

LIBROS



> Vasili Grossman

• **Vida y destino**

> VASILÍ GROSSMAN

• **Tu rostro mañana.**

3 Veneno y sombra y adiós

> JAVIER MARÍAS

• **Edén. Vida imaginada**

> ALEJANDRO ROSSI

• **El miedo. Poemas escogidos 1976-1997**

> AL BERTO

• **Europa Central**

> WILLIAM T. VOLLMANN

• **El enigma de París**

> PABLO DE SANTIS

• **El susurro de la mujer ballena**

> ALONSO CUETO

• **La cuarta espada**

> SANTIAGO RONCAGLILO

• **Alves y Compañía**

> JOSÉ MARIA EÇA DE QUEIRÓS

• **México**

> EMILIO CECCHI

NOVELA

Palabras mayores



Vasili Grossman
Vida y destino
Galaxia Gutenberg,
Barcelona, 2007
1.200 pp.

Dice Chesterton, con una mezcla muy suya de teología y de humorismo, que lo más raro de los milagros es que ocurran. Un milagro o algo muy parecido está ocurriendo por fin en el ámbito literario de la lengua española —no muy propicia a ellos— con la nueva edición de *Vida y destino*, la novela inmensa de Vasili Grossman que acaba de publicar Galaxia Gutenberg. Es, como se sabe, la primera traducción directa del ruso, y llega más de veinte años después de la primera, que estaba hecha del francés y pasó inadvertida. El libro en sí, materialmente, es un gozo: sólido, de tapa dura, impreso en buen papel, con letra grande, con una portada atractiva, un milagro. Y otro milagro es que *Vida y destino*, en esta su segunda

salida, en vez de perderse en la marea de las novedades editoriales y de la indiferencia, haya recibido una atención entusiasta no sólo de la crítica sino que además —milagro sobre milagro— esté apareciendo en algunas listas de libros más vendidos.

A veces ocurre lo que parecía imposible, y esta novela es el resultado de la ruptura de una serie inaudita de imposibilidades. Pero quizás puede decirse algo semejante de muchos de los mejores libros: su misma existencia prodigiosa desafía la verosimilitud. Era imposible que *Vida y destino* se publicara en la Unión Soviética, y a pesar de eso Grossman tuvo la valentía insensata de escribirla. El funerario ideólogo Suslov leyó el manuscrito y dictaminó que debería esperar para publicarse al menos doscientos años. Y era imposible, si uno se para a pensarlo, que un escritor tuviera no ya el talento y la constancia para escribir una novela así, sino que lo hiciera venciendo la sospecha, la convicción sombría, de estar trabajando en vano. La amplitud y la complejidad de *Vida y destino* se miden con las del mundo real por un acto deliberado de ambición al que se han atrevido muy pocos escritores: Dan-

te, Balzac, Tolstoi, Proust, Joyce, Mann, Galdós. Resumir el mundo —la vida y el destino— en un solo relato. A la dificultad —casi imposibilidad— de la tarea en sí misma, en el caso de Grossman se añade el coraje de hacerlo sabiendo que muy probablemente tanto esfuerzo será inútil. La vida humana es demasiado corta y demasiado frágil para esa clase de reparaciones justicieras que sólo trae el lento paso del tiempo: Grossman murió creyendo que su novela, arrebatada por la policía secreta, estaba perdida para siempre. ¿Dónde hay consuelo para esa injusticia?

El segundo milagro, pues, es que gracias a Sajarov una copia microfilmada del manuscrito pudiera salir de la Unión Soviética. Que la novela tardara tanto en aparecer por primera vez en español —la edición de Seix Barral es de 1985— tiene menos que ver con el relativo aislamiento intelectual de nuestro país, me temo, que con las hegemonías culturales que se mantuvieron intactas en el paso de la resistencia a la democracia. La cultura antifranquista española, tan admirable en muchas cosas, tan limitada y obtusa en otras, estaba impregnada de ortodoxia comunista, y no hacía falta que uno fuera miembro del Partido o simpatizara con la Unión Soviética para que sintiera un rechazo instintivo hacia las obras que de un modo u otro se vincularan con la disidencia. Hablo por mí mismo. Yo no

necesitaba considerar que Solzenitzin era un traidor o un mentiroso: simplemente, eludía sin ningún esfuerzo ni remordimiento su lectura, igual que no leía a Reinaldo Arenas, aunque ya no sintiera simpatía por el régimen cubano. Recuerdo perfectamente que tuve en mi biblioteca aquella primera edición de *Vida y destino* y que no sentí la menor necesidad de leerla.

Lo mismo les sucedió a la mayor parte de sus lectores potenciales, y de los críticos que hubieran debido reseñarla. En esa época, además, la historia europea del siglo XX quedaba muy lejos de las imaginaciones españolas, empobrecidas por un aislamiento político que venía del franquismo, y que la democracia no corrigió. Los debates sobre el Gulag y sobre el Holocausto no existieron entre nosotros. En España casi nadie en la clase intelectual quiere arriesgarse a que le llamen reaccionario o sionista, y se vive más descansado si no se equiparan los crímenes del comunismo con los del nazismo, o si cualquier mención al Holocausto viene acompañada de la pertinente condena del estado de Israel.

Vida y destino confronta al lector con esos dos horrores, y lo hace con una clarividencia política y moral que sólo es comparable a su categoría literaria como obra de pura ficción. La fuerza suprema de Grossman es que combina en un solo acto de escritura la mirada exacta del testigo y la invención del novelista. Dice la verdad a la manera de Primo Levi o Evgenia Ginzburg, por poner dos ejemplos de testigos insuperables, pero también la dice a la manera de Tolstói y de Joyce, lo cual sucede muy raramente en un solo escritor, en un solo libro. Cuenta lo que vio durante sus años como corresponsal en el frente junto al Ejército Soviético pero también lo que no pudo ver nadie, porque está más allá de la experiencia de los vivos. Como cronista, su relato tiene que detenerse a este lado de la antecámara última del infierno: como novelista, acompaña a los personajes que ingresan en la cámara de gas y cuenta desde el interior su agonía y su muerte.

Por eso *Vida y destino* no sólo es una grandísima novela, sino una prueba de las posibilidades máximas de la ficción. Una novela puede contar cualquier cosa, pero hay un paso más allá en el que nos acercamos a algo mucho más serio, *lo que sólo puede ser contado en una novela*. La novela como verdadero conocimiento, y no sólo cómo mímesis, el artificio que nos cuenta eso que parece tan simple al enunciarlo en el dicho común: las cosas como son.

Cuando uno es joven y quiere ser novelista está tan enamorado de la ficción que ama sobre todo su sobreabundancia, su misma evidencia. Con los años se va volviendo escéptico y descubre que hay narraciones muy poderosas que no son novelas, y experiencias que no necesitan ser mejoradas ni manipuladas por los caprichos o las estrategias al fin y al cabo artesanales de la ficción. Uno descubre, simplemente, que el mundo es más rico que la literatura, y que en el prestigio de la imaginación del escritor hay una parte de tonta vanidad gremial. *Vida y destino*, como *Ulysses*, como *Guerra y Paz*, como *À la recherche*, como *To the Lighthouse*, nos devuelve la conciencia del poderío de la novela como forma suprema de narración del mundo. Palabras mayores. —

— ANTONIO MUÑOZ MOLINA

NOVELA

Literatura en cámara lenta



Javier Marías
Tu rostro mañana.
3 Veneno y sombra y adiós
Alfaguara,
Madrid, 2007
712 pp.

A mediados de los noventa, había consenso entre los escritores latinoamericanos de mi generación a la hora de admirar la obra de Javier Marías. Discutíamos sobre si *Mañana en la*

batalla piensa en mí era superior a *Corazón tan blanco*, defendíamos las virtudes de *Todas las almas*, nos rendíamos ante *Vidas escritas*. Como suele ocurrir, el tiempo hizo lo suyo, y los caminos de algunos admiradores empezaron a bifurcarse a partir de *Negra espalda del tiempo*, el libro más incomprendido de Marías. La publicación del primer volumen de *Tu rostro mañana*, la ambiciosa trilogía que ahora llega a su fin con *Veneno y sombra y adiós*, dividió las aguas de una vez por todas: hoy, en una esquina se encuentran los que la defienden como la novela fundamental de este principio de siglo; en la otra, los que piensan que Marías no ha hecho más que reescribir, en clave manierista, *Todas las almas*.

Nadie es indiferente ante Marías, y eso es una virtud. *Veneno y sombra y adiós* reavivará los elogios y los agravios, pero no logrará muchos conversos, pues aquí la propuesta narrativa de Marías se radicaliza hasta un extremo. Los que estaban fascinados por ella ratificarán su maravilla: los que la juzgaban un callejón sin salida dirán exasperados que por ese camino no había otra que toparse contra la pared. Es cierto que *Tu rostro mañana* no tiene esa simbiosis tan memorable entre lenguaje y relato de otras novelas de Marías como *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí*; a cambio de un texto redondo tenemos, sin embargo, una notable ambición totalizadora, casi desaparecida en la novela contemporánea.

Veneno y sombra y adiós cierra la historia de Jacques o Jacobo o Jaime Deza, el narrador hiperreflexivo de la trilogía que trabaja para un servicio secreto inglés y se especializa en estudiar los rostros de las personas para así saber qué es lo que harán en el futuro; en clave de ficción culta, lo suyo, la “presciencia”, no está muy lejos de los que hacen los *precogs* de Philip K. Dick en *Minority Report*. Los *precogs*, de hecho, también ayudan a la policía a enterarse de los crímenes que ocurrirán en el futuro. A Marías siempre le interesó el qué hacer con lo que sabemos, lo que hemos escuchado, lo que hemos visto, pero ese saber parecía circunscrito a la

esfera privada. Con esta trilogía, Marías ha profundizado su indagación, y se ha interesado por el nexo entre conocimiento y poder. Lo que hacen ciertos individuos en su vida privada es un saber fundamental para el Estado, que usa y abusa de esta información: Tupra, el jefe de Deza, señala que “El Estado necesita la traición, la venalidad, el engaño, el delito, las ilegalidades, la conspiración, los golpes bajos... Si no los hubiera, o no bastantes, tendría que propiciarlos, ya lo hace”.

Para conocer, Deza utiliza un saber pre-tecnológico—leer rostros, fijarse en gestos—, pero el Estado también tiene a su disposición métodos tecnológicos para enterarse. Las cámaras están siempre grabando; así, en una sesión, Deza asiste al espectáculo de lo que ha sido grabado y podrá servirle al Estado: adulterios, torturas, sobornos, traiciones, asesinatos.

Presciencia y tecnología pueden verse como armas complementarias en los esfuerzos del servicio secreto por conocer a las personas. Sin embargo, una de las conclusiones fundamentales de la novela es que pese a todos los esfuerzos por interpretar a las personas, en el fondo estamos destinados al fracaso: los otros, incluso los más cercanos, son desconocidos para nosotros (Peter Wheeler no sabía lo que haría su esposa); incluso nosotros somos desconocidos de nosotros mismos (¿sabía la esposa de Wheeler que terminaría haciendo lo que hizo?). Nuestra “presciencia” se equivoca repetidas veces: es muy posible que una cámara sorprenda a aquella persona que queremos tanto, en quien confiamos tanto, traicionándonos con nuestro mejor amigo. La tecnología es complementaria a la presciencia, pero también puede ser superior a ella. Marías se muestra en sus columnas de opinión como alguien a quien le desagrada la vida contemporánea (el ruido, las malas maneras, la suciedad en las calles), y es anacrónico en sus usos de la tecnología (sigue usando fax, no tiene correo electrónico); pero al sugerir en esta novela que una cámara nos puede revelar el rostro oculto de

las personas mejor que nuestra intuición desarrollada a lo largo de siglos de complejos procesos evolutivos, se revela aquí como “muy de su época”, como dice Tupra de Deza; alguien a quien la generación YouTube podría entender. Los novelistas españoles jóvenes, que parecen pensar que Marías no tiene mucho que decirles, harían bien en volver a él.

Desde *Mañana en la batalla piensa en mí* que Marías viene desarrollando la idea de que el mundo depende de sus relatores. En esta trilogía, importan no sólo los narradores sino quienes los escuchan, los testigos de lo narrado. Narrar es un oficio peligroso; la narración es un veneno: “Qué malo es que le cuenten a uno, de todas formas, qué malo es que nos metan ideas en la cabeza... cualquier dato que registra la mente se queda en ella hasta que lo alcanza el olvido y el olvido siempre es tuerto, cualquier relato o información y también hasta la posibilidad más remota se graba, y por mucho que uno limpie y restriegue y borre, ese cerco es de los que no salen jamás”. Deza, al enterarse de hechos relacionados con la traición a su padre durante la Guerra Civil o al ver las imágenes que Tupra le pone enfrente, ha sido envenenado. No hay antídoto posible: el Deza correcto, al escuchar a su ex esposa Luisa y concluir que mantiene una relación sentimental con Custardoy (el falsificador de cuadros de *Corazón tan blanco*), se convertirá en un émulo de su jefe Tupra, en quien busca consejo para resolver la situación. Nadie está libre de la tentación de contar o de la curiosidad u obligación de escuchar, sugiere Marías: con sólo existir, ya entramos en la telaraña de narraciones fatídicas. No hay día en que de una manera u otra no hayamos contribuido al horror, ya sea narrando o atendiendo un relato.

La frase indecisa de Deza, capaz de desplazarse hacia todas partes, de abarcar todas las posibilidades de una situación—“A veces uno sabe lo que quiere hacer o lo que tiene que hacer o incluso lo que piensa hacer o lo que va a hacer casi seguro”— está muy interesada en

explorar el lenguaje, materia principal de la narración literaria. Deza se pregunta constantemente por el sentido de algunas expresiones, el significado y etimología de algunas palabras, la relación del español con el inglés, el francés, el italiano, el latín... El resultado de esta prosa tan consciente de sí misma, que no asume nada, que lo cuestiona todo y no da nada por sentado, supone un profundo extrañamiento de la lengua. En Marías nada se da por descontado, ni el significado o sentido de las palabras que utilizamos. Sorprende que, pese a su continuo cuestionamiento, Deza siga avanzando en la narración, durante alrededor de mil seiscientas páginas. Una paradoja: Javier Marías, el escritor contemporáneo que más se ha preocupado por los peligros del narrar, nos ha entregado una de las novelas más largas de la literatura en español; uno de los escritores que más ha puesto en entredicho el lenguaje que usa es, a la vez, uno de los que más ha usado este lenguaje.

En *Tu rostro mañana* hay un constante adelgazamiento de la trama, una puntillista ampliación del instante. Casi toda la acción de los tres volúmenes transcurre durante apenas tres noches. Prácticamente todo el segundo volumen ocurría en una noche en una discoteca, y en el tercero son muchas las páginas dedicadas a describir de manera cuidadosa cómo se le corre la media a Pérez Nuix. Sí, a Marías siempre le han interesado esos géneros populares en los que hay mucha acción, pero en sus libros la acción sobre todo ocurre en el interior del narrador. Asistimos, así, a las peripecias de la mente hiperactiva de Deza, tan dispuesta a la digresión, a largos monólogos sobre la traición, la separación, el estilo “maleducado” del mundo, y por supuesto, la *difuminación*, palabra clave en la obra de Marías. En *Tu rostro mañana*, el tiempo “difumina” a las personas, el pelotón de ejecución de un cuadro se halla “difuminado”, Madrid después de una ausencia se encuentra “difuminada y turbia”. Todo se difumina en el tiempo y el espacio: en el tiempo, porque los hechos y las

personas van irrevocablemente camino al “tuerto” olvido; en el espacio, porque nos cuesta ver o no nos esforzamos por ver con nitidez aquello que nos rodea, especialmente a las personas; todo se nos aparece como si se hallara detrás de una niebla espesa o una “lluvia interminable”.

Otra paradoja: se trata de una novela de acción, pero el tiempo en ella parece detenerse: literatura en cámara lenta. Así, Marías reivindica a la novela como el género capaz de llegar adonde no llegan otros géneros, otras artes. El cine acaso pueda contar una historia mejor que una novela, pero sólo la literatura es capaz de moverse de manera tan suelta en el tiempo, expandirse o contraerse en la subjetividad de sus personajes, ingresar al envés de los objetos y las mentes, explorar la “negra espalda del tiempo”. Aquí, se pueden mencionar algunas obvias influencias de Marías: Joyce, Sterne o Proust. Pero, lo ha visto bien Félix de Azúa, a diferencia de lo que ocurre con el francés, en Marías no se trata de una recuperación nostálgica del tiempo perdido, sino más bien de la constatación de que es imposible recuperarlo: todo se va aniquilando.

Esta monumental novela cierra con las despedidas conmovedoras y melancólicas de Deza (esa sombra, ese fantasma) a su padre y a Peter Wheeler, almas tutelares de la novela. Hay escenas muy bien logradas en Madrid, y momentos cómicos de primer nivel, como el encuentro sexual entre Deza y Pérez Nuix, o como cuando Deza debe esperar a Luisa en la que era su casa y se pone a ver *Babe, el cerdito valiente* en la televisión (“me exigía menos que Shakespeare y el cerdito era un gran actor”). No convence que todos los personajes de la novela hablen como el narrador y a veces incluso piensen como él (Pérez Nuix, por ejemplo, dice frases que suscribiría Deza). Pero los reparos son menores: releo lo escrito y me doy cuenta de que yo, que quería añadir un poco de mesura a la discusión, sólo puedo terminar citando a Cabrera Infante: “¡Ave Marías!” —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

NARRATIVA

Fabular y fundar



Alejandro Rossi
Edén.
Vida imaginada
Lumen,
Barcelona, 2007
242 pp.

Es tal el nervio de la imaginación de Alejandro Rossi (Florencia, 1932) que su escritura suele tronar las restricciones genéricas desde el primer impulso, aun cuando parece no proponérselo: pienso en *La fábula de las regiones*, que aunque es lo más parecido a un libro con género definido que ha publicado —cuentos— deja la marca de los relatos de aliento más largo.

En el sentido anterior, creo que lo único que el lector de *Edén. Vida imaginada* debería tomar de manera literal es su título, y con reservas: se trata de una historia inaugural —el esfuerzo por construir un origen que explique todo lo demás— que, tenga o no relación con un momento crucial en la vida del autor, se va levantando como un artefacto solamente literario en el que se articulan la fabulación como herramienta de sentido —escribir es imponer coherencia donde no la hay de entrada— con la meditación narrativa sobre los misterios de la memoria y la forma en que la reconstrucción crítica de lo vivido puede ser un ejercicio moral, probablemente el tema central de la narrativa de entresiglos.

El volumen es al mismo tiempo una probable acumulación de recuerdos de los años finales de la Segunda Guerra Mundial, una novela de crecimiento, y una pieza de periodo, todo de manera excéntrica y más bien plena de ironía, entendiéndose que es perfectamente posible ser irónico con los géneros: señalar a un nivel apenas superior a lo narrado

las imperfecciones que los vuelven contrahechos, las pequeñas incapacidades que tienen para que el autor pueda decir lo que le urge decir, las rendijas minúsculas por las que siempre termina colándose lo que no era sustantivo.

Los “americanos” —como se decía en la época— están a punto de entrar a Italia, que se está desmoronando, de modo que una familia florentina compuesta por tres figuras de hermosura, reciedumbre y caprichos con rango clásico —padre, madre y hermano mayor— y un hermano menor que brega con ellos como puede, abandona Europa rumbo a Sudamérica. Lo que se narra en *Edén*, con calculadas idas y venidas que fluyen sin retenes para representar formalmente el misterioso sistema de mareas que compone la memoria, es un periplo a trancos por una serie de interiores y exteriores inestables situados en Roma, Barcelona, Caracas, Montevideo, Buenos Aires y los barcos que conectaron a esas ciudades. Es importante señalar aquí que *Edén* es como un tren rápido: se mueve atléticamente a través de paisajes disímiles que hay que resignarse a contemplar en una ocasión menos demandante; el libro pide, por lo vertiginoso de su ritmo y la delicada complejidad de su estructura, ser leído de una sentada.

El viaje culmina en el sitio propio para una tribu de naturaleza apolínea: el verano austral en un hotel de esquí llamado Edén en la provincia argentina de Córdoba: el centro de una comunidad utópica de transterrados, otra vez plenos de virtudes paganas.

Edén está escrito en tercera persona y se centra en la figura de Alex, el testigo terrenal con nombre variable —aunque queda fijo más allá de la mitad del relato en “Alejandro Rossi”— que siempre anda apurado y siempre resulta rebasado por las circunstancias.

Frente al mundo dueño de una íntima y perfecta opulencia de su familia, Alex es esencialmente defectuoso: no termina de ser bueno en la arena deportiva, es demasiado curioso para un contexto en el que todo el mundo parece saberlo todo, tiene una discreta

tendencia a la desidia que le impide ocupar rangos que podría merecer, su piel está muy lejos de tener el dorado adónico del que presumen los demás —es más bien oscuro por la influencia de un abuelo mulato y dominicano que todos prefieren obviar. Y lo central: no tiene control sobre su capacidad de imaginar historias. Una vez que abre la boca se desborda con toda seriedad por causas inverosímiles con tal de defender sus asuntos, a menudo poco defendibles —es un definitivo admirador del *Duce* y encuentra justo decir que Caracas es una ciudad de temple alpino.

Edén parte, entonces, de una premisa lúdica: es la autobiografía de un niño que miente, si no sistemáticamente, cuando menos muy a menudo y con gran entusiasmo; no se le puede creer nada. Hay una razón práctica para esto: frente al donaire de los demás, Alex fabula como estrategia de supervivencia, pero sobre todo para propiciar una fundación. El que no controla, nombra adánicamente para imponer su propio sentido de las cosas, se vuelve escritor. De ahí la referencia judeocristiana del título y de otro asunto no sólo anecdótico que se suma como un espejo más al campo en que se juega la historia contada: *Edén* es el sitio en el que Alex conocerá el furor de la aventura amorosa después de la cual todo será la bitácora de una expulsión, un *diario de guerra*. El mundo expuesto en el volumen es luminosamente previo al conocimiento de la noción de pecado y la rigidez axiológica emanada de las tradiciones centradas en la escritura bíblica, occidental de una manera química —y tal vez químicamente pura: es significativo que tras el verano cordobés los dos niños serán inscritos por fin en un colegio porteño de jesuitas.

Me parece que es en este volumen, de entre todos los suyos, en el que Rossi ha optado por apearse con mayor fidelidad a los valores clásicos que seguramente siempre le han resultado más caros, pero que no había puesto en movimiento puramente narrativo. *Edén* es un mundo habitado por la plenitud moral de los gentiles, un mundo previo al olor de

santidad y los silicios, pero también a la celebrada fealdad vanguardista y la mitología psicoanalítica, simplificadora y vulgar. En la *Vida imaginada* de Rossi lo central es la belleza, la fuerza, la claridad, la civilidad, la valentía. Un mundo gobernado por nociones desfachatadamente viriles —en el sentido republicano en que los latinos habrían entendido el término— que le permite al autor centrar con gran libertad y sin las distorsiones propias de la corrección política —el nombre del día para la culpa no resuelta— algunos hechos difíciles de los que después de la lectura resulta obvio que era indispensable dejar un arriesgado testimonio: la relación más bien gozosa de algún episodio incestuoso o el orgullo casi futbolístico con que los niños del fascismo leían las sucesivas victorias del Eje; el drama de baja intensidad que supone la toma de conciencia que tienen que ir haciendo más tarde.

Esto, entre muchos otros relatos que no importa si son ciertos o no, porque lo sustantivo no es la veracidad sino la coherencia conjuradora del desgaste que ofrece poner en clave clásica una historia. Con *Edén* no se está frente a unas confesiones, sino ante una teoría narrativa del deber y la resistencia imaginativa: el autor sabe que todas las obras de ese género siguen en realidad, y por el daño agustiniano de origen, un programa; son siempre un artificio. El efecto que produce el acto estético de darle al mundo en crisis de los años cuarenta una verticalidad romana es al mismo tiempo liberador y deslumbrante.

Alejandro Rossi ha insistido varias veces en que no es ningún provocador —un pequeño acto de fe que tiende a pedir en las piezas siempre un poco malhumoradas del *Manual del distraído*. Hay que concederle con la discreta incredulidad con la que él ve todo lo demás y establecer que la suya es, entonces, una obra que aunque escatima bravatas por cortesía, muestra los dientes todo el tiempo: es un autor ferozmente civilizado. En ese divertido tenor —divertido a la manera desafiante en la que Rossi obliga a derivar por sus libros—, *Edén* se fundamenta en el postulado según

el cual la única manera de escribir con absoluta libertad moral e intelectual es atendiendo con rigor a las arbitrarias reglas del juego que se planteó desde el principio: cumplir con el deber crítico que solicita el ejercicio de la memoria, pero de acuerdo con un programa ilustrado que se exprese en una formalidad sin fisuras: hacer literatura, batallar un clásico, correr por una ruta sin recodos los 42 kilómetros y pico que nos separan de la perfección ateneica, tan cara a él como a los autores latinos de los que se reconoce descendiente. —

— ÁLVARO ENRIGUE

POESÍA

Lodo y sal



Al Berto
El miedo.
Poemas
escogidos
1976-1997
Selección,
traducción y
prólogo
de Cidália Alves
y Javier García
Rodríguez
Pre-Textos,
Valencia, 2007,
290 pp.

Fernando Pessoa (y sus heterónimos: Álvaro Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis) sentó las bases, en el primer tercio del pasado siglo, para la modernización de la poesía portuguesa. Su obra, ajena a cualquier moda o tendencia, quiso ser una *summa* poética. Esa vía de renovación —que buscaba la totalidad en la polifonía— no tuvo continuidad, pues los poetas lusos posteriores (Ruy Belo, Césariny, O'Neill, Eugenio de Andrade, Antonio Ramos Rosa, Fiama Hasse Pais Brandao, Luizza Neto Jorge, Gastao Cruz, Herberto Helder...) intentaron vivificar la poesía al amparo de distintos movimientos: neorrealismo, surrealismo, psicologismo, concretismo, irracionalismo visionario... La dispersión se vio agravada por la fiebre experimental de los años sesenta, que violentó formas, prescindió del sujeto e hizo malabarismos con

los significados. Como réplica a estos excesos, en los años setenta, libres ya de las constricciones morales y políticas del salazarismo, un grueso de poetas portugueses (Eduardo Paz Barroso, Vasco Graça Moura, Nuno Judice, Joao Miguel Fernández, Fátima Maldonado, Antonio Franco Alexandre...) recuperan el sujeto y dotan al poema de un inequívoco sentido al versar sobre diversas experiencias cotidianas. A dicha generación pertenece Al Berto.

Una vida intensa se puede resumir en pocas líneas: Alberto Raposo Pidwell Tavares nació en 1948 en Coimbra, su familia –de origen británico– pertenecía a la alta burguesía conservadora, estudió artes plásticas, abandonó Portugal en 1967 para viajar por Bélgica, Francia y España, y en ese autoexilio tuvo vivencias extremas frecuentando ambientes marginales y dando rienda suelta a su homosexualidad; regresó a su país después de la Revolución de los Claveles, a partir de 1977 se editarán sus poemarios (*A procura do Vento num Jardim d'Agosto, Meu Fruto de Morder, Todas as Horas, Trabalhos do Olhar, O Último Habitante, Filmagens, Sete dos Ofícios, Roulottes da noite de Lisboa, Salsugem, A Secreta Vida das Imagens, A Seguir o Deserto, Uma Existência de Papel, Finita Melancolia, Horto de Incêndio...*), y murió de linfoma en Sines en 1997. Un año después, la editorial Assíro & Alvim publicará con el título *O Medo* la casi totalidad de su obra, pues no incluye los libros *Lunário* (1988) y *O Anjo Mudo* (1993). Estos datos, que acotan superficialmente el curso vital del poeta, apenas dicen nada de su calado humano, de su ansia por vivir sin restricciones morales o sociales (“es siempre una mentira existir/ fuera de aquello que está en el fondo de mí”), de sus quebrantos emocionales y físicos, del vértigo de algunas de sus experiencias o del desasosiego lúcido con que afrontó sus postreros años de vida. Todo esos aspectos se manifiestan en sus poemas.

En los primeros poemarios de Al Berto –fruto de sus recientes vivencias o quizá como mimesis de Genet, Burroughs, Pasolini o Fassbinder– ensalza

la sordidez de determinadas conductas consideradas perversas y, a modo de propósito o emblema, dirá al respecto: “sólo la sangre, el moco, el sudor, tienen verdadera/ dignidad de tinta”. Esta declaración de principios, más provocativa y circunstancial que fin en sí misma, se atenuará, hasta casi desaparecer, conforme el poeta madura en años y estilo. Tal trayectoria se percibe con claridad en la presente antología (que, dicho sea de paso, sabe a poco), aunque en ella se obvian los poemas más procaces y obscenos de esa primera época.

La escritura supone para Al Berto (que se toma la licencia de no escribir jamás nada en mayúsculas) una forma de testimonio y reflexión; una suerte de confesión en voz baja de sus intimidades, derrotas, miedos y presagios (“esta piel-memoria exhalando no sé qué desastre”). A través de la escritura (“primera morada del silencio” desde donde “mejor engaño a la muerte”) se siente vivo y evoca con melancolía su errático pasado en el que “la vida cinceló el precario cuerpo/ en la luz afilada de un vestigio de tinta”. El cuerpo (segunda morada que, según dice el poeta, se mueve “detrás de las palabras”) es materia de experiencia o, cuando falta, motivo de añoranza. Al Berto también necesitaba escribir para instaurar una realidad paralela y benigna que burlase al tiempo y así demorar la muerte presentida: “yo sé que si consigo escribir/ un verso todas las noches aunque sólo sea un verso/ será suficiente para aplazar el blanco infinito de la muerte”. Si tuviéramos que realizar una genética de la obra de Al Berto respecto a la tradición poética portuguesa, me atrevería a decir que en sus poemas, sin menoscabar su singularidad, hay ecos del simbolismo de Camilo Pessanha, del neorrealismo de Cesáreo Verde, de la filosofía libertaria de Alberto Caeiro, de la sed amorosa de Florbela Espanca y del surrealismo de Mario Césariny.

Conforme avanzaba la enfermedad que le consumía, en sus poemas se reflejan sentimientos de soledad, duda, amargura y desconsuelo: “¿qué se yo sobre tempestades de la sangre? [...] los

días son pequeñas manchas de color sin nadie [...] y nada más se mueve en el centrifugado/ de los segundos– todo nos falta/ ni la vida ni lo que de ella queda nos consuela/ la ausencia brilla en la aurora de las mañanas”. Quiere huir de la realidad –de ahí que en sus versos abunden imágenes irracionales u oníricas– mediante el sueño (“necesito el sueño y la pesadilla/ la proximidad vertiginosa de los espejos y/ pernoctar en el fondo de mí con las manos sucias”) o los recuerdos felices (“otros cuerpos de lodo y sal atraviesan el silencio/ de esta morada erigida en la precaria saliva del/ crepúsculo”). Con frecuencia alude al mar y, en especial, a su límite deleznable o *salsugem*: lodo y sal, *arkbé* (barro primigenio) del que toda vida proviene; metáfora del territorio vital en el que el poeta quiso habitar. Sus postreros poemas llegan incluso a ser testamentales: “recomienzo la huida, la última, y en ella he de morir con los/ ojos abiertos, pendiente del mínimo rumor, del más pequeño/ gesto –pendiente de la metamorfosis del cuerpo que siempre/ rechazó el aburrimiento”. Quiero creer que así fueron sus últimos momentos. –

– ALBERTO HERNANDO

NOVELA

Historia y excesos



William T. Vollmann
Europa Central
traducción de
Gabriel Dols y
Roberto Falcó,
Barcelona,
Mondadori, 2007
857 pp.

Para empezar: la obra de William T. Vollmann (California, 1959) ya se acerca a las 25.000 páginas entre ensayos, crónicas, novelas y relatos (sin contar su actividad fotográfica y pictórica). Esto, cabía esperar, le

ha hecho merecedor ya desde hace varios años –digamos que desde los días en que llevaba tipeadas apenas unas 3.000 páginas y todavía no había desarrollado una dolencia crónica en manos y brazos consecuencia de muchas horas frente al teclado– de ese adjetivo tan utilizado por algunos críticos literarios. Así, Vollmann es, para ciertos reseñistas y afines, lo que se dice un escritor *excesivo* cuando lo que en realidad ocurre es que se trata de algo mucho más interesante: un escritor sin límites ni fronteras, ya sean temáticas o geográficas.

Para seguir: no conforme con estar metido en la continua narración de una suerte de saga del progreso norteamericano en siete volúmenes, Vollmann se ha hecho tiempo para trabajar como corresponsal de varias guerras (casi muere en Croacia cuando su jeep pisó una mina), rescatar a niñas prostitutas tailandesas (y ficcionalizarlas en desgarradores textos), compaginar cerca de 4.000 páginas de apuntes reunidos durante veintitrés años sobre la ética de la violencia en el monstruoso *tractat* titulado *Rising Up and Rising Down* (publicado por la editorial McSweeney's de Dave Eggers), ensamblar una investigación coral sobre la pobreza titulada *Poor People* y escribir varias novelas inmensas y conmovedoras. Así, por señalar a una, en el 2000 llegaron las casi 800 páginas de la noir y dostoiévskiana *The Royal Family* (la odisea de dos hermanos torturados por el amor a una misma muerta en una San Francisco espectral y subterránea y cuya traducción sería de agradecer) y ahora las más de 800 de *Europa Central*.

¿Y por dónde comenzar?

Yo diría que una buena puerta de entrada es la antología de grandes éxitos, rarezas e inéditos *Expelled from Eden: A William Vollmann Reader*, editado por Larry McCaffery y Michael Hemmingson en el 2004 con la colaboración del “protagonista” e incluyendo la perturbadora foto del artista adolescente apuntando una

pistola a su propia sien así como una cronología biográfica que arranca en el 30.000 a. C. y que concluye prediciendo, para el año 2010, la “muerte accidental” de Vollmann causada por un arma de fuego.

O, tal vez, por el panorámico y nómada *The Atlas: People, Places, and Visions* (1996), donde Vollmann –único y natural heredero del William Gaddis de *Los reconocimientos*– emociona cuando confiesa el trauma que sostiene y justifica a toda su obra: la muerte –cuando él tenía nueve años y por un descuido suyo– de su hermana menor, ahogada en una laguna de New Hampshire

O –seamos prolijos y disciplinados, después de todo hemos encontrado a uno de esos narradores que nos acompañarán toda la vida– por *You Bright and Risen Angels* (1987), debut novelístico celebrado en su momento por Thomas Pynchon y al que, nada es casual, se parece en más de un sentido su reciente *Against the Day*.

Para terminar: Vollmann –a diferencia de muchos de sus contemporáneos, para buscar un par tanto en preocupaciones como en calidad habría que ascender hasta el viajero y visionario Denis Johnson– es un escritor poco y nada conocido para los lectores en castellano. De su amplia obra apenas fueron traducidos –en El Aleph, a mediados de los años noventa– *Historias del mariposa*, *Para Gloria* y *Trece relatos y trece epitafios*. De ahí que la publicación de *Europa Central* –ganador del confiable National Book Award en el 2005, uno de sus mejores títulos y, como los anteriores, otra novela-en-relatos, el formato que mejor y más frecuentemente maneja– no sólo sea un poco común acontecimiento sino, también, una ocasión para celebrar al mejor nobelista de su generación. (Y, entre paréntesis, la errata intencional, la *b* suplantando aquí a la *v*, apunta a que seguramente Vollmann, por méritos literarios pero también por su a veces poco ortodoxo compromiso social y humanístico, será el que más papeletas tenga cuando llegue, ine-

vitablemente, la ocasión de escoger a un futuro Premio Nobel de Literatura Made in USA.)

Y para volver a empezar: bienvenidos a *Europa Central*.

De algún modo inspirada –así lo hace constar el propio autor tanto en el inicio de este libro como en un muy revelador ensayo/epílogo/credo del 2001 recogido en el ya mencionado *Expelled from Eden*– por *Una tumba para Boris Davidovich* de Danilo Kis, esta novela de Vollmann es una de esas magnas novelas (como, cada una a su manera, *Ragtime* o *La marcha* de E. L. Doctorow, *Poderes terrenales* de Anthony Burgess, *Monstruos de buenas esperanzas* de Nicholas Mosley o la *Tetralogía Pyat* de Michael Moorcock) cuyo tema es el modo en que la historia de la Historia afecta a personas reales y estas luego afectan a personajes imaginarios que son los que acaban afectando a la Historia. De ahí, los espasmos, las intermitencias, las seducciones, los rechazos y el modo en que los acontecimientos se ordenan en maniobras militares o en arreglos sinfónicos –con el arte como materia acaso redentora de tanta sangre derramada– para desordenar a aquellos que los viven y los mueren proyectados, como si se tratara del reparto de una imposible colaboración filmica de David Lean con John Cassavetes, fundiendo lo panorámico del Cinemascope con la mirada microscópica de la casi *home-movie*. Aquí –con la ya característica prosa febril y alucinatoria, como si Whitman y Poe y Melville y Burroughs compartieran un mismo mega-cerebro– entre Rusia y Alemania y entre Hitler “El Sonámbulo” y Stalin “El Realista”, intentando armonizar las disonancias de tiempos totalitaristas y la música concreta de la Segunda Guerra Mundial –el “héroe-aria” de la sinfonía es el compositor Dimitri Shostakovich. Uno de los vértices de un fatal triángulo amoroso completado (y un tanto exagerado por Vollmann por comprensibles cuestiones dramáticas) por la poeta Elena Konstantinovskaya y su marido

el documentalista Roman Karmen. Y la sección titulada “Opus 110” –“Allí es cuando todos morimos”, precisa y explica Shostakovich– alcanza y sobra para asentar el inconmensurable talento y ambición de Vollmann. Intenciones en las que algunos han querido detectar una “ideología ambigua” (señalando, tontamente, cierta fascinación con la elite nazi-alemana que no es otra que la fascinación de los solistas y no la del director de orquesta) o una incontinencia patológica necesitada de los buenos oficios de un gran editor como aquel Maxwell Perkins del que en su momento se benefició el también aluvional americano Thomas Wolfe.

Y ahí están el más de medio centenar de páginas de fuentes que Vollmann debió procesar durante la composición de este colosal concierto del desconcierto que es *Europa Central*. Poca cosa en comparación a lo que año tras año vienen procesando sus seguidores extáticamente reunidos en torno a la lumbrera electrónica de un *site* llamado The Vollmann Club (más datos, si se atreven a abrir otra puerta de un palacio con muchas habitaciones, en <http://www.edrants.com/wtv/>), donde cinco entregados “voluntarios” se han repartido tiempo y papel y analizan obsesivamente la creciente bibliografía vollmanniana así como su recepción crítica donde se lo tilda, según el caso, de “aberración de la naturaleza” o de “un monstruo de talento, ambición y logros”.

Y sí, claro, por supuesto: en *Europa Central* Vollmann es excesivo otra vez. Pero lo es porque de lo que aquí se trata es de plasmar en detalle los excesos –algunos nobles, muchos infames– que el hombre comete en nombre de ocupar un sitio, de agregar algunas melodiosas notas en estado de gracia, a la desgraciada y ensordecedora partitura de la Historia. Vollmann coge la batuta para dirigir a fondo ese tema, ese desafío que también es el suyo y –sin límites ni fronteras, tanto con la cabeza como con el corazón– sale de escena triunfante por amor al arte.

“Siempre retrataremos problemas humanos importantes... Debemos proponer la solución a esos problemas; aunque no la encontremos la búsqueda profundizará el retrato... Tendremos la obligación de saberlo todo acerca de lo que estamos escribiendo... Creeremos sin dudar en la existencia de la verdad... Intentaremos ser de provecho a otros además de a nosotros mismos... Jamás escribiremos sin sentimiento...”, puntualizó Vollmann con pasión casi evangélica y de escritor de otra era –de aquella donde vivieron titanes como Thomas Mann, a quien, cabe pensarlo, le hubiera gustado este libro– cuando se le pidió que enumerara los mandamientos que todo escritor serio y en serio debe seguir para honrar a su sacra vocación.

Europa Central consigue ser, sí, en exceso, una de esas contadas y reverenciadas ocasiones en las que el iluminado y luminoso oficiante predica, por fin, con el mejor de los ejemplos. —

— RODRIGO FRESÁN

NOVELA

Watson y el rompecabezas



Pablo de Santis
El enigma de París
Planeta, Madrid, 2007
281 pp.

Las fórmulas literarias son tan eficaces como perecederas. Desde su primer esbozo en *Los crímenes de la calle Morgue*, la novela detectivesca perfiló un mundo de normas rígidas y estructuras sólidas. Poe sentó las bases de un patrón que se habría de reproducir *ad nauseam*, a veces con resultados espléndidos, otras con derivaciones lamentables. El mecanismo es sencillo: la fórmula permite la

producción en serie; la producción en serie agota rápidamente sus posibilidades de variación; la fórmula se repite a sí misma hasta destruirse. El resultado: mucha literatura desechable que se sostiene durante un tiempo gracias a un andamiaje fuerte, y unas pocas obras maestras que se resisten a las descargas violentas de los rayos X. Si la literatura de fórmulas sobrevive gracias a la rigidez de sus reglas internas, la buena literatura sobrevive a pesar de ellas.

En los años veinte, casi ochenta años después de la primera aparición literaria de un crimen a puerta cerrada, Ronald A. Knox reunió las reglas ya comunes al género policial en diez mandamientos. En su lista figuran mandatos tan dispares como “No se permitirá más de un cuarto o pasadizo secreto”, “El detective nunca cometerá el crimen”, o “No figurará ningún *chinaman* en la historia”. La lista de Knox parecía tan arbitraria en la teoría como resultó funcional en la práctica. Hoy, casi ochenta años más tarde, se siguen obediendo—casi al pie de la letra— las consignas de Knox. Al menos, en la nueva novela de Pablo de Santis, *El enigma de París* (Premio Planeta- Casa de América 2007), se respetan todas las reglas salvo tres: sus detectives son los asesinos, aparecen no uno, sino dos *chinamen*, y el Watson de la historia es al mismo tiempo el Holmes.

El penúltimo mandamiento de la lista de Knox era que el ayudante del detective —el Watson que narra la historia— debía ser ligeramente, pero muy ligeramente, menos inteligente que el lector común. Éste es y no es el caso de Sigmundo Salvatrio, el Watson de *El enigma de París*. Efectivamente, a veces tenemos a un narrador joven, de inteligencia e ingenio magros, deslumbrado por la personalidad del detective al que asiste. Pero la historia está narrada a distancia, años después de que transcurre la acción, cuando el narrador es en realidad un detective ya consolidado. Así, hay momentos del relato en los que se cuela la voz del otro, la del viejo. La ambigüedad de la voz narrativa no parece intencional y resulta incómoda, porque el cambio no es ni paulatino ni siempre consciente.

A ratos estamos frente a un párvulo de ideas tartamudas. Otras veces, estamos frente a un viejo sabio que mira los hechos ya con humor, ya con desdén. El narrador es a la vez un Watson y un viejo tallado a la medida de un Holmes.

Había una razón de ser del Watson: la mirada ingenua del ayudante era la mejor manera de contar una historia sorprendente y de poner de relieve la grandeza del detective sin que ésta nos pareciera inverosímil ni el otro insoportable. Holmes, Poirot y C. Auguste Dupin pueden seguir siendo personajes entrañables y sus hazañas seguir siendo dignas de contarse gracias a Watson, el capitán Hastings y el ayudante anónimo de Dupin. Pero Pablo de Santis revierte la antigua jerarquía del adlátere y el detective. Aquí, Salvatrio es testigo de su propio ingenio y nos narra su *success story* personal. La antigua figura del héroe detective es remplazada por nuestra versión más moderna de los héroes —los hijos de carpintero que llegan a ser presidentes o, en este caso, los hijos de zapatero que llegan a ser detectives—, y el relato del enigma es desterrado de su importancia central y suplantado por el del ascenso del héroe watsoniano. Si nos inquietara la pregunta de qué habría sido de Holmes en nuestros días, encontraríamos una pista en *El enigma de París*. La novela de Pablo de Santis pertenece a un género detectivesco pasado por aguas democráticas. Todo apunta a que un sindicato de watsons, liderados por un Salvatrio contemporáneo, destituiría a Holmes.

Más allá de esto, De Santis es prácticamente implacable aplicando la fórmula básica de lo policial: estructura cerrada, enigma, final sorpresivo, trama entretenida y sin huecos. De Santis conoce las exigencias del género y sabe cumplir con ellas. En una prosa conscientemente parca y con un lenguaje eficaz, lleva al lector de la mano a la Exposición Universal de París. Ahí se reúne el grupo de Los Doce Detectives —que son personajes engendrados por el trazo de un artista de cómic— para discutir sobre el significado de su oficio y mostrar ante el mundo su arte e instrumentos de trabajo. El joven argentino

Sigmundo Salvatrio, aprendiz de detective, es enviado a la capital francesa en representación de su maestro, el famoso detective Craig, quien no puede viajar a la exposición a causa de una enfermedad. Como es de esperarse, ocurre un crimen: uno de Los Doce es asesinado. Salvatrio se vuelve entonces adlátere de uno de los otros detectives y, tras una serie de asesinatos, pistas falsas y aventuras propiamente detectivescas, se resuelve el misterio. No cabe duda: *El enigma de París* es un rompecabezas perfecto. La pregunta es si a un libro le basta con ser un rompecabezas.

Una historia necesita huecos para poder respirar, espacios abiertos donde queden suspendidas las preguntas. En este sentido, en nada se parece un libro al tejido hermético de un rompecabezas. En el relato policial, el misterio no está en la suma indiscriminada de pequeños misterios, como no está lo enigmático en atiborrar la historia con enigmas. Al contrario el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático, como dice Ricardo Piglia. Pero la novela de De Santis es todo menos esto. En vez de generar el espacio y alargar el tejido narrativo para que se genere la tensión justa antes de resolver el misterio, el escritor abarrota el relato con una retahíla de pequeñas historias policíacas, como si no hubiera estado convencido de entrada con su historia central o como si quisiera hacer una enciclopedia de casos detectivescos. Los relatos tienen ciertamente una justificación: durante las reuniones de Los Doce Detectives en el sótano claustrofóbico de un hotel parisino, éstos comparten sus visiones del oficio y narran algunos de sus casos. Pero la sobredosis de microepisodios policíacos que se narran en estas sesiones saturan el relato injustificadamente y, más que abonar a la historia, parecen una manera de encubrir carencias más graves de la novela. Sorprende esto en un escritor con mucho oficio en el género, en cuyas novelas policíacas anteriores —al menos en *Filosofía y Letras* y en *La traducción*— sostuvo perfectamente un enigma sin necesidad de recurrir al relleno.

Las reuniones de Los Doce son tam-

bién un espacio para reflexionar sobre lo policial. En ellas, los personajes discuten las metáforas que explican su oficio: hablan del rompecabezas, la página en blanco, Edipo y el oráculo, pinturas que son un *trompe l'oeil*. Pareciera que el escritor hubiera querido hacer una novela que contara una historia típicamente policíaca al tiempo que reflexionaba sobre el género policial. La reflexión de De Santis sobre el género es lúcida, pero se disuelve entre los párrafos porque el autor intenta forjar, a la vez, un catálogo de metáforas, un compendio de relatos policíacos y un esquema de personajes característicamente detectivescos.

El enigma de París tiene estructura cerrada y una trama entretenida, pero la novela erige un mundo demasiado frágil para sobrevivir más allá de las 281 páginas que encierra. Las fórmulas sirven para construir mundos, pero no para sostenerlos. —

- VALERIA LUISELLI

NOVELA

Body and soul



Alonso Cueto
El susurro de la mujer ballena
Madrid, Planeta, 2007
259 pp.

En el cuento “Aló, ¿me oyes?”, incluido en *Pálido cielo* (1998), Alonso Cueto (Lima, 1954) narra el encuentro —que luego no resulta tan casual como creíamos— entre un estudiante universitario en Estados Unidos y una desconocida cuya seductora voz escucha por teléfono. Cuando decide ir a buscarla lo espera una gran sorpresa: la mujer era “una especie de ballena acolchada” cuyos “muslos y brazos parecían oleoductos”. Esas grotescas imágenes que describen su

monstruosa obesidad reaparecen casi textualmente en su última novela, *El susurro de la mujer ballena* que resultó finalista del Premio Planeta-Casa de América y son el obvio antecedente de esta nueva obra. Pero no hay un tono burlesco o frívolo en el tratamiento del asunto. Tampoco lo enfoca, en términos generales, como la verdadera epidemia que ha llegado a ser en la cultura y la sociedad modernas. El autor prefiere verlo a través de un comprensivo y conmovedor análisis de la amistad de dos mujeres cuyas vidas coincidieron cuando eran colegialas y que se reencuentran veinticinco años después. De paso: casi simultáneamente ha aparecido otra novela que trata el mismo tema: *El peso de la tentación*, de la escritora argentina Ana María Shua, lo que prueba la actualidad del problema. La de Cueto plantea algo inquietante: que el cuerpo, o la imagen que proyecta, puede determinar el perfil espiritual y el destino de una persona. Es decir, que somos nuestro cuerpo, o que su aspecto da a los demás un indicio de nuestra alma, lo que en el caso de una mujer –por razones que no es posible explicar aquí– tiene consecuencias mucho más graves.

La obra narrativa del autor ha usado ciertos modelos reconocibles en diferentes momentos de su evolución o ha hecho una fusión de ellos: el relato psicológico (como en los cuentos de *La batalla del pasado*, 1983); el *thriller* y la novela policial (*Deseo de noche*, 1993); y el de actualidad política (*Grandes miradas*, 2003; *La hora azul*, 2005). La presente novela es una forma de retorno al primer formato, aunque enriquecido por una visión más madura e integradora, pues explora otros niveles: el de los lazos familiares, el de las convenciones sociales y sexuales, el de la realidad urbana, lo que incluye los códigos, inflexiones y matices lingüísticos (“Oye, pues, oye”, “Ya pues”, etc.) propios del habla limeña.

Verónica, una exitosa periodista, y Rebeca, una persona infeliz pese a haber heredado una fortuna, son las

protagonistas de la historia. La novela cuenta la extraña relación de estas dos mujeres en un continuo vaivén entre el pasado y el presente a partir de un accidental encuentro en un avión. Verónica empieza a recuperar sus años de colegio, durante los cuales Rebeca fue habitual víctima de insultos y humillaciones por su obesidad y glotonería; el único refugio eran los fines de semana que ellas compartían en casa de Rebeca para hablar de libros, ir al cine, escuchar música (de Beethoven a Cat Stevens). Pero hubo cierta ambigüedad en la actitud de Verónica, que mantenía esas reuniones en secreto para no crearse problemas y enemistarse con el resto. El súbito retorno de Rebeca a su vida resulta conflictivo y no menos incómodo, porque muy pronto empieza a sufrir el acoso y el resentimiento, largamente contenido, de Rebeca. Sólo al final sabremos las razones precisas de ese rencor.

Mientras tanto, vamos ingresando al mundo privado de Verónica, que está lejos de ser tan armónico como pensábamos al comienzo. Por un lado, su matrimonio con Giovanni (un hombre hipocondríaco, débil de carácter, que prefiere jugar golf que trabajar) es una forma enmascarada de fracaso, del que ella se consuela con sus encuentros secretos con Patrick, un donjuan algo pintoresco y superficial que ella acepta compartir con otras muchachas; en sus brazos recobra el sentido de su feminidad y de su atractivo físico, que cuida (al revés de Rebeca) de modo casi obsesivo; el pasaje en el que describe su arsenal de cremas y cosméticos delata, con un toque irónico, su narcisismo. Lo más importante para ella es su hijo Sebastián, que constituye el centro real de su vida; en verdad, puede decirse que está casada con su hijo. Y en su relación con su propio padre hay algo que falta. Se quieren pero no saben expresarlo bien; es una relación en la que los silencios hablan más que las palabras.

La soledad a la que su aspecto ha condenado a Rebeca ha hecho de ella un ser agresivo, que no sabe cómo

relacionarse con otros, y menos con Verónica, que de joven pareció ser, dentro de ciertos límites, su única amiga. Por eso invade su privacidad, aparece donde o cuando nadie la espera y llega al extremo de comprarse un departamento en el mismo edificio de Patrick. La situación se va agrandando entre ellas y, por fin, nos damos cuenta de que Rebeca ha regresado del pasado no para restaurar esa amistad, sino para saldar una vieja cuenta pendiente: la suprema vejación de la que fue objeto en la fiesta de promoción del colegio. Y así la veremos tomar una venganza contra Verónica (con un acto cuya naturaleza no revelaremos) y contra el mundo del que fue expulsada tan cruelmente. Lo que no sabremos con certeza es lo que hará con su vida después de ese acto desesperado que, perversamente, la reconcilia con su pasado.

Al menos tres virtudes deben destacarse en esta novela. La más importantes que, siendo una narración en primer persona cuya voz es femenina, olvidamos de inmediato que su creador es masculino. Esa voz es la de Verónica, que decide escribir el testimonio de su vida por razones que sólo comprenderemos al final, cuando su relato nos devuelva al principio y se cierre como un círculo. En tal sentido, la mimesis es perfecta y no sentimos la menor fisura, lo que es algo nada fácil de conseguir y que revela la forma cabal como el autor ha asumido la vida de su personaje. (Cabe hacer aquí otra referencia a Ana María Shua, en cuya notable novela *La muerte como efecto secundario*, de 1997, hace justamente lo contrario: narra a través de una voz masculina.)

La otra virtud es una cualidad que Cueto ya ha probado dominar bien: el arte de mantener la atención del lector mediante cambios de velocidad, perspectivas y focos narrativos que reaniman la acción. Sabe estimular y frustrar su expectativa ofreciéndole pistas o datos falsos, introduciendo inesperados *flashbacks*, haciendo cortes bruscos o dando un rodeo entre secuencia y secuencia, abriendo oportu-

tunos remansos de humor que alivian la creciente tensión. El propósito general es alimentar la intriga y crear un clima de suspenso. Ese diseño en permanente transición se apoya en el estilo nervioso, urgente, con fuertes acentos expresionistas que dibujan con trazos sintéticos personajes, gestos o acciones. Un rasgo frecuente de su estilo es el de soldar el estado de ánimo de los personajes con la realidad exterior, subjetivando lo objetivo; por ejemplo, Verónica, agobiada por sus hondos dilemas y preocupaciones, sale de casa a dar un paseo y observa que las ramas bajas de los árboles rozan el suelo y que “podrían haber sido serpientes muertas”. Es cierto que a veces el efecto paradójico que quiere subrayar con la fusión de lo contrario puede resultar excesivo: “mujeres [...] de ojos duros y melancólicos”; “El único modo de olvidar que era su amante era acostándome con él”.

Por último, la narración es de gran amabilidad gracias a sus diversos centros y fuentes de interés; es difícil no seguir leyéndola una vez comenzada; seduce al lector y lo entretiene, casi juega con él. Eso puede dar la errónea impresión de que el placer que brinda es propio de la literatura *light*. Muy al contrario: *El susurro de la mujer ballena* es una novela entretenida pero no de entretenimiento. Tiene interés precisamente porque hace un profundo estudio de personajes, sus conflictos y la realidad que los rodea. Lo confirmamos cuando Verónica descubre que su tormentosa relación con Rebeca le ha enseñado algo esencial sobre sí misma: “En cierto modo, yo sentía envidia de su rencor... Yo me había replegado guardando todas mis apariencias, haciendo de mi vida un armario con cajones: mi marido por un lado, Sebastián al otro, Patrick al otro, mi trabajo en el otro”. Ese conocimiento es doloroso porque ahora sabe que tanto la monstruosidad como la belleza le impidieron ver la realidad interior que las contradecía. —

— JOSÉ MIGUEL OVIEDO

CRÓNICA

Maestros y terroristas



Santiago Roncagliolo
La cuarta espada
Debate, Madrid,
2007
272 pp.

El terrorismo en el Perú dejó un saldo de casi setenta mil víctimas, entre muertos y desaparecidos, durante los veinte años que duró esta guerra. En *La cuarta espada*, Santiago Roncagliolo rastrea el origen y las consecuencias de esa barbarie a través de un acercamiento a la biografía de Abimael Guzmán, tarea titánica porque quien fuera líder de Sendero Luminoso, el mayor grupo terrorista del Perú, no solo pasa sus días en la cárcel más segura del mundo, como se describe al inicio del libro, sino que también construyó unas barricadas de terror que parecen infranqueables cuando el periodismo busca a sus familiares y personas que fueron cercanas a él.

La cuarta espada no pretende ser una biografía total porque su autor reconoce las dificultades del proyecto, a veces de manera acertada revelando las taras de los políticos y el temor que aún existe del gobierno peruano hacia la figura de Guzmán, y otras como simples justificaciones que no hacían falta. Roncagliolo empieza investigando en la niñez de su personaje, un “hijo natural” abandonado a los ocho años y luego acogido en el hogar de su padre gracias a la caridad de su madrastra chilena, versión extraída de la novela *En mi noche sin fortuna*, escrita por Gladys Susana Guzmán, hermanastra del líder terrorista. El despertar sexual, sus aficiones literarias y las diferencias de clase que le impiden cortejar a la hija única de una pareja de profesores escolares, son tres temas que ayudan a reconstruir la

adolescencia de un Guzmán que solo enfrenta frustraciones y se refugia en los libros, “una buena patria para los que son de ninguna parte”. La otra fuente para indagar en aquellos años es otro hermanostra de Guzmán, un abogado para quien en el Perú “lo único que ha fracasado es lo que usted llama democracia. Para no verlo hay que ser fanático”. La escena corresponde a uno de los momentos en los cuales Roncagliolo se convierte también en protagonista del libro, porque este libro es también la crónica personal de un joven que regresa a su país y trata de comprender lo incomprensible: los absurdos ideológicos y las fantasías doctrinarias que sustentaban el terror. Basta con leer la respuesta del ex diputado comunista Gustavo Espinoza cuando se le pregunta sobre la autoría senderista de los atentados y otros crímenes:

“Algunas cosas habrán hecho. Pero sobre todo, han sido artificialmente creados por la propaganda. Muchos atentados eran dirigidos por el ejército o la policía, a veces los mismos policías, por robar, se disfrazaban de subversivos”.

No miente Espinoza en su última frase, pero al negar lo innegable en la primera parte de su respuesta, da pie a que cualquier lector se pregunte cuál fue la verdadera posición de la izquierda peruana y de los intelectuales respecto a Sendero Luminoso. Recordar que Guzmán fue profesor universitario como los miembros de la cúpula senderista. Roncagliolo resalta esta etapa, que ayuda a entender cómo los terroristas suman seguidores a su causa.

La lectura fluye sin problemas no sólo gracias a una prosa directa y a la precisión de los detalles, que van armando el rompecabezas de un fanático comunista, sino también porque las ideas están expuestas de manera clara. Cada capítulo se centra en los momentos más importantes y decisivos en la vida de Guzmán, respetando su cronología, y sin perder de vista la intención principal: la reconstrucción de un hombre maniatado por el odio y la intransigencia, un intolerante y un radical que tras cada derrota o error

de su grupo terrorista se vuelve más radical, recrudece. Y mientras se relata el crecimiento del terrorismo, somos testigos de la gran confusión que cunde en el gobierno peruano. “Así, el presidente Belaúnde sospechaba que los senderistas habían sido entrenados en Cuba. El diputado conservador Celso Sotomarino declaraba que ‘el terrorismo tiene su origen en un portaviones anclado en el Caribe’. El senador de izquierda Javier Díez Canseco opinaba que ‘la última oleada de acciones tiene un nítido sello de derecha’. El ministro del Interior admitía estar mal informado, y su entorno culpaba de ello a las rencillas internas entre las instituciones policiales”. Caos total, casi el guión para una viñeta política. La ignorancia de las autoridades facilitó el avance de Sendero Luminoso. Parece que Guzmán tiene todo a su favor para que su plan triunfe, pero su radicalismo ilegítimo a Sendero Luminoso frente a los campesinos, su base de apoyo en el campo, quienes a su vez sufren los abusos de la policía y los militares, convirtiéndose en el grupo social más desprotegido de aquellos años.

Guzmán nunca recapacita sobre sus errores, porque “para Guzmán, el marxismo es “ciencia y, a su vez, una ideología”, es decir, una verdad trascendental. Este tipo de marxista realiza el mismo proceso racional que un teólogo. Dispone de argumentos racionales, pero en lo fundamental, lo suyo es un acto de fe”.

Este es el relato de cómo el radicalismo de Guzmán se convierte en una bola de nieve que arrastra todo a su paso. Los senderistas empiezan matando sólo a ciertos personajes y luego pasan a las matanzas indiscriminadas, estrategia que copian los militares, como si fuera una competencia por el título al más salvaje. Hacia el final del libro, Roncagliolo logra asomarse por un instante al lado humano, si cabe la frase, de las mujeres terroristas, Elena Iparraguirre entre ellas. Iparraguirre fue la segunda mujer de Abimael Guzmán tras la muerte de Augusta La Torre, una muerte ya no tan misteriosa, que sirve para

adentrarse en las extrañas relaciones afectivas (si cabe la frase, otra vez) del líder senderista. Esta última parte deja la sensación de una tarea cumplida.

Pero recuerden los lectores lo siguiente, siempre: “En el Perú, los gobernantes nunca han entendido el poder de la educación. Como es abstracta, invisible, siempre la han despreciado. Pero algún día, alguien tendrá que explicar por qué el grupo más sanguinario de nuestra historia estuvo dirigido por maestros”. —

— SERGIO GALARZA

NOVELA

La grotesca tribu de los maridos traicionados



José María Eça de Queirós
Alves y Compañía
Alba, Barcelona,
2007, 126 pp.

Aquella tarde, Godofredo da Conceição Alves, próspero comerciante de ultramar, volvía a casa ansioso por festejar con su Lulú el cuarto aniversario de bodas. Había encargado de camino la cena, y acariciaba con entusiasmo una pulsera de oro y rubíes en forma de serpiente que representaba en su imaginario amor eterno. Entró sigilosamente al advertir que la puerta estaba abierta. Ya podía ver la cara de alegría, de sorpresa, que su preciosa mujer pondría al recibirlo, los abrazos y besos, las palabras de afecto. Excitado como se encontraba, apenas podía dominarse. Avanzó hacia el salón tan escurridizo como una sombra para convertirse súbitamente en estatua muda, en escenografía inútil. La deliciosa Lulú yacía extasiada en los brazos de Machado, su socio. Ese cuerpo lechoso y rubicundo en los brazos de quien Alves había educado y protegido.

¡Y en el sofá amarillo que tanto le gustaba! El universo se desmoronaba y volvía a erigirse en un segundo.

Con una irreverencia destructora, Eça de Queirós fabula y desgrana las tribulaciones morales del *marido traicionado* que oscila entre una sangrienta venganza y el terror a la casa vacía de la que poco a poco se van apoderando la sordidez y las criadas. Noches vagabundas, días salpicados por el ridículo y la infamia, abatimiento suicida, el estómago revuelto y la pregunta *¿por qué?*, mientras los vecinos arriba, felices, tocaban el piano. Eça de Queirós, considerado el iniciador de la novela realista en Portugal, confía artesanalmente en las palabras, no desespera como Maeterlink, Pessoa o Gide ante el deseo de nombrar lo inefable; cree firmemente que la parodia es más poderosa que una detallada descripción, que el humor es más eficaz que cualquier esteticismo poético, pues al mismo tiempo que narra, es un moralista. En su juventud polemizó contra el régimen con diversos artículos periodísticos que finalmente fueron recogidos en *As Farpas* y *Uma Campanha Alegre*; más tarde se encargó de desollar las hipocresías y los valores burgueses, la degradación de la iglesia católica, dibujando una sociedad demencial y fanática. *El primo Basilio* y *La reliquia*, libro de inigualable agudeza corrosiva (que prefigura de alguna manera *La vida de Bryan*, Monty Python, 1979), representan su momento de mayor creatividad y lucidez. La mordacidad aliada de cierto sentimentalismo, el gusto por el fetiche y la exaltación rebelde de la molicie, la blasfemia jocosa, son algunos ingredientes de su prosa ingrátida, que fluye ante nuestros ojos agradecidos y nuestra risa. A los treinta años escribió uno de sus libros más conocidos en español, *El crimen del padre Amaro* (adaptado al cine en versión mexicana por Carlos Carrera, 2002), que, como el resto de su obra, es una prosa sin mordazas que supo sobrevalorar el conservadurismo imperante y criticar sin concesiones la vida social portuguesa. Sin embargo, la picardía de Eça de Queirós dio lugar con el paso de los años a libros más preocupados por exaltar las posibilidades del

progreso bajo un ánimo aparentemente revolucionario. Puede ser que ese punto de inflexión se encuentre en *Os Maias*, y haya culminado en *Cidade e as Sierras* y *A Ilustre Casa de Ramires*. *Alves y compañía* pertenece a una etapa intermedia en la que nuestro autor planeaba “novelas cortas que se leen en una noche pero cuya impresión permanece una semana”, argumentos que en pocas páginas desarrollaran atisbos que en una novela convencional se tornarían fatigosos, libros sin ripios, sin consideraciones filosóficas ni largas disquisiciones.

Alba Editorial tuvo la fortuna de haber contado con la estupenda traducción que nos entregan Javier Coca y Raquel R. Aguilera. La prosa de Eça de Queirós representó para la lengua portuguesa una transgresión tanto en su estilo como en los parajes y tramas que novela. Ese tono sarcástico y corrosivo, el ritmo de fraseo, su manera de adjetivar nunca habían sido vistos en portugués. Los traductores de este libro han sabido trasladar al castellano, sin caer en la facilidad de los localismos, la atmósfera, la ironía, el tono solemne de los personajes ridículos, el humor negro y la mordacidad de Eça de Queirós. *Alves y compañía* es otro libro excepcional que se suma a una colección de clásicos, forajidos del mercado globalizado, como Jane Austen, Thomas de Quincey, Tennessee Williams, Carlyle, Conan Doyle, Zolá, Schiller, Chéjov, Gógol, Brontë o Dickens. En la misma colección podemos encontrar volúmenes tan apreciables como los cuentos completos de Herman Melville, las *Anotaciones de Jakob Littner desde un agujero bajo tierra* de Wolfgang Koeppen, el sorprendente *Lugares comunes* de Christina Rossetti, o el indispensable *Diario de un hombre decepcionado* de W. N. P. Barbellion para todo aquel que ame el diarismo.

Eça de Queirós viajó por Palestina, Egipto, Estados Unidos y Canadá; fue cónsul en la Habana, New Castle y Bristol. Murió en París a los cincuenta y cinco años en el apego de su carrera diplomática. —

— HÉCTOR J. AYALA

VIAJES

Una furia profunda



Emilio Cecchi
México
Traducción
de M.ª Angeles
Cabré,
presentación
de Italo Calvino,
Minúscula,
Barcelona, 2007,
203 pp.

La tradición del libro de viajes por México configura un corpus considerable en el que figuran autores de gran estatura, como D. H. Lawrence, Antonin Artaud, William Burroughs, Graham Greene, Juan Rejano, Malcolm Lowry y un largo etcétera. En la mayoría de los casos, los escritores provienen de contextos económicamente más prósperos. El desencuentro entre lector local y autor extranjero, entre una cultura y otra, está servido. Pero no es estéril en sí mismo, a veces es incluso más elocuente que la lucidez, que no deja de acusar la sospechosa aquiescencia del lector local, quien llega a aplaudir los elogios, las sorpresas y la desazón del viajero desde los tópicos de su propia cultura.

El viaje de Emilio Cecchi (Florenza, 1884-Roma, 1966), historiador de arte, crítico literario, traductor y periodista, no es el del escritor sino el del estudioso de la cultura; el autor no va en busca de historias sino de manifestaciones. Este sencillo detalle de su formación académica lo aleja mucho del suceso real-maravilloso y de la canija brutalidad de la barbarie y lo acerca a descubrir los placeres del cronista —pertrechado, además, con las armas de la historiografía—, las instantáneas del esteta y aun los inesperados vislumbres del poeta por casualidad.

Cecchi enseñó cultura italiana como profesor visitante en Berkeley

de 1930 a 1931. Durante el período vacacional fue bajando hacia México, por California y, luego, por Nuevo México. La crónica de su descenso es aún mejor que si hubiera partido estrictamente del río Bravo. Al avanzar hacia el sur, desde los camerinos de Hollywood donde le presentan con Buster Keaton y Gloria Swanson, pasando por pueblos mineros abandonados, hasta el encuentro con el arte hopi, se despliega ante nosotros la metamorfosis económica que va del pujante Estados Unidos al México que emerge devastado de la revolución. Aunque marcado por la casualidad, el trayecto del viaje es óptimo: conocer México implica la necesidad de conocer Estados Unidos, el vecino incómodo.

La entrada al país, por El Paso, no deja de ser un síntoma del resto del viaje. Cecchi ha notado la enorme cantidad de mercancías que se agolpan en la frontera (“un Campo di Fiori permanente”) y cómo esto es tan significativo: “Se entra en México a través de una colosal subasta, una inmensa liquidación”. Y fuera de extrañarse se entusiasma por lo que promete ser un alud de nuevas experiencias: “cruzas la frontera mexicana sintiendo que ahora empieza lo bueno”.

Cecchi es despiadado con México. Su actitud es la del filósofo cínico que eleva la verdad por encima de todo, pero su mirada no es naturalista ni su escuela la del paternalismo europeo que llora y tiene lástima por los pobres latinoamericanos (aquellos hijos perdidos del imperio), es decir, la escuela de la limosna. Muy al contrario, su dedo en alto señala en todo momento lo que no ha visto en ningún otro lado, lo que le parece auténticamente mexicano (acordemos la inefable e individual naturaleza de semejante concepto para evitar discusiones ociosas) y lo que su amplia cultura artística e histórica le permiten delimitar como tal. Sólo sumados así, estos tres factores dan como resultado una perspectiva rica en lo que nos parece una profunda comprensión de la cultura mexicana.

A veces los desencuentros también son elocuentes. Quizá el mayor de Cecchi se produce con un segmento de la realidad histórica, específicamente en su apreciación de las culturas y el arte prehispánico. En Teotihuacan, ahí donde se sorprende ante un culto infernal de la muerte que encontraría su plenitud en la aniquilación per se, es incapaz de ver la ontología diacrónica de la religión antigua, celebración de la vida en este y en el otro mundo. Fallo fructífero que no deja de manifestar cierta mentalidad del europeo ilustrado de los años treinta: el cosmopolitismo de buena fe que sin embargo topa con lo primigenio, poco estudiado, poco explicado.

Pero, la verdad sea dicha, es difícil

no coincidir con Cecchi en muchos de sus avistamientos. Ha mirado como pocos escritores los detalles. El "helenismo de marca masónica y positivista" que subyace en los nombres masculinos como Heraclio, Plutarco o Porfirio. Que "la noche es en México más negra que en otros lugares, y siempre con un ay en el cuerpo, un algo de truculento". Y también se asoma a los grandes temas con perspicacia, sabe muy bien que la fe de los mexicanos, en el fondo, tiene poco que ver con la iglesia católica y mucho con la antigua cultura prehispánica. Y que la iglesia es un poder fáctico que también se ha llenado las manos de oro. Ya ve una secreta nostalgia mexicana por Maximiliano, sospecha de Diego Rivera y del comunismo panfletario y prefiere

como pintor mexicano al alucinante Goitia. Despotrica del barroco pero aprecia su buena y muy original factura. Se sumerge con pasmosa soltura en el análisis literario de los corridos relacionando el llamado arte culto con el popular. Y, lo más importante, consume la aspiración de todo viajero: absorber la atmósfera. Lograr que el viaje sea, como dice Italo Calvino en su brillante presentación, también un viaje interior; no le cuesta trabajo a Cecchi, cuya sensibilidad sintoniza constantemente y cada vez a mayor profundidad con el rumor de las aguas mexicanas. Por esto puede escribir la siguiente, memorable frase: "México no es alegre. Pero es mejor que alegre. Está lleno de una furia profunda". —

— ROBERTO FRÍAS

DIME
QUÉ LEES

Y TE DIRÉ
QUIÉN ERES

LETRAS
LIBRES

TELS. 91 402 00 33 / 91 402 93 22 www.letraslibres.com