

LIBROS

50

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2011

George Orwell

- LOS DÍAS DE BIRMANIA
- LA HIJA DEL CLÉRIGO
- HOMENAJE A CATALUÑA

Ignacio Martínez de Pisón

- EL DÍA DE MAÑANA

Jorge Edwards

- LA MUERTE DE MONTAIGNE

Sofi Oksanen

- PURGA

Alberto Fuguet

- MISSING (UNA INVESTIGACIÓN)

Jordi Doce

- PERROS EN LA PLAYA



NOVELA Y REPORTAJE

Donde comienza Orwell



George Orwell

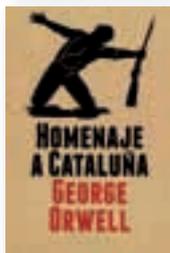
LOS DÍAS DE BIRMANIA

Traducción de Manuel Piñón García, Barcelona, Debolsillo, 2011, 328 pp.



LA HIJA DEL CLÉRIGO

Traducción de Miguel Temprano García, Barcelona, Lumen, 2011, 368 pp.



HOMENAJE A CATALUÑA

Traducción de Miguel Temprano García, prólogo de Miguel Berga, Madrid, Debate, 2011, 280 pp.

📖 PEDRO SORELA

La sorpresa que llega de inmediato con la lectura del Orwell prehistórico —su media docena de libros anteriores a los que hicieron de él el autor-llave de la literatura política del siglo XX: *Rebelión en la granja*, 1984 y yo añadiría *Homenaje a Cataluña*— es que de prehistórico nada. Lo esencial de Orwell está casi en cada uno de sus libros, desde el primero, *Los días de Birmania*, novela escrita a los treinta años e inspirada de cerca por su experiencia como policía británico en Birmania, hoy Myanmar, uno de los destinos menos lustrosos del vasto Imperio Británico de entreguerras.

¿Y qué es lo esencial? Difícil elegir, pero es probable que una escritura dictada por un pensamiento político fuerte, que no militante: una postura que va evolucionando pero que sin duda se mantiene, también después de que Orwell se convirtiese en el primer o uno de los primeros denunciantes, a finales de los treinta, del lúgubre teatro estalinista, en lo que él llamaba “socialismo democrático”.

Y también una preocupación no menos importante por que esta escritura, por política que fuera, tuviese una dimensión literaria y artística (formas, personajes, colores, sugerencias, ritmos...) de primer nivel y a la altura de la mejor literatura inglesa. Que conocía bien, entre otras cosas porque había asistido, becado, al mejor colegio británico de su tiempo, Eton, en los tiempos improbables en que esos colegios insistían más en los clásicos que en las matemáticas. (Él jamás hubiese aceptado semejantes elogios de Eton, que al parecer odiaba.) Con frecuencia se omite que Orwell era también un perspicaz e informado comentarista literario, véanse, entre otros muchos, sus escritos sobre Dickens, Swift (el autor que más le influyó), Tolstói, Joyce (importó de contrabando el prohibido *Ulises* desde París, y tuvo que ponerlo de lado para no compararse con él), “Los buenos libros malos”,

sus “Confesiones de un comentarista de libros” o “La política y el idioma inglés”, donde prescribe célebrenmente la guerra a los tópicos y los lugares comunes. No muchos escritores proclaman seguir esa guerra, poco rentable porque buena parte de la industria literaria vive de los lugares comunes. Pocos como él la libraron con tanta coherencia. Además de una inteligencia excepcional y sin duda alguna también visionaria, eso es lo que diferencia a Orwell de casi todos los escritores *políticos*, incluidos los *comprometidos*. De hecho, ese fue uno de sus principales objetivos: hacer de la escritura política una forma de arte.

El intenso interés que el Orwell escritor sentía por la realidad sobre la que decidía escribir le llevaba casi siempre –o siempre– a vivirla y conocerla en lo posible de primera mano antes de escribir sobre ella o, si se prefiere, *en* ella. Así hizo con *Vagabundo en París y Londres* (Menoscuarto), resultado de dos años de vida de sintecho por las dos ciudades, o en empleos como friegaplatos en hoteles en París. Solo así se puede conseguir un libro tan informado como ese... pero también un capítulo tan *inimaginable* como el de los vagabundos muertos de frío en Trafalgar Square que esperan la hora legal de ir a compartir entre tres una taza de té, en *La hija del clérigo*. Vivir entre los mineros y beber en sus tabernas, en las cuencas mineras de Gales, le permitió, por encargo de un editor, Victor Gollancz, que tuvo el acierto de encargarle a Orwell el libro, escribir un informe como *El camino de Wigan Pier*, que rivaliza en conocimiento del medio con la magnífica novela *Germinal*, de Zola. Por eso ya hay quien menciona a Orwell como un precursor del Periodismo de Participación, una corriente del –mal llamado, como se ve– Nuevo Periodismo de los años sesenta.

Intuyo que tal vez ahí esté lo más peculiar de Orwell: esa capacidad de meterse hasta el tuétano dentro

de cierta realidad, por lo general movido por la revuelta y con intención justiciera. Él mismo lo dice en su ensayo más revelador, “Por qué escribo”: “Mirando retrospectivamente mi obra, veo que de forma invariable fue cuando no había una intención política que escribí libros sin vida y me traicioné en pasajes grandilocuentes, frases sin significado, patrañas y adjetivos decorativos.” Esa pasión extrema del escritor con el tema y la elaboración de sus libros, que está en la base de la sensación de “verdad” que producen –que poco a nada tiene que ver con cifras o estadísticas–, es quizá el misterio más profundo y a la vez la lección más sugerente de Orwell como escritor. Y se constituye en tema literario en sí mismo y alegoría en *Que no muera la aspidistra* (la aspidistra es la planta que solía decorar todas las casas de la clase media inglesa de entonces), donde el protagonista, Gordon Comstock, lleva hasta extremos incomprensibles para cualquier mentalidad *normal* su obsesión por lo que hoy llamaríamos “no entrar en el sistema” y abstenerse a cualquier precio de conseguir “un buen empleo”. Siendo empleo el sinónimo de la trampa del “dinero”, y “dinero” el objeto por el que siente una repugnancia, un odio se diría que insuperable: el dinero es el instrumento casi invencible de la esclavitud. Y la novela, la historia de su batalla con él, es la historia de una lucha concreta por la libertad... que por lo demás cruza toda la obra del escritor y también su vida. Y en el caso del comportamiento sin precedentes de Comstock, ¿acaso Orwell no dijo a un amigo que le ofrecía compartir un apartamento en un barrio burgués de Londres que la sola posibilidad de vivir en un barrio semejante “le ponía enfermo”?

La obra y vida de Eric Blair (*George Orwell* fue el pseudónimo elegido para firmar *Vagabundo*, que no reunía para él las cualidades de una literatura firmable) es un contundente argumento en sí mismo contra la extravagante

pero cómoda y ahorrativa idea –y quizá por eso mayoritaria en la universidad y la crítica– según la cual una obra literaria no tiene nada que ver con la biografía de quien la hizo, o esta es irrelevante. Que es algo así como decir que la calidad de la leche no tiene nada que ver con el tipo de pastos que haya rumiado la vaca, o con el hecho de que el novio de la vaca haya muerto heroicamente en una plaza cruzada por la línea de sombra. Una idea surrealista incluso en el caso de Kafka, Kavafis o Pessoa, en apariencia oficinistas inofensivos (véase *El otro proceso de Kafka*, de Canetti), y cuánto más insólita en el caso de un Orwell, en cuya vida parecen estar sin duda las claves de toda su obra y pensamiento.

Una vez establecido eso, la pregunta es... ¿dónde? ¿En qué parte de Orwell están las claves de su obra? Porque las posibilidades son muchas. Lo que parecen determinismos de origen abundan. Las experiencias que indican un punto de la estrella de los vientos menudean... Orwell parece un nido de trampas para caer en todos los tópicos y clichés del escritor determinado por su familia y su clase: en su caso, una suerte de muy baja semiaristocracia venida a menos, algo que parece más bien propio de un escritor ruso y coincidente con otros ejemplos en la literatura inglesa (Dickens o Lawrence de Arabia). O sea, una suerte de extranjería o periferia, el territorio mismo de la literatura.

Cualquier lector de *Los días de Birmania* tiene la tentación de apostar a que buena parte de lo que allí se cuenta –clasismo y racismo colonialista entre los policías británicos y en la sociedad imperial en Birmania– se inspira en hechos ciertos. Y que Orwell tenía mucho que ver con Flory, el protagonista apuesto, inteligente y poco racista, aunque con una marca de nacimiento en la mejilla que lo devalúa a ojos de una jovencita, guapa y sin un penique, a la caza de marido: por lo visto, los funcionarios de las colonias eran un buen caladero

para europeas solteras desesperadas. La enigmática melancolía de Flory, que recuerda la de Orwell, tiene algo que ver con el hecho de haber elegido sin necesidad ese remoto destino que no corresponde a su rango social, en un personaje que parece un antecedente de algunos de Graham Greene, una década después.

En ese libro, vagamente deudor de *Pasaje a la India*, de E. M. Forster, de temática parecida, Orwell volcó lo más sustancioso de los únicos años de su vida en los que suspendió su vocación literaria, creyendo que así podría prosperar en el escalafón de la burocracia imperial y garantizarse unos ingresos regulares, el ideal mismo de su familia y de su clase. Había nacido en 1903 en la India, donde su padre era un modesto funcionario en la administración británica, aunque, a diferencia de Kipling, Orwell se fue pronto a la metrópoli, a estudiar. Y eso mismo pensó el editor inglés, Gollancz: que *Los días de Birmania* era “verdad”, y esperó a que un editor norteamericano no recibiese denuncias por difamación para arriesgarse a publicar la ya depurada versión del libro en el Reino Unido; el original se perdió. Y, como sería la norma hasta *Rebelión en la granja* y 1984, Orwell recibió buenas críticas y no vendió mucho. También entonces publicar novela era un oficio impredecible y arriesgado.

Casi como norma, las primeras novelas de Orwell están protagonizadas por un solo personaje, que se mueve en los márgenes de una sociedad que entonces, recordemos, padecía las consecuencias de la Crisis del 29 y se preparaba para la Segunda Guerra Mundial. Pero si ello es evidente en las demás, lo es menos en *La hija del clérigo*, cuyo retrato solo de forma indirecta refleja una condición social —por dura que sea la vida de una parroquia anglicana pobre en un pueblo inglés no demasiado practicante y rivalizando con otras iglesias protestantes—, y en cambio ilustra la capacidad observadora de Orwell, a quien no parecen escapársele ni los olores

en la casa de una vieja beata impedida (Orwell tenía una nariz de perdiguero), en una suerte de hiperrealismo social que apenas ha envejecido por lo bien escrito que está. También aquí la labor de campo fue su propia vida —era nieto de un pastor— y la peripecia de la protagonista, aquejada de una amnesia de pura angustia, tiene en cambio mucho que ver con el recuerdo de sus viajes de vagabundo por los caminos y en Londres.

Orwell, como quizá se sepa, sufrió toda su vida de pobreza, a veces extrema, aunque él pensaba que un escritor no debía vivir de lo que escribía, ni ganar demasiado para no corromper su mirada en la comodidad y la complacencia, y en cambio tener un segundo oficio, nada literario ni artístico, que le mantuviese en contacto con la realidad de las cosas. Escribió artículos y reseñas de libros hasta gastarse los dedos y, como es leyenda, se agotó en la transcripción final de 1984, ya muy enfermo de tuberculosis, entre otras cosas porque no fue posible encontrar, ni pagándole el triple, a una mecanógrafa que aceptara trasladarse al remoto islote escocés en el que pasó sus últimos días. Murió en 1950.

Y no queda más remedio que mencionar las dos últimas batallas que al parecer Orwell no ganó: el escritor pertenece a ese grupo de autores cuya obra, en ocasiones excelente, como es el caso de varios de sus primeros libros, queda sepultada por otra de mucho mayor éxito entre el público. Otro ejemplo sería Saint-Exupéry. Y por ello es una buena noticia la recuperación o primera edición de varios de estos textos en castellano.

Y luego, la caricaturización de Orwell por quienes pretenden convertirle en una suerte de campeón de la propaganda contra el estalinismo más ramplón. Algo un tanto melancólico si se piensa que Orwell hizo en *Que no muera la aspidistra* el retrato de la publicidad más lúcido y visionario

que se recuerda, y no sin escalofrío fue comprobando que la industria copió sus magníficos sarcasmos, solo que proponiéndolos en serio. Eso le sucedería más de una vez. Es evidente que su retrato de la tiranía abarca mucho más, y una pista podría ser que cada vez usamos más expresiones que parecen el colmo del futurismo y que fueron acuñadas por él, como “policía del pensamiento”. Él no solo pretendió siempre abogar por un “socialismo democrático”, como dejó escrito en su tardío “Por qué escribo”, sino que su obra trasciende con mucho esas peleas de la mitad del siglo pasado, que comienzan a acumular polvo. No sin misterio, sus escritos ganan con el tiempo en actualidad y novedad. —



NOVELA

Dos especies



Ignacio Martínez de Pisón
EL DÍA DE MAÑANA
Barcelona, Seix Barral,
2011, 382 pp.

✎ CARLOS FRANZ

Hay dos especies de personas: las que creen que hay dos especies de personas; y las que piensan que cada persona es una especie.

Esa paradoja puede servir también para conocer a los escritores. Especialmente cuando tratan temas políticos. La Guerra Civil española, la dictadura franquista y su transición, han dado tema —y lo darán por mucho tiempo— a ambas clases de novelistas. Solo un par de buenos ejemplos recientes. *El corazón belado*, de Almudena Grandes y *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina. Volúmenes equivalentes en extensión y ambición. Y en nada más.

En la novela de *Grandes* las personas se dividen nítidamente en dos especies: los franquistas malos y los republicanos buenos. En la novela de Muñoz Molina, cada persona es una especie inesperada: hay republicanos llenos de dudas y algún franquista decente. Pero sobre todo hay personalidades rebeldes a las simplificaciones políticas o éticas. Seres complejos, resistentes a los partidismos; seres humanos.

Narrar un mundo dividido en dos especies es seguro y popular. Complace a las mayorías que buscan una literatura de evasión, en lugar de una de confrontación, con la realidad: ese sitio infortunado donde malos y buenos no se distinguen tan claramente. En esas novelas ideales las decisiones éticas, y sus consecuencias, rara vez atormentan a los personajes, guiados por la omnipotente superioridad moral del autor.

Cuesta más narrar un mundo donde cada individuo es una especie. También es duro, exige valentía literaria. Cuando los protagonistas son inclasificables e impredecibles sus opciones se ramifican. Y los problemas del autor también. A veces hay que osar escribir sobre un personaje a priori repudiable, sin condenarlo. Refrenarse para no convertir al novelista en juez, cura, o comisario. Llegar a compartir la angustia de Dostoievski: cuando los malos son tan humanos como los buenos (y alguno más).

Pisón lo hace en *El día de mañana*. Doce voces narradoras se preguntan por la naturaleza y el destino de Justo Gil Tello, “el Rata”, su mísero protagonista. Pequeño de porte y acaso de alma. Estafador de poca monta, informante de la brigada social de la policía franquista, facha fallido. Fallido en casi todo, excepto como galancete de barrio (y como personaje). Un don nadie al que sería tan fácil ningunear como simplificar. Y, sin embargo, los doce testigos en este peculiar panel literario cuentan lo que saben de él y

se preguntan por lo que no saben, sin llegar a una conclusión absoluta. Mientras el autor se abstiene, impecablemente, de juzgar, catequizar o aleccionar.

Ecuanimidad narrativa manifiesta desde la imborrable escena inicial. A finales de los cincuenta del siglo pasado, un Justo quinceañero, pobre e ignorante, emigra de su pueblo aragonés a Barcelona, llevando a cuestas a su madre inválida, en estado vegetal. Cargándola sobre sus espaldas trepa los tres pisos hasta la casa de unos primos lejanos que lo acogen, en la calle del Tigre. El personaje y su misterio caben en esa escalera. El trepador social que, por mucho que suba, no dejará nunca de cargar la miseria de la que viene. Bajo cuyo peso sucumbirá al final.

La inescrupulosa ambición de Justo Gil Tello convive con su perruna devoción por esa madre dolorosa, o su amor inexpresado por Carme Román. Por la madre cometerá sus primeras estafas, para financiar químicas curaciones médicas o místicas. Por ella va a estafar incluso a Carme, la única mujer atractiva a quien no intenta conquistar, acaso porque la ama de verdad.

Logro no menor de Pisón: que en un personaje tan chico (de porte y alma) quepan tantas incógnitas. Tampoco es posible encajar al Rata en la melodramática opción del malo por necesidad o despecho. Su falta de escrúpulos y su ambición son demasiado imperiosas, se parecen al hambre pero no cesan cuando las ha saciado. Se sospecha su placer en el engaño y el espionaje. Su oscuro instinto de dañar por dañar. Su gratuita inquina contra los buenos y los correctos.

Concebir a cada persona como una especie, respetar el esencial misterio y ambigüedad de cada vida, tiene premios y precios. Pisón gana varios y paga algunos. Entre los precios de su neutralidad narrativa, delegada en ese coro de testigos dispares, está nuestra falta

de comunicación con Justo. Todos tienen la palabra sobre el protagonista, menos él mismo (y el autor). No oímos sus descargos ni justificaciones, quizás porque ni siquiera se molesta en tenerlos. En el único juicio al que es sometido opta por no defenderse. Como una auténtica “rata”, no le importa ser condenado mientras pueda librarse de la cárcel. La dignidad es un lujo, parece decirnos. Pero no es posible saberlo a ciencia cierta, como casi nada más acerca de Justo.

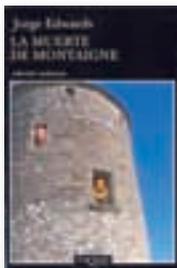
Muchos años después, uno de los espías por este pequeño soplón intenta saber quién fue el que lo acechaba. No busca un “chivato expiatorio” en el cual representar todo el mal de una época. “Él no buscaba tanto ilustrar como conocer, averiguar. Comprender al enemigo, al traidor, a la persona que se había acercado a él y a los suyos para delatarles.”

Para comprender a la persona, ese testigo dibuja de memoria retratos de esa época. En ellos: “el retratado sin parecerse nunca era siempre el mismo”. En otras palabras, el enemigo no se parece a lo que esperaríamos de él; siempre nos traiciona un individuo, no una clase. Ese testigo y Pisón son de los que creen que cada persona es una especie, una multitud, un misterio.

Entre esa multitud de misterios, que es Justo, el lector de *El día de mañana* queda en libertad de escoger el suyo. Yo escojo el mío. Al final de la novela, derrotado y esperando que lo asesinen por una traición, el Rata sobrevive vendiendo caracoles que recoge en una ribera. “Justo venía por el camino con un saco de caracoles al hombro.” Dos hombres detienen un auto a su lado. El Rata se inclina para hablarles. Ese saco de caracoles pesa ahora sobre su espalda. Mirado de lejos y sin odio, parece el mismo adolescente que tantos años antes llegó a Barcelona y a la novela. Toda su vida fue un trepar aquella escalera, cargando con su madre inválida. —

NOVELA

Montaigne, vivo



Jorge Edwards
LA MUERTE DE
MONTAIGNE
Barcelona, Tusquets,
2011, 296 pp.

PABLO SOL MORA

Montaigne —no sé el primero que lo diga— es un autor para la madurez. Está bien que se cuente entre las primeras lecturas, irse familiarizando con él, pero no creo que pueda empezar a comprenderse realmente sino hasta cierta edad (situémosla, no tan arbitrariamente, alrededor de la mitad de la vida propuesta por el Salmista y Dante, y recordemos que el Señor de la Montaña tenía treinta y ocho cuando decidió retirarse a sus dominios y comenzó a planear los *Ensayos*). Es un autor que más que lecturas (que no están de más, sobre todo clásicas, pues si no se corre el riesgo de desconcertarse a cada paso entre tanto Séneca, Plutarco o Virgilio), exige, más que nada, *experiencia*, y remito al último y acaso más magistral de los *Ensayos*, que lleva justamente este título. El verdadero lector de Montaigne es aquel que se reconoce a sí mismo en sus páginas, el que advierte que no tiene entre sus manos un libro, sino un espejo (lo supo ver bien Pascal, su gran adversario, cuando escribió: “No es en Montaigne, sino en mí, que encuentro todo lo que en él veo”).

Jorge Edwards, que ha escrito este libro sobre el autor de los *Ensayos*, es uno de esos lectores. A los ochenta años se encuentra en una posición inmejorable para hacer el balance de un trato y, diría yo,

de una amistad que ha cubierto toda una vida (pues otro rasgo del buen lector de Montaigne es sentirse su amigo, algo que no necesariamente pasa con todos los escritores que admiramos, claro está). Lo ha hecho en esta obra, mezcla afortunada de novela y ensayo, en la que palpita —pues está viva— la sabiduría de la Montaña. Al lector que apenas conoce a Montaigne podrá servirle de estímulo para adentrarse en él, mientras que el viejo conocedor encontrará seguramente una serie de felices coincidencias (los lectores del ensayista, los que verdaderamente lo han incorporado a su ser, forman una cofradía, suerte de *happy few*, y se reconocen unos a otros, pues Montaigne, en definitiva, no es un mero escritor: es una forma de ver y estar en el mundo). La trama novelesca gira en torno a la relación del maestro con Marie de Gournay, exaltada admiradora que surgió al final de su vida y a la postre editora de los *Ensayos*, y con Enrique III de Navarra, futuro rey de Francia; la ensayística, que personalmente me ha gustado más, gira alrededor de la relación personal de Edwards con Montaigne, aunque ambas están demasiado imbricadas como para separarlas.

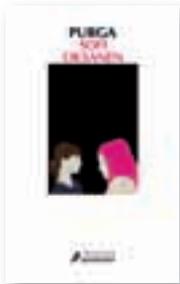
La muerte es uno de los grandes temas de los *Ensayos* y evidentemente de este libro, pero hay que tener cuidado, pues no hay autor menos fúnebre y más amante de la vida que Montaigne, y si se ocupó tanto de ella no fue para regodearse en téticas cavilaciones y lamentos, sino para afrontarla y aceptarla. Cuando se habla de la muerte en los *Ensayos*, siempre se remite (automática y erróneamente) al famoso “Que filosofar es aprender a morir”, uno de los primeros ensayos y la primera embestida al tema, pero quien solo leyera eso se quedaría con una imagen muy equivocada de la actitud final del autor. Allí, en medio de una serie de tópicos del estoicismo, Montaigne urge a

pensar en la muerte a cada instante, a tenerla siempre presente para que no nos tome por sorpresa; a hacer de la vida, pues, una continua reflexión de la muerte. Conforme pase el tiempo se irá alejando de esa rigidez estoica y al final se burlará abiertamente de ella: “Perturbamos la vida con el cuidado de la muerte y la muerte con el cuidado de la vida” (xii, iii). Hay que tomar conciencia de la fragilidad de la vida y de la inevitabilidad de la muerte, claro, pero, una vez hecho esto, vivir con alegría y gozar con todas nuestras fuerzas nuestro ser y el presente. Nada detestaba más Montaigne que los caracteres profesionalmente sombríos: “Odio el espíritu hosco y triste que pasa por encima de los placeres de la vida y se aferra a las desgracias, y se nutre con ellas” (v, iii). Jorge Edwards posee un temperamento montañesco, reflexivo y jovial, ese que permite disfrutar sabiamente del vivir. Así, tras una visita a la famosa torre donde se escribieron los *Ensayos* (peregrinación que todo devoto de la Montaña debería hacer por lo menos una vez en la vida), escribe: “Leer a un autor predilecto, griego, latino, italiano, francés, en el encierro de estas torres dispersas en el paisaje, escribir, beber de cuando en cuando un vino de la región, eran de las cosas mejores que podían suceder en este mundo, en esta corta vida, en esta vida para la muerte, pero que no tenía por qué pasarse mirando a la muerte a la cara.”

Al final de la obra, Edwards confiesa: “Si pudiera adquirir el sentido natural de la muerte que adquirió Montaigne en sus años finales, hasta me alegraría.” Sobra decirlo, ya lo ha hecho, pero ha adquirido algo más importante que el sentido de la muerte del Señor de la Montaña: ha adquirido, y puesto en práctica, su sentido de la vida. Este libro es la prueba. ¿*La muerte de Montaigne*? En realidad, no: la *vida*, siempre la vida, de Montaigne. —

NOVELA

Entre lobos y burjas



Sofi Oksanen
PURGA
Traducción del
finlandés de Tuula
Marjatta Ahola
Rissanen y Tomás
González Ahola,
Barcelona,
Salamandra,
2011, 384 pp.

☛ FÉLIX ROMEO

Se ha impuesto como un tópico en la ficción contemporánea (en la literaria y en la cinematográfica/ televisiva): a una atrocidad del pasado, relacionada generalmente con el terror totalitario, es necesario contraponerle una atrocidad contemporánea, de las que se cometen en las democracias. Se transmite así una sensación de equivalencia moral y de indistinción: todo es lo mismo, siempre es igual.

En *Purga*, la “novela literaria”, y sorpresa, de la temporada, también se produce: a la brutalidad del gulag soviético (y de la persecución incansable de toda disidencia), Sofi Oksanen (Jyväskylä, Finlandia, 1977) contraponen el horror de la trata de blancas tras el desplome del Telón de acero. La crudeza con la que describe la violencia de las mafias sexuales contrasta con la enorme cortina de silencio que coloca ante los campos de trabajo.

A quien tenga reciente la lectura del excelente *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* (Siruela, 2010), escrito por Herta Müller con la colaboración del poeta Oskar Pastior, que sobrevivió a cinco años de esclavitud en el gulag, *Purga* le parecerá un pastiche edulcorado. Y es muy normal pensar en el libro de Herta Müller porque sucede, en su núcleo principal, como *Purga*, en los años cuarenta, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, en un territorio controlado por un tirano insoportable, Stalin, y en el que los diferentes

(los rumanos alemanes en un caso y los nacionalistas estonios en el otro) son hostigados y tomados como esclavos para ser “reeducados”... y, en muchas ocasiones, morir durante esa reeducación, extenuados por el hambre o baleados por sus guardianes.

Sin embargo, Sofi Oksanen no entra en el gulag, al que ha sido llevada una de las protagonistas de la novela, Ingel, más que a través de la imaginación de otros tres protagonistas, las tres personas que supuestamente la quieren más: su marido, un nacionalista estonio que vive como un topo tras haber fingido su asesinato, su hermana, que esconde a su cuñado topo, al que no ha dejado de desear, y que, al mismo, tiempo está infelizmente casada con uno de los líderes comunistas del pueblo, y su descendiente, Zara, que se presenta ante su tía, cuarenta y muchos años después de la acción principal, para remover todo el olor putrefacto del pasado. El marido de Ingel, Hans, sueña que Ingel lo pasa mal: los mosquitos devoran su sopa y los piojos devoran su cuerpo. La hermana, Aliide, escribe, imitando la voz y la escritura de Ingel, cartas para consolar a Hans en las que cuenta que todo le va bien. Y Zara, herida hondamente por su reciente historia de abusos, encarna el misterio de Ingel, pero no se convierte en portavoz de su dolor.

Purga es un cuento infantil para adultos, y creo que ahí reside su éxito, y no en su supuesto desvelamiento del terror estalinista, que tiene en otros libros, desde el clásico *Archipiélago Gulag*, mejores develadores, o de la maldad mafiosa, de la que solo aprovecha el *MacGuffin* narrativo. Sofi Oksanen mezcla varios clásicos del género, y algunos de sus elementos principales, como el bosque, la inocencia o la maldad familiar: Zara es una Caperucita que ha logrado escapar de las garras del lobo... y, en su huida, se refugia en la casa de una bruja; Aliide es una de las hijas legítimas de la madrastra de Cenicienta... y, al final de su vida, tras pasar una larga

temporada como bruja, puede, ante Zara, maquillar, un poco, sus comportamientos deleznable. Para que toda esta maquinaria de cuento infantil no resulte muy evidente, y para que los enormes huecos temporales no llamen demasiado la atención, Sofi Oksanen organiza la novela con un continuo vaivén cronológico que tan pronto nos lleva al año 49 como al 91, a los años sesenta o a los cincuenta.

Por si a algún lector no le queda clara la trama de este *puzzle*, Sofi Oksanen incorpora al final una colección de “documentos” soviéticos, esta vez sí respetando la cronología, que explica lo que verdaderamente sucedió entre Hans, Aliide e Ingel. La sutileza de los “documentos” causa sonrojo, porque el estalinismo era de todo menos sutil: acababa con sus enemigos sin contemplaciones. Para muestra, un botón reciente, *Cuadernos ucranianos* (Sins Entido, 2011), una estupenda novela gráfica del italiano Igart, en la que relata las hambrunas orquestadas por Stalin, en los años treinta, para acabar con toda la población que poseyera cualquier cosa. Y si Stalin no era sutil en los treinta, menos lo fue tras la Segunda Guerra Mundial, cuando ya gozaba, por haber contribuido a acabar con los nazis, de una sólida impunidad internacional y de un enorme pastel territorial.

El final de *Purga*, en el que todo queda cerrado, me ha recordado mucho al de otra “novela literaria sorpresa”, *Seda* (Anagrama, 1997), de Alessandro Baricco, en la que también las cartas falseadas tenían un protagonismo fundamental: amor imposible, secretos, viajes a lo desconocido... Alessandro Baricco jugaba con la intensidad, en un relato cuya extensión era la precisa, pero Sofi Oksanen prefiere jugar con la psicología, y *Purga* se extiende más allá de lo necesario, sin que ninguno de los personajes, a diferencia de lo que sucede en las ficciones de una escritora con la que algo tiene que ver, Anne Tyler, consiga ser verdaderamente humano, como tampoco lo son en los cuentos infantiles. —

NOVELA

Un libro pertinente



Alberto Fuguet
MISSING (UNA INVESTIGACIÓN)
Madrid, Alfaguara,
2011, 392 pp.

✎ **JORGE CARRIÓN**

En mayo de 2003, Alberto Fuguet publicó en la revista peruana *Etiqueta negra* la crónica “Se busca un tío”, en la que contaba la desaparición en 1986 de Carlos Patricio Fuguet, tras una retahíla de problemas, en Chile y en Estados Unidos, con la familia y con la ley, que lo condujeron incluso a prisión. Ese texto no era más que un estadio de una vieja obsesión: la del escritor por esa figura fantasmal, encarnación de la fantasía de desaparecer, que lo ha acompañado toda la vida. Gracias a un detective privado, Alberto Fuguet encontró a su tío, lo entrevistó largamente y se decidió a escribir *Missing (una investigación)*, uno de los libros de no ficción más poderosos de los últimos años. Una novela sumamente pertinente.

En sus páginas más arriesgadas, la transcripción de las palabras de Carlos se funde con la recreación, es decir, con la fabulación mínima, en verso y sin mayúsculas, siguiendo la lógica técnica que imprime el ritmo de la palabra (como hiciera anteriormente Martín Caparrós con ciertos testimonios de *El interior*). Después de haber conocido a fondo la vida de su pariente y de haberla contextualizado familiar e históricamente, después de haber empatizado con el protagonista de su libro, Fuguet lleva a cabo un tenso ejercicio de ventriloquía y monólogo durante casi doscientas páginas para contarnos una de las infinitas versiones

del aprendizaje de la soledad. Porque la estigmatización de Carlos en el seno de una familia con violentas tensiones internas, su alejamiento progresivo, su particular concepción de la libertad, su experiencia en el ejército y en la cárcel o sus peculiares relaciones eróticas y sentimentales (la más memorable, con una anciana) deben entenderse como un *Bildungsroman* a los que nos ha acostumbrado la posmodernidad (digamos: el de las películas de Wim Wenders). El de un ser que en vez de seguir la pauta general y, por tanto, socializar y procrear, se aísla. Su itinerario vital puede leerse como una versión plausible de ese otro *sueño americano*: el individuo desvinculado de sus parientes, adicto al consumo, habitante de carreteras y moteles que den acceso a paisajes de una desolación mineral, gerente nómada de hoteles remotos, indigente progresivo en una sociedad que no concibe la posibilidad de que el presente no esté asegurado por el futuro (mediante plan de pensiones, seguro médico, ahorros).

La historia podría haber sido narrada como una biografía, pero para ello Fuguet tendría que haber partido de un material estable, predeterminado. Nada más lejos de la voluntad de un libro que se sabe “proyecto”. Obra en marcha. Su condición multigenérica (investigación periodística, crónica de viaje, confesión autobiográfica, relato familiar, entrevista directa, cuaderno de notas, epistolaridad de correo electrónico, testimonio poetizado) y su voluntad de recapitulación (del propio autor) subrayan ese interés por desestabilizar los formatos con que habitualmente se aborda lo real. Con esa intención, lo primero que se vuelve movedizo es el propio yo. De hecho, en algunos fragmentos el narrador se convierte en “él” o sencillamente desaparece. No hay duda de que la obsesión por transformar el fantasma de Carlos en una suerte de secreto hilo conductor de su existencia favorece el examen tanto de la escritura y publicación de libros previos como la exploración de fracasos y tentativas fallidas. La vida

y sus proyecciones y sus proyectos. El meollo del análisis sobre la vida propia se encuentra en el pasaje en que Fuguet ve en su emigración a los Estados Unidos el momento clave de su propia biografía: “me transformé en escritor”, “porque perdí un país entero” y sobre todo “porque perdí un idioma”.

El lenguaje de *Missing* es fiel tanto a la poética de su autor como a la ambivalencia de la obra (entre dos países y dos culturas y dos lenguas): “la onda disco”, “algo así”, “era una tranca”, “¿dónde puta estás?”, “un remix”, “enter ghost”, “resident manager”, “shift doble”. Estamos ante coloquialismos y anglicismos bien calculados, que contagian a las páginas la frescura expresiva de lo que no debe leerse como un texto cerrado, monolítico, monumental, sino como una investigación en ciernes, que afecta al mismo tiempo a la realidad y a la forma en que esa realidad es transmitida. La falsa instantaneidad y la crudeza del lenguaje, por supuesto, se relacionan también con la sensación de sinceridad. Fuguet establece un pacto con el lector: te voy a contar los hechos tal como los viví y sentí. Y para que el lector suscriba ese pacto, escribe sobre su propio padre: “cómo fue un egoísta hijo de puta que partió”. Y sobre su propio abuelo: “Se murió el viejo de mierda, le dije. Por fin.” Pero en literatura, que finalmente es una forma codificada, la confesión siempre oculta una intención narrativa: la búsqueda del tío Carlos y el encuentro con él formará parte de una maquinaria vital y emocional que acercará al narrador a su padre y, a través suyo, a la incómoda figura del abuelo. Las palabras se ponen al servicio de esa metamorfosis y de esa catarsis. “Cerré el libro y me puse a llorar”, confiesa el narrador. Como ocurre en la mejor literatura confesional, esas palabras están dosificadas en función de efectos literarios. El libro tiene que comunicar *verdad*: por eso debe ser a un mismo tiempo duro y tierno, trágico y cómico, crudo y sofisticado, desgarrador y bocanada de aire fresco.

Missing me parece un libro pertinente porque vuelve a demostrar que es posible narrar buenas historias, absolutamente verdaderas, en artefactos novelescos, y porque da testimonio de cierto estado de una lengua literaria en español que no había existido antes, que solo tiene razón de ser en nuestra época. Una lengua de frontera. La novela tiende a disfrazarse de crónica desde sus fronterizos orígenes (el *Quijote* y el *Lazarillo*), pero la posmodernidad ha ido radicalizando ese juego de máscaras: desde *Cien años de soledad* hasta *Blanco nocturno*, el artefacto novelesco insiste en su condición inverosímil de crónica histórica o periodística, pero en paralelo encontramos una tradición de obras que se presentan directamente como crónicas verosímiles (si *La novela de Perón* y *Santa Evita* son libros de no ficción, pensemos por ejemplo en la línea que va de *Historia universal de la infancia* a *La literatura nazi en América*, si es que son novelas). En el contexto actual, con la ficción literaria vampirizando constantemente las estrategias de la autobiografía, del discurso historicista y de la investigación periodística, *Missing* actúa como una pertinente pieza de resistencia, en su condición de novela de no ficción consciente de ser absolutamente literaria. —

VARIA

Reticencia y agudeza



Jordi Doce
PERROS EN LA PLAYA
Dibujos de Javier Pagola, Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones, 2011, 224 pp.

✎ **ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA**
“En el aforismo confluyen poesía y pensamiento. Quizá no se da ahora entre nosotros por ausencia flagran-

te de ambos”, escribía José Ángel Valente en sus *Notas de un simulador* (Ediciones La Palma, 1997). Es natural —y diría que hasta inevitable— recordar la reflexión del poeta gallego ante un libro conformado en buena parte por aforismos como es *Perros en la playa*, de Jordi Doce. La observación de Valente tenía algo de denuncia en relación con el contexto cultural español y, a pesar de tratarse de una generalización (todos conocemos, de hecho, varias excepciones), no dejaba de responder a una realidad concreta.

Lo primero que convendría decir, tal vez, de *Perros en la playa* es que viene por fortuna a desmentir, o al menos a relativizar, la “ausencia” denunciada por Valente. Pero ocurre que el libro de Jordi Doce (Gijón, 1967), conocido poeta y crítico, contiene no solo aforismos, sino también otras clases de textos, no menos atractivos e igualmente embebidos de pensamiento y poesía. Esos textos van desde el ensayo brevísimo (*innuce*, se diría) hasta la anotación de diario, pasando por el poema propiamente dicho. Estamos, en realidad, ante un libro de difícil clasificación que, por ello mismo, multiplica sus sentidos y valores al no atenerse a una única modalidad de escritura y decidir indagar en distintas formas de expresión literaria. La impugnación que, de este modo, recibe en estas páginas la idea de género *único* resulta aquí particularmente enriquecedora. Pertenecería *Perros en la playa*, así, a una más bien rara estirpe de libros “transgénicos” que, al yuxtaponer textos inscritos en diversas modalidades literarias, reconfiguran el hecho literario mismo y le otorgan un sentido nuevo y peculiar. Piense el lector aquí, solamente, en un libro como *El bacedor*, de Borges, en el que la “silva de varia lección” formada por el cuento, el ensayo, el poema y aun el apólogo brevísimo dio lugar a nuevos y fascinantes reflejos literarios y a espléndidas interpolaciones estéticas.

Si esto es lo primero que, desde el punto de vista de su conformación externa, parece definir a este libro, llama la atención enseguida, por otra parte, la riqueza de su indagación creadora y crítica. Riqueza es aquí, al mismo tiempo, abundancia (o diversidad, si se prefiere) y hondura. Si nos fijamos —para empezar, en los aforismos— de los cuales su autor nos había dado ya una significativa y hermosa muestra en su libro *Hormigas blancas* (S. L. Bartleby Editores), de 2005—, no resulta fácil determinar cuál es el rasgo más característico de estas máximas relampagueantes, pues hay en ellas, a menudo, tanto poesía como pensamiento (en el sentido apuntado por Valente), pero también una considerable variedad de tonos y registros, lo mismo en el plano lírico que en el filosófico. Una y otra vez se pone de manifiesto la familiaridad del autor con la gran tradición aforística occidental, desde Lichtenberg hasta Canetti, por aludir solo al período moderno. En el caso de Jordi Doce, sin embargo, se diría que las paradojas típicas del género se metamorfosean en una pura llama lírica. Véase, por ejemplo, uno de los más bellos aforismos del libro: “¿Con quién baila la llama de una vela?” Aquí, la gracia y la agudeza se materializan en una frase que es una suerte de destello, un destello, sin embargo, subrayado por el ritmo del endecasílabo en que toma cuerpo. Se diría, pues, que estamos ante un poema formado por un único verso (como, por ejemplo, algunos muy conocidos de Ungaretti), esto es, una suerte de micropoema. Pero, incluso sin el subrayado rítmico (“Hay alguien en mí que no conozco: habla conmigo para saber quién soy”; “Escribe páginas y más páginas, y el libro verdadero corre tras él con la lengua fuera, incapaz de alcanzarle”; “Paciencia, le dicen. Gran virtud. Pero paciente también lo es la muerte”; “Cuando

una palabra no basta, escribimos”), la intensidad no es menor. Posee el autor algunas de las mejores virtudes del aforismo clásico: el don de la reticencia –ese que permite saber callar a tiempo– y la capacidad de hacer que la agudeza no se confunda nunca con la hueca ingeniosidad. Jordi Doce sabe tanto decir como *no decir*; sabe, en efecto, que “El silencio son las palabras que se quedan fuera”, a veces tan importantes como las que se dicen. Y a veces más aún.

En el costado crítico-ensayístico, las reflexiones contenidas en *Perros en la playa* suelen rayar a la misma altura (o a la misma profundidad). Cabría distinguir, tal vez, entre las anotaciones de poética (incluidos los apuntes sobre el significado de la escritura) y los comentarios relacionados directa o indirectamente con la crítica y la teoría literarias. Resultan particularmente interesantes, por ejemplo, las observaciones que hace Doce acerca de lo que llama “el error como categoría productiva”, es decir, el error que, en una novela o en un poema, puede ser más significativo que el acierto. En una obra literaria, en efecto, “ciertas páginas son fallidas, sí, pero su *fallo* es más fecundo y deslumbrante que muchos llamados aciertos”. Aprovecha el autor para aludir, de paso, a las insuficiencias o limitaciones de la crítica literaria

en la España de hoy, una crítica incapaz de percibir un fenómeno tan característico de la modernidad literaria como es el riesgo o la capacidad de aventura, para no hablar de la voluntad de transgresión, actitudes que pueden conducir –y a veces conducen, de hecho– al error. Esa crítica literaria (si puede ser llamada así) juzga como *error* lo que es *indagación*. Otro tanto cabe decir de las páginas que Jordi Doce dedica a la traducción literaria (que es para él, entre otras cosas, la recuperación del ritmo primordial de la lectura), una materia en la que el autor –traductor muy experimentado– es desde hace tiempo una autoridad entre nosotros, o los apuntes que versan sobre el periodismo cultural tal y como se practica actualmente en España, que no deja de ser una variante de la publicidad más banal. Se trata de páginas no pocas veces llevadas por una lucidez crítica inusual en nuestro contexto; una lucidez, por otra parte, que no necesita hacer tratados voluminosos para ofrecer la clave de un asunto, porque a veces unas pocas líneas pueden ser suficientes. No me resisto a transcribir el siguiente apunte: “Un buen amigo, hispanista extranjero, regresa de hacer un estudio de campo sobre la joven poesía o nueva o última poesía española. Le pregunto cuál es su impresión general, con qué se queda después de tanta charla:

“Mi impresión –dice, con algo de perplejidad en la sonrisa– es que, salvo excepciones, los poetas jóvenes en España quieren ser todos novelistas.”

En *Perros en la playa* hay también, ya se dijo, poemas y notas de diario. Aquellos tratan de trascender lo vivido y lo sentido; estas, dar su testimonio contra la herida del tiempo. El libro, no obstante, se abre y se cierra con un poema, como si Jordi Doce reconociera que la palabra poética no solo se halla en el principio y en el fin de toda su experiencia, sino que es también la palabra del “caminar hacia dentro”, como dice hermosamente a otro propósito. ¿A otro propósito? Pensándolo bien, todas estas páginas –aforismos, poemas, notas, comentarios– apuntan en realidad en una misma dirección. Nada se gana, por ello mismo, deslindando cada una de esas formas o modalidades literarias, y menos aún examinándolas por separado, porque se diría que la propuesta de Jordi Doce –tal vez la propuesta más lúcida de este libro– es hacernos ver la unidad última de la escritura. O, dicho de otra manera: la convergencia final de todas las palabras en la pura llama de la palabra poética. Los sugerentes dibujos de Javier Pagola subrayan sutilmente esta dimensión. Un libro de pensamiento y poesía. Un libro para “caminar hacia dentro”. –

