

“SOMOS OLVIDO COMPACTO”: LA MUERTE COMO
PALIMPSESTO EN *CENTROEUROPA* DE VICENTE LUIS MORA¹

“WE ARE COMPACT OBLIVION”: DEATH AS A PALIMPSEST IN
CENTROEUROPA BY VICENTE LUIS MORA

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ
Universidad de Oviedo
garciar.javier@uniovi.es

No confíen en Vicente Luis Mora. Háganme caso. En el Vicente Luis Mora escritor. Alguien que le hace decir a su personaje principal: “Algunas cosas las he inventado también: es difícil para un miope recordar detalles” (la memoria a través de la mirada es una de las claves de esta novela; también, cómo no, la mirada a través de la memoria).

No den nada por hecho, no supongan nada, no crean en sus narradores, no asuman, no se despisten, no acepten sin sospechar... En las ficciones de Mora hay algo (en la superficie y en las profundidades) en cada palabra, en cada sintagma, en cada oración, en cada detalle aparentemente inocente, en cada dato objetivo, en cada sugerencia, en cada nombre... Mora va dejando pistas como un Pulgarcito a los lectores. Y este creerá que le está ayudando. Y se confiará. Y las pistas serán senderos que se bifurcan, caminos infinitos, callejones sin salida, rotondas cerradas... mientras el narrador narra y narra, narra y narra...



En Vicente Luis Mora los textos de ficción (y también en los teórico-críticos, por qué no decirlo), comienzan en el título de cubierta (o de sobrecubierta, como es este caso) y terminan en la última letra de la última palabra del libro. ¿Qué

¹ Este artículo es una versión muy (muy) ampliada de las notas de lectura con las que presenté la novela de Vicente Luis Mora *Centroeuropa* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020. Premio Málaga de Novela) el 25 de septiembre de 2020 en la Feria del Libro de Gijón. Me quedan más notas, por cierto. [Todas las citas literales o notas al pie en las que solo se cita un número de página corresponden a fragmentos de la novela].

novedad supone eso?, preguntarán ustedes. ¿No sucede así siempre y con todos los libros? Quizá. Pero no en todos los libros estas palabras tienen un sentido, un exceso de sentido en muchas ocasiones, que supera lo que le sería adjudicable “de oficio”, un sentido que se supura como una especie de lava volcánica que lo inunda todo. Algunos se conforman con menos. Sabemos que está pasando algo. Y que todo va a depender de palabras como sutileza, engaño, equilibrio, malabarismo, cómputo. Espejo o anagrama.

Vicente Luis Mora regresa a la ficción con la novela *Centroeuropa*. Sin importarle que ya se ha titulado *Europa central* la magna novela de William T. Vollmann *Centroeuropa* ha ganado el premio Málaga de novela en su última convocatoria y lo acaba de publicar Galaxia Gutenberg, siempre exquisita en sus ediciones.²

No querría resultar demasiado obvio en esta invitación a la lectura. Pero les recomiendo esta novela ya desde sus pertinentes y significativas citas iniciales, estos umbrales como los denominaba Genette, estos paratextos que ayudan a enmarcar la novela o desayudan a los incautos lectores. El lector modelo de Mora es exigente porque el escritor se exige a sí mismo, y habrá de pensar por qué están aquí, en este espacio, Stendhal, Fontane y Goethe... diciéndolo todo y callando todo al mismo tiempo.



Centroeuropa es una novela sobre un ser humano que busca su camino en un momento terrible de la historia de Europa. Y sobre un lugar en la frontera. Como el propio personaje. Es una novela sobre la guerra y sobre las guerras. También sobre la paz y las exigencias políticas, sociales, económicas, humanas, que esta supone. Todo ello, y mucho más, lo lleva a cabo Vicente Luis Mora a través de la muy evidente reivindicación del género y de los géneros, trufando su relato, de modo sutil (en ocasiones como *mizos*, en ocasiones como *dianoia*) de filosofía, de historia de las ideas o de las mentalidades, de ideas políticas en conflicto (esclavitud, servidumbre, hombres libres, tierras libres...). Pero *Centroeuropa* es también –no podía dejar de serlo viniendo de quien viene– un tratado de narratología, un muestrario de técnicas narrativas, desde un narrador elusivo o falible

² Acertada decisión editorial (posiblemente por indicación del autor) es la de usar como imagen de cubierta el cuadro *El mar de hielo* del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich. Este lienzo se conoce también, quizá erróneamente, como *El naufragio de la esperanza* (lo que hablaría de su carácter simbólico o *del Esperanza*, que remitiría a un suceso histórico acaecido a este barco). La mirada romántica de Friedrich sobre el hielo y sobre la esperanza, el exacerbado nacionalismo del pintor (junto a su odio a Napoleón y su inflamado sentido de la *germanidad*), la apropiación del autor por parte del Nazismo, y el pasadizo que podría trazarse entre este lienzo y las imágenes de ciertas propuestas cinematográficas actuales en las que el subconsciente desempeña un papel clave, son elementos, a mi juicio, no desdeñables sobre los que pivota parte de la *intentio auctoris*.

o no fiable o como se quiera llamar,³ una perfecta demostración del suspense narrativo (que tiene que ver más con la forma que con el contenido, aunque también hay algo de este a lo largo de la narración), una trama en la que confluyen presente, pasado y futuro: el poder de las ficciones para construir y construirse. Es una defensa de la ficción y de la imaginación (algo que el autor hace también en sus trabajos teóricos), que no huye de técnicas muy conocidas como la del documento memorialístico con su traductora a pie de página,⁴ en la que es clave la impostura, la impostura del yo, el cuerpo como escritura y lo no dicho.

Un personaje memorable. Varios, en realidad. Un ajuste de cuentas con la verosimilitud. Y también con el realismo, del que parte la novela para ir derivando a espacios algo más contaminados de elementos de ficción extrema. Como extrema es también la escritura, que se adivina tensionada hasta el límite, como si estuviera haciendo cálculos sobre la resistencia de los materiales, exigiendo ampliar los márgenes, abrir espacios. Es el estilo también lo que prima en esta novela: tan potente que resulta sorprendente comprobar que apenas se percibe, aunque tiene el lector un runrún en su mente que le hace pensar que hay una mano que mece la cuna de su lectura con un ritmo, una cadencia, un impulso siempre controlado y controlador a la vez.



Volvamos al personaje memorable, a Redo, enfrentado al misterio de explicar(se) la aparición de cadáveres de soldados congelados en las tierras que le han sido entregadas (por un tal Duisdorf, quizá un aventurero, quizá un terrorista) para que las cultive como primer hombre libre de la zona. Dos, cuatro, ocho, dieciséis, treinta y un cadáveres congelados bajo tierra (luego serán más, como sabremos, muchos más). Con uniformes, arreos, entorchados y armas de épocas distintas. Siempre helados. Sin saber qué hacer con ellos. Y mientras, sus tierras, sus nuevos dominios a orillas del río Oder, las que le van a ofrecer cobijo y alimento, sin poder ser cultivadas a la espera de una resolución administrativa o burocrática que no acaba de llegar por dejadez, abuso de poder, respeto a la tradición o miedo. Redo confía en poder sembrar remolacha, levantar una casa, crear un hogar para él. Con la tristeza infinita de saber que no podrá compartirlo con Odra Churbredo, su amada española, fallecida poco antes de llegar a la tierra prometida y cuyo cadáver espera sepultura junto a los cadáveres helados y des-

³ "Acabo de recordar una conversación que sostuve con el barón bastantes meses después de todo esto, al comienzo de mi segundo año en Szonden, y prefiero anotarla, pues mi memoria me ofrece a veces alimento que se pudre y desaparece si no lo ingiero rápidamente. Lo escribo aquí y ya le buscaré acomodo en otro lugar más apropiado" (71).

⁴ Dice una de las notas de la traductora: "Hauptshammer cuenta por segunda vez los hechos, con ligeras discrepancias" (68). Poco más sabremos de ella, excepto que, en sus notas, como aquí, le saca los colores a Redo por su falta de rigor. Añade también, a mi juicio, un elemento más para considerar todo el texto como un "artefacto" literario y mantenerlo en su espacio epistemológico preciso.

enterrados por Redo. Montones de cadáveres que se suceden en el tiempo, que crean fronteras y construyen relatos. Jóvenes que entregan su vida por ideales personales o por ideas impuestas por personas sin escrúpulos. El cadáver insepulto de Odra es el recordatorio de un pasado que Redo quiere hacer desaparecer. Enterrarlo más adelante en la propia casa es una forma, otra más, de hacer patente que la vida se edifica sobre la muerte, que es esta el cimiento y el forjado del edificio del futuro. También un modo de decir que no todas las muertes son iguales, que el poder igualatorio de la muerte es un tópico que aguanta muchas variedades. Odra es el amor más puro que proviene del poder de las mujeres fuertes (su madre) que controlan su vida y su futuro en una casa de lenocinio en otra ciudad, en otro país, en otro imperio que cambiará sus fronteras constantemente y por la fuerza. Putas listas, actrices reconvertidas en expertas en el arte del disimulo, familias que subvierten las relaciones para un mejor acomodo. Empoderamiento femenino, diríamos hoy. Cuerpos que deciden.

Redo cuenta su historia en Szonden, la escribe al final de sus días, porque considera que ha conseguido la suficiente capacidad de reflexión y de escritura. Ha llegado al nivel que le exige ser discípulo –por amistad– de Jakob, su maestro, su compañero. Ya se siente capaz de hablar de su historia y de la Historia, del río de la vida y del río Oder, teñido de sangre y con un dique formado por cadáveres (en una de las escenas más dramáticas de la novela). De Jakob aprendió a leer bien y a escribir. A descifrar el mundo y sus signos. A explicarse el fin de un siglo, el XVIII en Prusia, del que nació un mundo sobre las cenizas de otros muchos, y que terminó siendo él mismo cenizas en innumerables campos de batalla. A integrarse en la comunidad siendo él mismo y siendo muchos para satisfacer a tantos: el barón Geoffmann, el alcalde Altmayer, su amigo Hans, el tabernero Wreech, Ilse, la mujer albina con los ojos rojos, su madre, la abuela Regina, los “muchos cafres que viven” en su interior...



Resulta clave el modo en que Vicente Luis Mora narra, a través de Redo, convertido este en autor implícito. El ritmo de la prosa (esa sutileza que excede a la métrica), la tensión del lenguaje, el tempo y la mirada, funcionan a la perfección en este relato, a pesar de que la convención narrativa y genérica exige que el protagonista se muestre humilde y comedido en el exordio o proemio que abre la narración, un rasgo previsible en lo formal y ciertamente irónico, y ejemplificación de la *captatio benevolentiae* que preconizaba la retórica clásica:

... ruego al posible lector que perdone mis titubeos al exponer, pues estos recuerdos constituyen el primer texto largo que me he propuesto redactar, y el pasado es tan ancho, largo y profundo que escoger como punto de partida cualquiera de sus partes constituye, en cierta manera, una impostura ... (11)

Elegir es una impostura. Seleccionar también lo es. Ejercer sobre la historia de la propia vida una sintaxis forzada, una *dispositio* antinatural, un *ordo artificialis* en los acontecimientos, sirve para realizar un ejercicio de Photoshop™ sobre los acontecimientos vitales. Redo sabe, o al menos intuye (y quizá este salto temporal sería de su agrado) que donde se culmina el guion de una vida no es durante el rodaje sino durante el montaje del mismo convertido en escenas. Que toda vida es un montaje uno lo empieza a comprender más tarde. El lector, también el implícito, asiste a las perplejidades de Redo, que avanza dando tumbos narrativos mientras tropieza con tumbos: “Vuelvo a perderme, pero quiero exponer al improbable lector de este escrito la perplejidad que yo, Redo Hauptshammer, nacido en un burdel de Viena en algún momento de la agonía del siglo XVIII ...” (13).

Redo escribe desde el ocultamiento (“hay algo extraño en usted”, le dice el alcalde Altmayer en su primer encuentro”, p. 18) pero está dispuesto a hacer un estriptís que mostrará sus atributos literarios y que será, al tiempo, un *defacement* muy deseado –también por el lector, que intuye una resolución quizá inesperada– después de toda una vida de ocultación, de vivir en otro cuerpo, de prepararse para ser otro desde los años de infancia y juventud en serrallo de Viena ayudado por Alexia hasta los años de Szonden pasando por los meses de París:

No podía ser tan fácil descubrirme, era imposible tras casi tres años de adiestramiento con Odra, tras superar sin problemas en Francia la prueba de mezclarme durante varios meses con todo tipo de gente; era por entero inviable que a un idiota le bastaran apenas tres frases para levantar el velo de mi cuidada representación ... (18)



Narrar es una actividad de riesgo. Trata de encontrar el sentido de un final (como dice Kermode) a través de la lógica de los posibles narrativos (Bremond) pero se topa constantemente con distracciones que impiden el avance o que, más bien, hacen avanzar al relato por vías inesperadas e inexploradas, de la mano de un narrador inconstante y que maneja una lógica difusa: “Estaba ya imaginando una nueva conversación con Altmayer sobre este particular, después de la charla mantenida el día anterior –a la que este relato llegará en breve, supongo–” (19). Con todo, el narrador ha adquirido un compromiso y trata de cumplirlo aunque peque de novato y no termine de encontrarle el punto de una historia que le exige un verismo al que no está acostumbrado y que se le hace cuesta arriba: “Soy consciente de mi promesa de transcribir la conversación con Altmayer, a quien acabamos de encontrar...; pero mi impericia a la hora de construir un relato tan largo y lleno de andanzas me invita a congelarle ahí ...” (21).

No es tanto la impericia de Redo la que le impide construir un relato largo, como se empeña en decir, sino la pericia de Vicente Luis Mora, quien detiene el relato para que el propio Redo cuente con todo detenimiento un detalle menor que pasa a primer plano. Cuestión de óptica. Y cuestión de mirada. De este modo van sucediéndose los distintos planos de la narración, los distintos tonos, la íntima conversación del autor, del autor implícito y del narrador con un lector que, sorprendido, se ve impelido a pensar y a sentir. Inmediatamente, la conversación continúa en otro nivel narrativo que obliga al lector a desplazarse para ver y para oír: "No quería que se me escaparan estos datos, porque en esta historia los números y los detalles son relevantes. Así que ya podemos regresar al instante en el que habíamos paralizado al alcalde Altmayer, y darle vida para que pueda expresarse a sus anchas" (22).



Centroeuropa no es una novela de misterio. Pero el lector va encontrando pistas como Redo cadáveres en sus tierras de labor encaminadas a descubrir ciertas verdades del pasado, ciertas razones del presente y ciertas decisiones del futuro. Es en el presente de la llegada, al tiempo ilusionada y desgarrada, del personaje a Szonden, a su nueva vida en una sociedad embrionaria y cambiante aún con normas económicas y políticas por construir, donde tiene lugar el encuentro paulatino con un pasado (muchos pasados, en realidad) que se resiste a desaparecer pues sus raíces son muy profundas y con un futuro que se asienta en encontrar una voz, en poner en escena una especie de travestismo de la personalidad que perturba a algunos, descoloca a otros y subvierte lo establecido. Estas pistas acumulan capas de extrañeza que se superponen en un actor al que vemos desenvolverse en una obra de la que desconocemos (casi) el género, (casi) el tono y (casi) las convenciones pero que sobrecoge desde la frase inicial. Los diálogos de los personajes –que jamás usan la tradicional fórmula de los guiones consecutivos, sino que van integrados en el texto– resultan verosímiles porque no parecen impostar el juego de preguntas y respuestas, sino dar cuerpo a la impostura que los propios personajes encarnan. Las razonables dudas del alcalde Altmayer⁵ se concretan en preguntas directas que tratan de desbaratar una coartada que no es evidente nada más que para Redo: "Quién es usted y a qué ha venido a Szonden?" Carraspeé para modular la voz en el tono más grave y sereno posible, y comencé mi actuación, en cuyo éxito descansaba nada menos que mi futuro" (23).

Mientras tanto, el lector asume que la trama es sencilla en sus líneas generales: se nutre de los distintos modos en que Redo, con la ayuda amistosa de

⁵ "[Altmayer] se quedó un instante mirándome, como si hubiera algo extraño en mí, algo falso, alguna impostura" (24).

Jakob, Hans, Johanna, y con la ayuda interesada de los prohombres, acepta el desafío de integrarse en la cultura rural del momento, dificultado este por múltiples factores (a pesar “de hablar la misma lengua”, 29). Una vez que lo consigue, una vez que supera las primeras trabas para su instalación en Szonden convenciendo al menos momentáneamente a las fuerzas vivas de la ciudad, se autoimpone como objetivo para sobrevivir “no meter la pata, no soltar la lengua, no descubrir mi verdadera identidad, no revelar mis orígenes” (31), unos orígenes, por cierto, de los que muy pronto hará partícipes a los lectores.⁶



Pero ya sabemos que en las novelas realistas y de género –o que juegan a ser realistas y de género–, el protagonista debe enfrentarse a una serie de pruebas que demuestren su valor y le confirmen como merecedor del premio estipulado. Los oponentes de Redo no son tanto los vivos como los muertos congelados que aparecen en su parcela: un soldado prusiano, dos soldados napoleónicos gemelos, cuatro soldados de la desaparecida Polonia, ocho soldados de la antigua Roma,⁷ dieciséis soldados con uniformes desconocidos que no son capaces de situar...⁸ Y en otro orden de cosas, o en otro nivel de la narración, su oponente es la “traductora” que, en notas al pie, corrige y pone en duda las informaciones del narrador, de Redo, obligando al lector a mantenerse alerta ante tal circunstancia. Aunque, bien mirado, tampoco resulta tan sorprendente la posición *desautorizadora* de esta traductora si atendemos al hecho de que el propio Redo se corrige a sí mismo,⁹ matiza sus datos, pone en tela de juicio sus informaciones, incluso negando la verdad de sus aseveraciones, pero considerando esta actitud como una virtud por cuanto tiene muy clara la distinción entre realidad y ficción. Así, después de poner un parlamento en boca de Hans, su amigo agricultor, reflexiona sobre el *decorum* de esas palabras y ese personaje para terminar concluyendo que “(q)uizá Hans no se expresara de este modo, pero me gusta

⁶ “Que todo sea una mentira no parece incomodar en modo alguno a Redo. El objetivo final bien vale pagar esas deudas con su conciencia: “La mentira, mi papel, nuestro plan, había llegado a buen término. Odra hubiera estado orgullosa de mí. Había solucionado el resto de mi vida, o al menos eso pensé en aquel momento” (30).

⁷ Cadáveres que van apareciendo paulatinamente desde el inicio hasta la página 60 de la novela.

⁸ “Portan unos pistolones muy sofisticados, pequeños y manejables, de una tecnología más avanzada que la nuestra. Sus trajes tienen una confección desconocida y diría que perfecta. De los símbolos que portan, solo reconozco la variación de una antigua cruz meso-oriental, cramponada, con brazos acodados ...” (67). Al lector contemporáneo no le resulta difícil identificar a estos soldados.

⁹ “... iba a contar la conversación entre Jakob y Altmayer el día de la exhumación de los 16 cuerpos, pero me he dispersado un poco. No me lo tengan en cuenta, es la impericia del novato que narra. Me distraen las frases y los recuerdos, y olvido que un escrito largo, Jakob me lo decía, debe tener estructura, como los edificios” (66).

recordarlo o imaginarlo hablando así, y además no me debo a la verdad, no soy periodista" (37). Del mismo modo, justifica partes de lo que está escribiendo, sus posibles errores, exageraciones o falacias, en el hecho de no haber tenido esas experiencias de primera mano sino solo de haberlas leído: "ahora que lo pienso, nunca he visto un león y solo los conozco por las descripciones y grabados de los libros. Como casi todo, pues he visto poco mundo y mucho papel" (39).¹⁰

Ver poco mundo y ver mucho papel parece ser la (falsa) conclusión del narrador. Porque no se trata de ver poco mundo o mucho, sino de ser corto de vista, como es el caso de Redo, situación que le impide estar en igualdad de condiciones que los que tienen buena vista.¹¹ En su primera visita a la casa del barón, el terrateniente que representa el antiguo régimen, Redo aprecia la decadencia incipiente de la casa. Tras la conversación entre ambos, en el momento en que se queda solo, toma de la mesa las gafas del barón, que le permiten descubrir, como un milagro, otra realidad, o, al menos, que la realidad exterior se puede ver de distinta manera. De la misma forma que la realidad interior del propio Redo es múltiple y responde a muchas voces distintas:

... la voz interior que le da consejos, Regina, como su abuela. Regina es esa minúscula parte de mí que tiene razón, y por eso casi nunca doy con ella. Su voz siempre está ahogada por el bravucón Helmut, el insensato Peter, y otros varios dragones interiores tercos y prejuiciosos, que se dejan llevar por el menor impulso. (49)



Es esta voz la que pasa sin ningún rubor de la reflexión sobre el presente, la historia, la filosofía, las necesidades primarias (56) a decirse a sí mismo: "Si no me estuvieran prohibidos por completo los abrazos, la hubiese abrazado allí mismo" (58), refiriéndose a la hija del barón, una muchacha joven y hermosa (de cabello castaño o negro según si Redo tiene o no las gafas) que terminará siendo como una hermana para él porque los cuerpos encuentran formas distintas de encontrarse y porque hay una fraternidad que excede los cuerpos. Son estos, los cuerpos vivos y muertos, la carnalidad como estigma, lo que determina gran

¹⁰ No es la única ocasión en la que Redo se permite admoniciones, generalizaciones, letanías de narrador omnisciente que trata de sentar cátedra. Aprovechando uno de sus encuentros con Wreech el tabernero, postula: "Luego volvió a su faena y nada más girarse adoptó de nuevo ese rostro severo que tienen los hombres y mujeres de más de cincuenta años cuyas expectativas respecto a la vida no se han cumplido como esperaban, es decir, la mayoría de las personas del globo" (40).

¹¹ "Este es uno de los problemas de ser corto de vista: cuando divisas a los demás, ellos ya llevan tiempo observándote a ti" (47). Una reflexión que podría valer para todos los cortos de vista de los últimos dos siglos y pico.

parte de la trama narrativa.¹² De la misma manera que los protagonistas conocen y desconocen a un tiempo sus cuerpos vivos como conflicto, pero estos no son lo que les define, los otros cuerpos, los cadáveres congelados son también un “problema” porque la burocracia de la ciudad, de la región y del país no sabe qué hacer con ellos. Se han convertido en una incómoda contrariedad que termina por afectar a muy variados ámbitos de la existencia: religioso, político, social, ciudadano, institucional... Si hasta el momento de la llegada de Redo la tierra era únicamente o sobre todo un lugar de trabajo bajo las normas estrictas de un sistema jerárquico nunca puesto en entredicho, el nuevo estatus que adquiere el terreno de Redo, con sus cadáveres helados como prueba de una historia truculenta y de un futuro no menos halagüeño, descoloca a los que deberían poseer las explicaciones y las normas de actuación. Los cadáveres son estratos de tiempo, palimpsestos de cadáveres anteriores, escrituras. Por este motivo, llega a afirmar Jakob: “La tierra es como los libros: una vez abierta, también sabe hablar” (69). La tierra interpela al individuo y a las instituciones, a los jerarcas y a sus leyes obsoletas que han creado tanta muerte y tanta destrucción, tanto dolor, en definitiva. El pensamiento político se convierte en la novela en elemento central de debate y discusión, en la penumbra de la taberna, en las largas jornadas de trabajo en el campo o en los momentos de formación intelectual. Las admoniciones son constantes: “¿De qué están hechos esos miserables a quienes dejamos llevar las riendas?” (75); “Se trata de decidir si el estado está para ordenar o para poner orden (87).



Centroeuropa es una novela sobre la escritura y sus servidumbres. Sobre la educación y el modo en que domestica el pensamiento y la propia imaginación. La palabra escrita, el texto, el Texto, que sostiene una narrativa, ser dueño del relato, del pequeño e individual (eso que se ha llamado intrahistoria) y del “himno gigante y extraño” que termina siendo todo Gran Relato. Redo es escritor por convicción y por destino: para SER debe ESCRIBIR su propia historia. Para sobrevivir. Por eso mismo, Redo escribe:

Si quería tener amigos en Szonden, tenía que inventarme un pasado poblado de detalles coherentes. Para lo cual, Odra y yo siempre lo tuvimos claro, sería necesario *escribir*. Las mentiras grandes y complejas solo se sostienen si tienes un texto de apoyo inmutable al que regresar de tanto en tanto para recordar los pormenores. Si la memoria es poco fiable, la invención es más dúctil y traicionera todavía. (88)

¹² Después de conocer a Ingeborg, la molinera, Redo afirma: “Los cuerpos no tienen culpabilidad ni memoria, no cuentan heridas, no sienten las bajas” (82).

Redo es un discípulo aventajado que hace ejercicios de estilo a la manera clásica, copiando textos de los maestros. Pero el lector sabe que detrás de esa copia literal está también Pierre Menard y la repetición de algo que, nuevamente reproducido, adquiere sentidos inéditos. En la voluntad de Jakob, el maestro peripatético, está mostrarle a Redo la importancia del trabajo, de la disciplina, de la búsqueda de la excelencia (“lo copias para que seas consciente del trabajo que cuesta escribir mal, con lo fácil que es escribir bien”, 99), a la que este arriba persuadido de que la palabra construye realidades y de que se escribe en/con/ desde/ para el cuerpo (“Quien usa el lenguaje lo hace con todo el rostro”, 117). Son algunas de estas ideas sobre la escritura y la lectura las que conjeturamos se permite proyectar el propio autor Vicente Luis Mora como ideario compartido con el personaje. No parece descabellado pensar que estos ejemplos podrían haber salido de la pluma (quiero decir del ordenador) de Mora¹³: “y le pedí libros difíciles, que no entendiera del todo, pues para qué quiere perder el tiempo uno con aquello que puede entender sin problemas” (129); “una vez que se agarra la pluma hay que seguir hasta el límite de las fuerzas o de la concentración” (143).

Su esfuerzo como escritor, sus desazones en torno a la escritura y a su valor, sus reticencias hacia ciertas prácticas sociales, su desapego hacia ciertos valores literarios o filosófico-políticos, están ya inscritos en su destino, tal y como le vaticinó Ilse, la bruja de pelo blanco y ojos rojos, cuando hacia la mitad de la novela, y por petición del propio protagonista, le hace el recuento de los muertos que están enterrados en sus tierras: “Son todos soldados, menos uno del futuro: un civil, será escritor” (96).



UNA CODA: El corazón de Centroeuropa –y hablo ahora tanto del lugar como de la novela– es un cómputo de muertos, de horas trabajadas, de fronteras removidas, de cosechas recogidas, de jóvenes vidas truncadas, de países que se unen y se desunen, de tropas en formación, de hileras de cadáveres andantes, de soldados que matan por mandato superior.¹⁴ La historia de Redo es la de su no-patria, y la de su madre, y la de la creación de un imperio sobre los muertos

¹³ También sus propias críticas hacia algunas situaciones: “Gracias a Jakob ahora tengo una cultura, que me permite uno de los dones más preciados de la civilización: enunciar los lugares comunes de forma que parezcan otra cosa. La cultura permite presentar las obviedades antiguas como si fueran nuevas” (152). Y algunas censuras literarias, como cuando, hablando de los jóvenes románticos, dice: “No me gustan sus ideas, pero sí sus poemas” (91). O como cuando elabora una teoría sobre la poesía a partir del descubrimiento de la misma gracias a Jakob (173): “Otro de los grandes favores que me hizo Jakob fue descubrirme la poesía”. De ahí a la Métrica como disciplina solo había un paso.

¹⁴ “Francis, Ático, Helmut o cualquiera de los cafres que se mueven por mi interior” (126). El soldado francés, el soldado romano, el alemán... todos formando un solo cuerpo en el cuerpo de cada nuevo soldado que mata a su enemigo.

de tantos otros imperios anteriores. Es la historia de la palabra que a veces sana y a veces mata. Jardines verticales, pequeñas alegrías que el ser humano quiere llamar felicidad por darle un nombre.

Centroeuropa –y hablo ahora tanto de la novela como del lugar– es una competición entre superstición frente a razón. Entre la ocultación y el desvelamiento. Entre el cuerpo y la mente. Entre la muerte y la vida. Entre la verdad y la mentira (quizá la ficción). Entre el individuo y el Estado. Entre lo conservador y lo progresista. Entre la juventud y la decrepitud. Entre el romanticismo y el realismo. La lechuza frente al espantapájaros (como la terrible escena de la página 154).¹⁵



CODA 2. El campesino Redo, el contable Redo, el escritor Redo. El propietario de sí mismo. El que es otro. En esta novela el lenguaje se tensiona para llegar a ser él mismo, en una paradójica búsqueda de un estilo y un género que siempre estuvieron ahí pero que ahora interroga al lector. Una novela realista que oculta su filiación. Una novela de ideas también. Una novela histórica. Una novela lírica en ocasiones. Una novela proyectiva. Con rupturas temporales inesperadas. Con recursos formales poco previsible. Sutilmente divertida. Terrible en ocasiones. Muy gráfica en sus descripciones. Casi truculenta cuando lo busca. Impecable en el ritmo. Concentrada. Con tesis. Conmovedora. Con insertos poéticos, ensayísticos, históricos, científicos. Hay una tesis, claro, en esta novela. Los muertos enseñan: “Vi la lección que me enseñaban a mí: vive ahora que tienes tiempo, no te resignes a una vida menor de la que anhelas, algún día estarás frío como nosotros” (157); “Esta tierra maldita y espléndida a la vez, porque en tierra de muerte hay también alimento” (170); “Una nación no puede sobrevivir con la verdad a la intemperie” (170).

El cierre es apoteósico. Tantos cadáveres bien lo merecían.



Vicente Luis Mora nos debe una novela sobre el personaje del gigantón Udo, cuya altura cambia sin ninguna explicación. Un misterio que se une al hecho de que no le pican las abejas y de que es el último hombre que no ha conocido el dinero.

¹⁵ Está todo meridianamente expuesto en el discurso sobre la guerra, la muerte y la juventud de las páginas 156 y 157.

Nos debe una novela o al menos un cuento.
Con un cuento ya nos daríamos con un Kant en los dientes.