianos. Sin ser una parodia estricta el libro se construye en una red de alusiones, más o menos explícitas, que buscan el reconocimiento del autor, pero la originalidad del recurso está en que esa red de guiños, imprescindible para entender el libro, no es el objeto del libro en sí –insistimos en que no es una parodia- sino el soporte sobre el que se construye una trama en la que sobresale una evidente vocación de velocidad.

La supresión de la intriga no implica la falta de acción. En *Morir de libros* los acontecimientos se suceden con una velocidad torrencial en la que parece difícil no intuir algunas lecciones de esas que nos dejó Bolaño, sobre todo en sus novelas más mastodónticas, *2666* y *Los detectives Salvajes*.

Al leer *Morir de libros* es imposible escapar a la sensación contradictoria de que te están empujando por el pasillo de una casa que, o bien conoces, o bien deberías conocer. Una casa que te resulta familiar, en la que tal vez incluso hayas vivido algún tiempo, pero que alguien ha cambiado totalmente. Como si alguien hubiese comprado la casa del abuelo y la hubiese transformado en una casa del terror, en la que los monstruos pueden ser tan absurdos como terroríficos. Muchas veces al mismo tiempo.

El final del libro es lo de menos. Aunque Miguel Ángel no deja de apuntar ahí un último brochazo que redimensiona el punto de vista de la historia, en un giro final, más propio de otro género, el cuento, donde la intriga ha sobrevivido de forma muy distinta a como lo ha hecho en la novela. Sin embargo, el verdadero placer de la historia sigue estando en el viaje que nos lleva al final. Un viaje en el que, como en la escena de los Simpson, el mecanismo sigue en marcha mientras suena y justamente porque alguien ha puesto en a radio esa maldita música de persecución.

*XIII Premio Tiflos de Novela, convocado por la ONCE.