envuelve como un espejo inesperado; el espejo que olvida nuestro rostro y ya sólo refleja el de quien amamos.

El estudio, que sigue una estructura cronológica, se inicia con el análisis de las fuentes grecolatinas y cristianas: para Platón, el amor es sublimación intelectual del deseo, locura que se adueña del alma y la une al ser amado a través de un vínculo espiritual (*symbolon*); la concepción naturalista de Aristóteles abre la senda a las disquisiciones futuras sobre el amor como proceso físico (y, por consiguiente, como enfermedad susceptible de curación); en el terreno moral, el amor humano se configura en la *amicitia* ciceroniana y la *caritas* paulina; los Padres de la Iglesia convierten la transformación amorosa en un retorno a Dios (capítulos 1 y 2). La Edad Media adopta y modifica estas tradiciones de acuerdo con sus intereses; algunos de los aspectos considerados son la tradicíica mítica sobre el *amor heroe* y sus repercusiones literarias, el amor cortés, el averroísmo de los *siluaxisti* y la tradición cancioneril castellana, sin descuidar a Dante y Petrarca (capítulos 3 y 4). En el umbral del Quinientos, el neoplatonismo intelectualista de Ficino y León Hebreo se entrevera con la visión más humanizada de Bembo y Castiglione; siguen su estela Boscán y Garcilaso, o la pastoral de Montemayor y Cervantes (capítulo 5). La ascética y la mística encuentran en los motivos del amor la materia necesaria para sus vuelos poéticos: así en los casos de fray Luis de León y San Juan de la Cruz, estudiados junto a una serie de autores menores (capítulos 6 y 7). El siglo XVII se caracteriza por un marcado sincretismo de tradiciones previas, ilustrado con numerosos ejemplos: Mateo Alemán, Quevedo, Tirso, Moreto, Calderón, sor Juana Inés de la Cruz (capítulo 8). Aunque el típico decae a fines del siglo XVII, los ecos de su pervivencia pueden rastrearse en algunas voces modernas, como Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Salinas o Aleixandre (capítulo 9).

Acierto indiscutible de la obra es el logrado equilibrio entre el rigor de la erudición y la sensibilidad de la crítica literaria. Ello permite atender a los matices sutiles de cada texto, iluminados por el trasfondo teórico que los dota de sentido. Valgan como muestra las páginas sobre el halo de esperanza que flota en los versos finales de la égloga primera de Garcilaso: Nemoroso, unido fatalmente a lo mundano, espulsará con la muerte su melancolía y alcanzará a vivir en Elisa de forma inefectiva, libre de la barrera de los sentidos; o la precisión con que se aclara el sentido de la "noche" o de la "llama oscura" en los versos de San Juan; o la percepción de que Lope es célebre de todas las tradiciones amorosas, un verdadero crisol de experiencias vividas y literarias; a su vez, por último, palpitan unos hermosos versos de José Hierro. Junto a las voces castellanas, también encuentran acomodo en la galería del amor Bernart de Ventadorn, Ibn Hazm de Córdoba, Cavalcanti, Ausiàs March, Camões, Ronsard, Shakespeare o Donne; todos ellos presentan análogas cristalizaciones de los motivos estudiados.

De entre los muchos méritos que posee esta soberbia muestra de historia de las ideas, no es el menor su esfuerzo por recordarnos que la comprensión de los textos particulares requiere su proyección contra la pantalla de las doctrinas intelectuales de que se nutren; sólo de esta forma puede percibirse y celebrarse el diálogo entre la tradición y el talento individual. Pero, sin duda, la enseñanza más hermosa de la obra es descubrir que la historia del amor es la persecución teórica y práctica de una quimera; y es que "la transformación del amante en el amado sólo puede darse ideal, intelectual, ultramundana, extáticamente" (p. 12). Un anónimo del siglo XVII expresó esa imposibilidad con resolución desesperada: "... porque este ser que tengo / es ser por vos hasta que ser no sea". El mismo anhelo ha dado vida a palabras inmortales. He aquí la más conmovedora lección de un libro tan sabio y tan necesario.

GONZALO PORCEL

Narrativa traducida

LOS CÍRCULOS DE LA PESADILLA

KAZUO ISHIGURO

Los inconsolables

Traducción de Jesús Zulaika

Anagrama, Barcelona, 1997

Sin duda alguna Kazuo Ishiguro Ishiguro ha querido apostar fuerte con esta novela, y muy pocos escritores podrían permitirse tamaña apuesta. Esta es una novela ambiciosa, tremendamente difícil y de muy minoritaria degustación, porque no es exagerado aventurar que muy pocos lectores van a poder acabar con ella. En realidad, Ishiguro parece haber querido apoyarse en la fama que le precede por el éxito de *Lo que queda del día* para permitirse el lujo de una

gran novela de casi seiscientas páginas en la que no pasa nada, casi todo se limita a la angustia de un círculo sin salida, el retrato bien trazado de una horrible pesadilla, como un angustioso sueño lleno de temores, recurrencias, escalas, caídas; una alegoría sin referente conocido, pero intuido, para que el lector colabore en el diseño de un referente concreto.

Si las dimensiones de la novela son por sí mismas un reto, lo son más cuando esas enormes dimensiones lo que quieren favorecer es la angustia o catarsis de un lector atribulado por las inercias, las imprecisiones, los descalabros de un sin sentido que va acumulando página por página los muros de su propio laberinto. Pero los autores de éxito comercial pueden o dormirse en los laureles o indagar en la literatura que les gusta; en el mercado literario actual quizá sólo quien es una firma puede tener ese privilegio, el de elegir a la minoría como público al que dirigirse.

El hilo argumental de la novela es muy simple y muy tenue: Ryder, un famoso pianista llega a una ciudad sin nombre, pero cuya caracterización indirecta apunta a una capital centroeuropea, para participar, dos días después de su llegada, en un importante concierto –acto político, de imprevisibles consecuencias, del que todo parece esperarse, que es aludido siempre imprecisamente y en el que toda la comunidad ha puesto sus esperanzas. Entre la llegada de Ryder al hotel y ese acto impreciso del que todo el mundo habla y que es a la vez un concierto y un acto de exaltación pública de cierto carácter salvador en el terreno sociopolítico, se suceden constantes entrevistas de Ryder con diversos personajes, atribulados cada uno por alguna circunstancia desgraciada o por un pasado desolador.

El personaje central es llevado y traído, por paisajes siempre laberínticos, a cenas, tertulias en las que se habla de muchas insignificancias y de las que ni él ni el lector saca nada en claro, salvo un proyecto de esperanza por realizar y una confianza en el liderazgo de Ryder para realizarlo, liderazgo que el propio Ryder no alcanza a entender, sometido como está a la tensión de no saber a ciencia cierta los límites de lo que de él se espera, y mucho menos cuando en la novela también se recorren, en medidas anagnórisis y vueltas atrás, confusos episodios de la vida del personaje central, angustiado él mismo por un círculo de contradicciones.

En estas tertulias, entrevistas, actos patrióticos que se suceden sin cesar, y sin dejar a Ryder descansar, hay, junto a decenas de personajes de significación colectiva y grupales, una escasa nómina de personajes de los que se habla y que aparecen con su propia historia: de entre ellos destacan por su protagonismo el director de orquesta Brodsky, entregado a la bebida y con un pasado amoroso no resuelto; el niño Boris, inquietante personaje lleno de enigmas y con una incomprensible obsesión por naderías no explicadas; el director del hotel, señor Hoffman, autoritario y servil, que esconde tras su amabilidad aparente un sentido enfermizo del rigor, cuya víctima es Stephan, su hijo... Así hay decenas de criaturas, todas ellas prendidas a una desoladora circunstancia personal y sumidas en el desamor, como prueban los personajes femeninos de Sophie y la señorita Collins, desamor que no está hecho de escenas concretas, sino de la violencia pertinazmente mordiente de una incomunicabilidad fundamental con los otros. Toda esta serie de personajes, que bien merecen el título de *Los inconsolables*, parecen fantasmas que deambulan por un laberinto diciendo a las paredes de ese laberinto su queja insomne y desprovista de toda esperanza.

Muy pronto percibe el lector que hay tres elementos estilísticos predominantes en la novela, pautada toda ella sobre su fina administración: la indeterminación espacial y temporal, la tensión de la espera y la sucesión de diálogos sin salida. En realidad esos tres elementos lo son de una misma figura estilística: la del laberinto, como debe sentirse alguien si se pierde en una autopista de un país que desconoce en una noche incierta, cuando descubre que va dando vueltas y vueltas sobre el mismo punto sin poder

salir de él. Esta imagen es literalmente seguida varias veces a lo largo de la novela. Ryder se pierde en autopistas, se pierde en la calle y solamente encuentra un muro inexplicable que separa las dos partes de la ciudad, lo que hace que el autor piense en el muro de Berlín (esas páginas 417 y siguientes son magistrales, porque no resuelven una tensión y angustia formidablemente tratada, antes bien, la demoran en una porosa insistencia). Este hecho y otros muchos, como las alusiones al líder Sattler (pág. 219), frente a cuyo monumento le llevan una serie de nostálgicos, que hace pensar en un líder estatalista, inclinan al lector a dar un referente político concreto a la alegoría aquí descrita en la situación de los países del Este europeo.

El elemento estilístico de la alusión está asimismo entre lo más conseguido de la novela, porque Ryder y sus interlocutores se pierden en conversaciones interminables, en las que no sabe a ciencia cierta de qué se está hablando y qué esperan que sea su acción para salvar a esa colectividad, a la que se llama de modo abstracto la ciudad, o *la comunidad*.

Indudablemente hay aquí una alegoría política de una comunidad férreamente controlada por fuerzas anónimas, que no aparecen, y en la que no es difícil, pero sería simplificador, poner el referente de la sociedad comunista: por el mismo motivo puede ser una colectividad fascista, pero de un orden innominado. Se habla en la pág. 292 de que Ryder había de hacer un discurso dobre la definitiva *unificación*, y poco más que inquietantes movimientos de una colectividad que se mueve como insomne y con rostro indefinido.

Creo que el modelo literario es Kafka, pero también el Kundera de *La despedida*, y quizá Musil. Sin duda alguna el proyecto de Ishiguro intenta conectar con esta tradición centroeuropea de la novela-alegoría de un laberinto a la vez personal y social.

La indeterminación y la alusión son los elementos que más sabiamente se prodigan en la novela. En un tiempo muy concentrado, de apenas tres días, se suceden cientos de encuentros y anécdotas. Este tratamiento intensivo de un espacio que se va repitiendo sin cesar liga inmediatamente el cronotopo de la novela con la imagen de un sueño que desemboca en pesadilla. Cuando el lector despierta de tamaña pesadilla celebra haberla terminado, pero también despierta con la experiencia insustituible de haber sentido en su piel, por las largas horas de su lectura, la angustia de una sociedad depauperada, cuyo referente puede ser la Rusia actual o cualquier otro país excomunista, que necesita o cree necesitar que alguien, un líder quizá, la extraiga de un callejón sin salida, y cuya esperanza Ishiguro no ha querido adelantar.

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

Narrativa traducida

UN CÓCTEL DE HUMOR Y VITRIOLO

NICCOLÒ AMMANITI
La última muchrisjo di la humanidad
Traducido por Juan Vivanco
Mondadori, Madrid, 1996

Cuando uno termina de leer *La última muchrisjo di la humanidad* no sabe muy bien a qué atenerse, puesto que por sus páginas transitan, en una mezcolanza a veces difícil de digerir, el humor más negro, la estética pre-lynchiana, no exento de humor, que consiste en exponer ante los ojos del público la mayor cantidad posible de sangre y vísceras, la violencia urbana, el sexo truculento, la historia de terror y la simple bufonada. Y es que Niccolò Ammaniti (Roma, 1966) parece haber reunido en sus relatos todos aquellos medios dirigidos a sacudir al lector, ya sea con la carcajada, con el asco o con el estremecimiento ante una realidad aceta.

Las seis historias que forman el volumen comparten un escenario y una intención comunes: son el retrato desgarrado de un espacio urbano, a veces cruel, a menudo grotesco, en el que la fatalidad, aliada con la mala leche de su autor, lleva a los personajes hacia las situaciones más disparatadas. La bilaterte ironía que destilan algunos de estos relatos hace pensar en las narraciones breves de Roland Topor (Anagrama ha tenido el buen criterio de reeditar su libro de relatos *Acostarse con la reina y otras delicias*, que había sido publicado en 1982): ambos autores comparten un humor visceral y cruel, donde el horror se traduce en irrepetible risotada (o, por lo menos, en una sonrisa malévola y cómplice).

El primero de los relatos, que da título al volumen, *La última muchrisjo di la humanidad*, nos da la justa