

LIBROS



> Enrique Vila-Matas

• **Exploradores del abismo**

> ENRIQUE VILA-MATAS

• **Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras**

> ESTEVE RIAMBAU

• **Luna en la hierba: medio centenar de poemas japoneses**

> AURELIO ASIAIN, ED.

• **Robo**

> PETER CAREY

• **Contra la censura.**

Ensayos sobre la pasión por silenciar

> J. M. COETZEE

• **Justine**

> LAWRENCE DURRELL

• **Aquiles en el Gineceo**

> JAVIER GOMÁ

• **Los Rolling Stones en Perú**

> SERGIO GALARZA
Y CUCHO PEÑALOZA

• **Una plegaria común**

> JOAN DIDION

CUENTOS

El otro y el uno



Enrique Vila-Matas
Exploradores del abismo
Anagrama, 2007
287 páginas

En uno de sus textos más citados, Jorge Luis Borges confiesa en la primera línea que “Al otro, a Borges, es a quién le suceden las cosas”. A mitad de camino precisa que “Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica”. Y, apenas seis o siete oraciones después, Borges concluye: “No sé cuál de los dos escribe esta página”.

El “problema” de Enrique Vila-Matas —a diferencia del de Borges que, en realidad, es el de todo escritor que estima su vida como inocente frente al constante acontecer de y en su obra— es mucho más complejo y es también, me parece, el más privilegiado de los estigmas.

Porque cualquiera que conozca a este escritor nacido en Barcelona en 1948 —o cualquiera que siga sus libros, sus entrevistas o sus recientes columnas en *El País* con formato de *journals* espasmódicos— sabe perfectamente que Vila-Matas no tiene *otro* Vila-Matas. Que a ese único Vila-Matas es a quien le suceden las cosas, que su vida diaria o nocturna interior o exterior no justifica a nadie salvo a ese indivisible sí mismo, y que sabe él y sabemos nosotros, con seguridad incontestable, que no tiene duda alguna en cuanto a que ese único él es quien escribe sus páginas. No sólo porque en el panorama de la literatura en español Vila-Matas sea uno de esos raros y admirables fenómenos que empiezan y terminan en sí mismos sino porque, también, uno de sus rasgos más precisos y reconocibles es el de haberse procurado primero una vida que estuviese a la altura de su obra y, enseguida, una obra que estuviese a la altura de las obras que él más admira y que son ya, sí, parte de su vida. Así, serpiente que se muerde su cola, Vila-Matas es ya y desde hace mucho uno de esos escritores *puros* para los que la vida no puede sino ser un género literario: la *non-fiction* propia como una de las tantas encarna-

ciones de la *fiction* universal. Semejante certeza y el magistral uso que ha venido haciendo de esa certeza en novelas totales como *Bartleby y compañía* y *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento* —que significaron su consagración internacional y su demorado reconocimiento nacional—, así como en títulos anteriores y acaso fundantes de una estética y una ética —como *Historia abreviada de la literatura portátil* y esas *memoirs* selectivas que son *París no se acaba nunca*— llevaron a Vila-Matas a enfrentarse al “problema” antes mencionado presentándose formalmente no como un callejón sin salida pero sí, tal vez, como un pozo sin fondo. Me refiero al “problema” de que a él le pasaran *demasiadas* cosas, que él no pudiera dejar de escribirlas y que todas y cada una de esas cosas pasaran, indudablemente, por y para y en nombre de la literatura. Porque, a la luz encandilante de esos libros, cabía y cabe pensar no que Vila-Matas se hubiera vuelto un adicto a la literatura sino, por lo contrario, que la literatura fuese una yonqui perdida y enganchada a Vila-Matas.

Y, me parece, quizás me equivoque, que esto empezaba a preocuparle al escritor, quien percibía una intensificación del síndrome ya desde hacia un tiempo. Si en una entrevista en *El País* del año 2000 con Ignacio Echevarría Vila-Matas todavía intentaba el juego de manos borgeano (“El autor de mis escritos no soy yo mismo, sino

otro personaje, el personaje fantasmal del escritor”), cuatro años más tarde, en esta misma revista y al aquí firmante, le confesaba: “Hasta no hace mucho yo creía que escribir equivalía a empezar a conocerse a sí mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me doy cuenta de que nunca sabré quién soy por culpa de escribir”.

Está claro que, ya entonces, Vila-Matas intuía que se acercaba a un punto de inflexión, a una curva peligrosa en su método. Una necesidad de un cambio de aire y de abrir—o volver a abrir—algunas ventanas en esa vivienda que viene construyendo y ampliando desde hace casi tres décadas y media.

Al menos, algo de eso se percibe en *Exploradores del abismo* donde el Doctor Vila-Matas se autodiagnostica un retorno al cuento como posible cura, entendiendo a la renovada práctica del texto breve como terapia alternativa para producir o recuperar a ese otro borgeano y escapar al “tempo moroso” de la novela. A un nuevo comienzo que funcione como coartada y punto de fuga y que, de algún modo, no se haga cargo de ciertas conductas anteriores.

Así, en la introducción “Café Kubista”, leemos: “Estoy seguro de que no podría haber escrito todos esos relatos si previamente, hace un año, no me hubiera transformado en alguien levemente distinto, no me hubiera convertido en otro. Justo es decir que el cambio se produjo con sencillez abrumadora. Un colapso físico acompañado de una pérdida de peso, contribuyó a ello. De pronto, tuve la sensación de haber heredado la obra literaria de otro y tener ahora tan sólo que gestionar su obra. Desde entonces, soy alguien que necesita de las leves discordancias con el antiguo inquilino de su cuerpo, discrepar con él ligera y sutilmente y, siempre que pueda, a modo de redundancia jocosa, hacerle perder peso en sus razonamientos”. Y en esa virtual declaración de principios y fines de este libro que es “La gota gorda”: “La tensión más fuerte la provocaba el duro esfuerzo de contar historias de personas normales y tener a la vez que reprimir mi tendencia a

divertirme con textos metaliterarios: el duro esfuerzo, en definitiva, de contar historias de la vida cotidiana con *sangre e bígado*, tal como me habían exigido mis odiadores, que me habían reprochado excesos metaliterarios y ‘ausencia absoluta de sangre, de vida, de realidad, de apego a la existencia normal de personas’ (...) Me recriminaban también mis odiadores que hubiera mitificado tanto lo literario (...) He sudado la gota gorda con las secreciones y exudaciones de mis personajes, he hecho un esfuerzo increíble por mostrar ‘apego a la existencia normal de las personas normales’. Y últimamente me siento ya bien adaptado a mi nueva asquerosa vida (...) Además, ¿pero qué diablos?, ¿acaso no se trataba de cambiar de estilo?”

Anunciado todo esto, queda averiguar —con la lectura de *Exploradores del abismo*— si Vila-Matas ha cambiado o si ha conseguido corporizar un doble que camina con paso diferente en nuevas direcciones.

La respuesta es *sí y no*.

Y está bien que así sea.

No, porque a esta altura de la expedición —marca de los verdaderamente grandes— ya hay un Estilo Vila-Matas imposible de extirparle al ADN de este escritor. Hay un ritmo, un tono, una melancolía y un humor a los que sólo podría renunciarse con el silencio y la desaparición y —como queda demostrado en *Doctor Pasavento*, cuyo título de trabajo fue, no en vano, *Doctor Pynchon*— ni siquiera así: porque, por más que declare su admiración por la sencillez de lo poco que pasa o deja de pasar en los cuentos de Raymond Carver, a Vila-Matas le seguirían sucediendo cosas vila-matasianas; porque es inevitable derecho de los verdaderos maestros el provocar que el mundo y las personas que lo rodean muten forma y modales ante la radiación de un apellido convertido en adjetivo calificativo.

Sí, porque en *Exploradores del abismo* decide, por primera vez, reconocer ese influjo y, de algún modo, de frente o desde las laterales de ciertas tramas, dar explicaciones sin pedir disculpas pero sí preocupado por establecer exacta-

mente qué fue lo que lo llevó a hacer lo que hizo, que lo lleva a deshacer lo que ya no quiere hacer y de qué manera le gustaría rehacerse.

Dicho esto, que nadie se engañe y busque aquí la hemingwayana punta del iceberg; porque lo que en realidad le interesa a Vila-Matas no es insinuar lo que hay por debajo de la línea de superficie del témpano sino averiguar cómo rayos fue que llegó allí arriba el Abominable Hombre de las Nieves.

Exploradores del abismo —su título de trabajo fue *Fuera de aquí*, título que ahora lleva uno de sus relatos y que sale de una cita de Kafka esperemos que cierta y fiel, porque con el manipulador apocriante Vila-Matas nunca se sabe— se ubica sin problemas junto a otros brillantes acercamientos del autor a las ficciones breves como fueron *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos* y esa formidable mutación fractal de novela-en-cuentos que es *Una casa para siempre*. *Exploradores del abismo* es, como los anteriores, no un libro con cuentos (donde se reúnen piezas eventuales y/o por encargo para revistas y antologías) sino un libro de cuentos: un todo orgánico cuyas muchas cabezas acaban conformando una singular inteligencia pensando en un determinada y meditada dirección y/o tema.

Y si bien aquí pueden detectarse algunas esquirlas de cuestiones ya investigadas en sus artículos, lo que prima y sorprende es el modo en que Vila-Matas intenta *desvilamatizarse* por completo y lo que impresiona todavía más es la manera en que el Vila-Matas anterior, cuya obra ahora “gestiona” este Vila-Matas, se resista lanzando, como cuchillos, sus habituales caballos de batalla y ases en la manga no al grito de “¡A la carga!” sino de “¡A la Kafka!”, proponiendo el nomadismo como forma de alcanzar el reposo epifánico, y estudiando a los demás como forma de diplomarse como solitario bien acompañado.

De ese ida y vuelta —de la relajada “tensión” y del sensible “duro esfuerzo” a veces externos y a veces como parte de lo que se cuenta, generados por la tentativa no ya de desaparecer sino de ser otro— se nutren y sudan los diecinue-

ve cuentos aquí incluidos ocupándose de “gente anticuada y muy activa que mantiene una relación desinhibida y directa con el vacío. En algunos casos ese abismo es el centro del cuento que protagonizan, mientras que en otros, bien distintos, el vacío llega a ser sólo un buen pretexto para escribir un cuento”. Diecinueve “pretextos abismales” de los que me cuesta hablar por separado porque nunca me gustaron la reseñas de libros de cuentos que van cuento por cuento, como si contaran con los dedos. Pero sí mencionaré brevemente dos que, me parece, simbolizan y sintetizan a la perfección las dos polaridades no necesariamente irreconciliables pero sí complementarias del libro. Tan sólo diré que el deslumbrante, cruel, conmovedor, hepático y sanguíneo “Niño” es de lo mejor que ha hecho nunca Vila-Matas (y que sus treinta páginas contienen la intensidad de muchas excelentes novelas). Y que “Porque ella no lo pidió”, esa *nouvelle* y diario de trabajo inconcluso donde, en un juego de espejos turbios, Vila-Matas es vampirizado por Sophie Calle (o tal vez sea al revés), puede leerse como la versión práctica de la teoría postulada al principio del libro por Vila-Matas: las ganas de ser *otro* convertidas aquí en el desafío de que sea *otra* quien cambie de vida. “En definitiva, tú escribes una obra y yo la vivo”, propone Calle. Al final, Vila-Matas, por fin, accede al consuelo de sentirse “fuera de aquí”. Pero antes de eso, hay que decirlo, se enferma de gravedad luego de comprender que lo suyo no tiene cura: la literatura estará siempre allí y necesita tanto del metaliterario Jekyll como del transpirante Hyde.

¿Es ahora Vila-Matas un narrador de “historias de personas normales, normalísimas”? Me temo que no porque —por suerte para el lector— la idea que tiene Vila-Matas de lo normal, bueno, nunca podrá ser... *normal*. ¿Ha conseguido Vila-Matas ser *otro*? No del todo. Problemas de ser único. Tampoco creo que esa haya sido nunca la idea y lo siento —la verdad que no lo siento en absoluto— por todos aquellos que espe-

ren de él la gran novela sobre la Guerra Civil o sobre la Transición.

Vila-Matas —lo mismo le pasó a Borges con Borges— no conseguirá nunca librarse de Vila-Matas. Aunque se reprima, o eso asegure. De ahí que su imposibilidad de cambiar del todo vuelve a ser, más que nunca, nuestra completa recompensa. Lo que sí ha logrado Vila-Matas *dentro de aquí*, en *Exploradores del abismo* —no me parece casual que mi *Diccionario de sinónimos* proponga a *reconocimiento* como variante de *exploración*— es regresar de su empeñosa búsqueda sabiendo mejor quién es él, reconociéndose en el conocimiento de nuevas coordenadas del mismo mapa y, por último pero no en último lugar, haciendo mucho mejor lo que ya hacía como nadie sin ninguna necesidad de que algún otro le ayude a hacerlo. —

— RODRIGO FRESÁN

BIOGRAFÍA

El hombre oculto



**Esteve Rimbau,
Ricardo Muñoz
Suay.
Una vida
en sombras
Tusquets/Institut
Valencià de
Cinematografia,
Barcelona, 2007,
615 pp.**

Ricardo Muñoz Suay (Valencia, 1917–1997), tal cual lo dice Esteve Rimbau en las primeras páginas de *Una vida en sombras*, murió sin haber publicado un libro propio y sin haber dirigido una sola película. La primera noticia es sorprendente tratándose de un devoto de la literatura como los ha habido pocos. Lo segundo es un hecho insólito en una vida como la suya, que se confunde por completo con la historia del cine español. Esa ausencia de obra sólo es aparente y es una suerte de ilusión que nos permite, gracias al buen oficio del biógrafo, entrar a una de las existencias más plenas

y atractivas del tiempo español, tránsito entre luces y sombras que muestra a un modelo de intelectual europeo forjado en la escuela del siglo xx.

Hijo de un médico liberal y republicano, Muñoz Suay nació en el Año I de la Revolución rusa, a cuya causa se sumó a los quince años, afiliándose al Partido Comunista de España (PCE) y militando en sus organizaciones estudiantiles. En 1933 ya nos encontramos a Muñoz Suay abucheando al infortunado Alexandr F. Kerenski, el líder de la Revolución rusa de febrero, que había pasado por el Teatro Principal de Valencia a dar una conferencia. La guerra civil encontrará a Muñoz Suay, entre el cineclub y el PCE, bien dispuesto a emular la figura de André Malraux, el intelectual revolucionario que encuentra en el cine a la única forma artística capaz de atrapar la esencia del siglo. Aquel joven no se imaginaba entonces que él mismo acabaría por ser un héroe y un villano que haría palidecer a varios de los envarados y patéticos personajes de Malraux.

En el puerto de Alicante, en 1939, Muñoz Suay se encuentra entre los miles de republicanos que esperaron inútilmente la clemencia del general fascista italiano Gastone Gambarra. En una evacuación que se frustrará para la mayoría de los derrotados, Muñoz Suay dejará pasar el barco que, fletado por el PCE, lo habría conducido, sano y salvo, vía Orán, al exilio en la Unión Soviética. No queda claro por qué Muñoz Suay se negó a huir, si fue por esperar a su compañera, que no podría haber abordado una embarcación sólo destinada a varones, o si al joven escritor le resultó insoportable la idea de abandonar la fabulosa biblioteca de su padre. El episodio fue recreado por Max Aub en *Campo de los almendros* (1968), una de sus novelas.

En mayo de 1940, Muñoz Suay no tuvo otra manera de escapar a la persecución franquista que ocultándose en un escondrijo (o “zulo”, como lo llaman los españoles) construido *ex profeso*, al cual se accedía desde una alacena de la cocina, en la casa valenciana de su madre. Durante un lustro —casi toda la Segunda Guerra mundial—, Muñoz Suay

permaneció oculto, protagonizando un episodio que daría mucho de que hablar e inspiraría una película de Alfonso Ungría (*El hombre oculto*, 1970). No era aquel el peor de los mundos posibles: Muñoz Suay leía tres libros al día y permaneció en compañía de su madre, de su novia y de su hermano Vicente. Y sufría al ver, desde su escondite, como algunos visitantes, sin saberse observados, robaban ejemplares de la biblioteca familiar. Algo tuvo aquella aventura heroica —por el silencio cómplice y solidario de quienes la hicieron posible— de comedia de la Restauración, enredo que remitía al padre de Ricardo, el doctor Muñoz Carbonero, quien llegó a tener un pasadizo que lo llevaba al palco del teatro de la ciudad para encontrarse a solas con las vicetiples. Muñoz Suay apreciaba ese destino cómico, también pirandelliano, que le había reservado la derrota republicana.

Contagiado de la injustificada euforia de los comunistas españoles ante la derrota del Eje en 1945, que les hacía creer que el régimen de Franco no duraría, Muñoz Suay abandonó su escondrijo sólo para ser detenido y encarcelado meses después. Cuando fue liberado en 1949 había cumplido una década, entre el escondrijo y la prisión, en un aislamiento en el cual había reafirmado su amor por el cine como la gran herramienta en la batalla cultural de los comunistas. Para ello, Muñoz Suay se asoció con los cineastas Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, con quienes compartiría, en la amistad o en el conflicto, un trecho decisivo en la historia del cine español. En la efímera revista *Objetivo*, Muñoz Suay y sus amigos encontraron la materia de sus sueños y el decálogo de su compromiso en el neorrealismo italiano.

¡Bienvenido, Mr. Marshall! (1952), la película de García Berlanga, fue el primer éxito del grupo. Al ironizar la exclusión de la apesada España del gran plan estadounidense de reconstrucción europea, el filme representaba, según Riambau, un compromiso tácito entre la política cultural del PCE y el antianarquismo de la dictadura. Ese camino llevó a Muñoz Suay a Roma a presentarse con el

gran guionista italiano Cesare Zavattini, quien en el verano de 1954 recorrería España, de la mano de sus jóvenes “idólatras”, con el propósito de escribir una película. “¡Hicimos neorrealismo!”, dirá un emocionado Muñoz Suay. De aquel viaje romántico que tuvo su gran momento sentimental en Las Hurdes, el sitio donde Luis Buñuel había filmado en 1932 su película sobre el hambre de los campesinos, no salió gran cosa. Riambau, crítico de cine, dibuja con autoridad a la decepción como la sombra del cine, ese arar en el mar que sólo atrae a soñadores prácticos como Muñoz Suay, quien dedicará el resto de los años cincuenta a dirigir UNINCI, una productora cinematográfica llamada a gestionar y financiar el neorrealismo español.

UNINCI era y no era el instrumento del PCE en el cine español. De hacer funcionar esa ambigüedad se encargaba Muñoz Suay, haciendo equilibrios entre el credo ideológico, la subsistencia familiar y su cada vez más relevante papel como uno de los principales dirigentes clandestinos del partido, el encargado, nada menos, de reclutar a los intelectuales.

Media España sabía, leemos en *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*, que él era el ingeniero de almas del partido y en esa situación se mantuvo, gracias a su fe, a su colmillo y a su astucia, hasta 1962. En estrecha relación con Jorge Semprún, el futuro novelista que en ese entonces era otro de los dirigentes clandestinos del PCE, Muñoz Suay había organizado las Conversaciones de Salamanca en 1955, a través de las cuales el partido difundió, entre el mundo del cine español, su doble doctrina: realismo en el arte y compromiso para los intelectuales. Todo ello quedaba orlado con el boato españolista, casi folclórico, que le daban al PCE sus toreros, uno de los cuales —Domingo Domínguez—, además de ser amigo íntimo de Muñoz Suay y director de UNINCI, fue uno de los militantes más eficaces con los que podía contar un partido que sobrevivía a la dictadura con una capacidad organizativa nada desdeñable y un deslumbrante peso simbólico. Que alguno de los Domínguez declarase

que se encomendaba a San Marx, San Engels y San Lenin antes de salir al ruedo era algo que la prensa podía publicar en esa etapa del franquismo.

Fracasada la vía italiana, Muñoz Suay y sus colegas establecieron la conexión mexicana. En relación con Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo filmaron *Sonatas* (1959), adaptación de las novelas del marqués de Bradomín dirigida por Bardem. A la película le fue muy mal pero gracias a ella Muñoz Suay conoció en México al Indio Fernández, a Siquieros, a José Revueltas, a Emilio García Riera y a Juan de la Cabada, se reencontró con los poetas desterrados como León Felipe, Juan Rejano y Pedro Garfias, y aprovechó, técnica y políticamente, las escalas en la flamante Habana revolucionaria. Y fue en México donde ocurrió el encuentro con Luis Buñuel.

Los buenos oficios de Muñoz Suay como empresario contribuyeron a que don Luis regresase a España por primera vez desde la guerra y que no se limitara a recoger viejos ejemplares de los manifiestos surrealistas en casa de su madre enferma, sino que filmase *Viridiana* en 1961. Como lo explica muy bien Riambau, aquella producción de Gustavo Alatríste estelarizada por Silvia Pinal, provocó una carambola de efectos insospechados. Además de iniciar la rehabilitación internacional de Buñuel y de poner en ridículo a la dictadura, que permitió el rodaje en España de una película que más tardó en ganar la Palma de Oro en Cannes que en ser condenada como blasfema por el Vaticano, *Viridiana* abrió la puerta por la que Muñoz Suay abandonaría el PCE.

El alejamiento de Muñoz Suay del partido, a diferencia de la ruptura pública que protagonizaron Jorge Semprún y Fernando Claudín en 1964, no se debió, en primer término, a diferencias políticas. En el contexto de la gresca legal entre Alatríste y los productores españoles que siguió a la censura de *Viridiana*, lo decisivo, quizá, fue el ataque a la hidalguía de Muñoz Suay, a la ofensa que para él significó que, dada su posición como cuadro del PCE que cobraba a través de una organización paralela como UNINCI, se dudase de su honorabilidad.

En aquellos días, Muñoz Suay tomó sus vacaciones en la URSS, como correspondía a un dirigente de su nivel y fue allá donde el desengaño se apoderó de él. Acontecimientos al parecer inconexos, como en un proceso de edición cinematográfica, fueron colapsando su devoción, lo mismo una escena en el Ermitage en que una rusa lo cree veterano español de la División Azul que la errática línea política del PCE. La amenazas y la suspicacia, un mensaje mafioso de advenimiento enviado a Muñoz Suay por Santiago Carrillo en una pasta de dientes y luego una reunión fantasma con el propio secretario general en Roma, dieron a la ruptura de Muñoz Suay con el partido su debido cariz cinematográfico. El último acto al que asistió Muñoz Suay como militante comunista fueron los funerales romanos de Palmiro Togliatti en agosto de 1964.

En cuanto el partido quedó atrás, Buñuel se adueñó, como el gran libertador, de la vida de Muñoz Suay. Aunque no volvió a participar profesionalmente en una película de Buñuel, su surrealismo y su acracia sustituyeron, en Muñoz Suay, al decálogo neorrealista y guiado con esa brújula cruzó los años sesenta y setenta, ya fuese entusiasmado con el cine de Glauber Rocha o el de Richard Lester, con los Beatles o con la Barcelona de la *gauche divine* en 1967. Desde allí, Muñoz Suay volvió a producir cine, un cine que hurgaba en la memoria colectiva de la guerra y del comunismo español, a través de películas como *La vieja memoria* y *Las largas vacaciones del 36*. Un poco más tarde, en las novelas de sus amigos Manuel Vázquez Montalbán y Jorge Semprún habrá encontrado, en el despliegue de la intriga cómica o en el registro del horror concentracionario, otros rasgos de su propio retrato.

Como editor (en Bruguera, en Tusquets, en Seix Barral), Muñoz Suay apostó, en los años ochenta, por los llamados géneros menores, por la serie negra, la novela erótica o el cómic, por el siciliano Leonardo Sciascia y por Maurice Joly, corresponsal en el infierno de la teoría política. A su papel como regente del

gusto agregó su vocación universal como anfitrión, ya fuese en Calafell, su refugio de verano o en su piso barcelonés de Muntaner. Esa chispeante generosidad lo convirtió en amigo inseparable de los escritores del *boom* latinoamericano, que como Gabriel García Márquez o Jorge Edwards, llenaron la segunda mitad de su vida. Yo mismo, a los 19 años, fui gracias a una recomendación de Rafael Castanedo, huésped suyo y de Nieves Arrazola, su esposa desde la posguerra. Tratarlo, para mí, fue inolvidable: recibí una lección sobre lo que es el bien y lo que es el mal en la historia que en ningún otro lado hubiera yo podido aprender mejor que con él.

Cuando en 1978 murió en La Habana Ramón Mercader, el asesino de Trotsky, Muñoz Suay se sintió llamado y comprometido. Esa muerte, escribió en un artículo citado por Riambau, “nos afecta a muchos. A todos los que, por nuestra deformada militancia, pudimos ser, en potencia, los asesinos de Trotsky. Hay que haber vivido aquellos años de deformaciones, años acrílicos vividos por tantos de nosotros, para poder comprender hasta qué grado todos fuimos culpables, sin excusas”, de su muerte. “Habíamos sido muchos, muchísimos, los que en nuestra época habíamos entregado mucho a un sistema que era sencillamente una espantosa tiranía”, confesará más tarde, arropado por los fantasmas de Paul Nizan y André Gide, cuyo *Retorno de la URSS* seguido de *Retosques a mi regreso de la URSS* (1936–1937), se publicó por primera vez en España hasta 1982, cuando Muñoz Suay lo editó en los Archivos de la Herejía que dirigía para Muchnik Editores.

En su calidad de viejo comunista y de joven heterodoxo, Muñoz Suay decidió emprender una polémica reposición, la del Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas al que había asistido, en su natal Valencia, en 1937. Auxiliado, entre otros, por Joan Fuster, Juan Goytisolo, Fernando Savater, Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa, Ricardo nombró a Octavio Paz presidente de una conmemoración crítica que en 1987 discutiría medio siglo en

la historia de la izquierda. No creo, como dice Riambau ejerciendo el derecho del buen biógrafo a la reticencia, que aquel congreso valenciano haya sido, tan sólo, “una foto retocada” o una oportunidad para que Muñoz Suay hiciese arder, con cuentas propias, algunas piras.

El reencuentro de Valencia, al que asistieron también Stephen Spender y Juan Gil Albert, los otros sobrevivientes, junto con Paz, del congreso de 1937, fue como debía serlo, un acto polémico: Rafael Alberti y Günter Grass se negaron a asistir, hubo una amenaza de bomba, bofetadas entre castristas y anticastristas en las cuales Paz revivió viejos arbitrajes... Dos años antes de una caída del Muro de Berlín que nadie hubiera osado predecir, aquella fue una oportunidad para que los heterodoxos que habían regresado a salvo del stalinismo y del catastrófico clima que lo envolvió, pudiesen distanciarse, en voz alta y entre amigos, de un siglo que exigía, al mismo tiempo, arrepentimiento y lucidez. Esa iniciativa de Muñoz Suay lo honró y lo honrará, habiendo cerrado de manera perfecta el ciclo iniciado por aquel muchacho que, nacido en la primera hora del bolchevismo, había abucheado a Kerenski en el teatro valenciano. “Con mi anticomunismo actual reafirmó mi antifascismo”, escribirá Muñoz Suay en 1978.

Al final, Muñoz Suay regresó a Valencia, como director de la Filmoteca que lleva su nombre. No le hizo el feo a la política provinciana y concitó, como siempre, admiraciones y denuos. Recuperó el mundo liberal y librepensador, “republicano y wagneriano”, de su padre y del olvidado amigo de su padre, el novelista Vicente Blasco Ibañez. “La edad de la tierra”, escribió ese falso ágrafo que fue Muñoz Suay, “hay que medirla con los amigos que han muerto, con los amigos que viven, con los amigos que nacerán después de mi muerte.” Esteve Riambau ha hecho pública la medida de ese hombre oculto que fue Ricardo Muñoz Suay, quien a partir de este libro se encontrará, más allá de la muerte, con nuevos amigos. —

— CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL

POESÍA

Sombras de una voz fugitiva



Aurelio Asiain, ed.
Luna en la hierba:
medio centenar
de poemas
japoneses
Hiperión,
Madrid, 2007,
116 pp.

En México la antigua tradición del libro misceláneo recuperó terreno perdido gracias, sobre todo, a escritores que Octavio Paz congregó en el proyecto editorial de *Vuelta*. Gabriel Zaid, Alejandro Rossi, Adolfo Castañón y Aurelio Asiain, entre otros, aunque de generaciones diferentes e idiosincrasias estéticas inconfundibles, han compartido la fascinación por un hábito literario prestigioso en la era modernista —títulos como *Azul...* y *Lunario sentimental* lo prueban— que casi desapareció del horizonte hispánico hasta los años sesenta, cuando Borges y Cortázar lo reactualizaron. En *Caracteres de imprenta* (1996), Asiain nos ofreció una miscelánea organizada con perfil ensayístico que incorporaba con naturalidad la semblanza, la entrevista y la traducción. Aunque *Luna en la hierba* funcione como antología de poemas japoneses “elegidos, traducidos y comentados” por Asiain —según rezan la cubierta y la portada de Hiperión—, no debemos olvidar la familia a la que más exactamente pertenece, que es, a mi ver, la que acabo de describir.

En las obras de los mexicanos que he mencionado se observa una clave común: no tanto la diversidad de géneros o temas que abarca el volumen como el diálogo de lo diverso con una raíz ensayística. Dicha tendencia se comprende si prestamos atención a que, desde su nacimiento, el ensayo cultivó la heterogeneidad. Montaigne se refería a sus *Essais* como “cuerpos monstruosos compuestos de miembros distintos” y

Bacon a sus *Essays* como “meditaciones dispersas”. El giro que le da Asiain a la miscelánea con *Luna en la hierba* es de una milagrosa indeterminación formal: se las arregla para ser varias cosas a la vez sin que ninguna de ellas predomine. Estamos ante un florilegio de traducciones, pero, no menos, ante un conjunto de ensayos acerca de la lectura y traducción de poesía y ante una resurrección de los antiguos cancioneros.

Sobre lo que tiene de antología de poesía vertida al español, cabe indicar que el prologuista es consciente de que en ese territorio abundan los precipicios: “Las versiones imitan la forma japonesa, se apegan a la cantidad silábica del original [...] e intentan seguir el orden de las palabras y las imágenes de los originales. Son criterios desde luego discutibles”. El verbo *imitar* nos da la primera pista: estas traducciones no pretenden reemplazar el texto matriz, porque serán siempre una escritura *otra*. Desde hace siglos se ha sugerido que dicha escritura está condenada a un rango inferior: *Some bold translations not unlike to be / The wrong-side of a Turkey tapestry* (para curarme en salud me abstengo de traducir los versos de James Howell, que modulan, por cierto, un cliché tampoco evitado por Cervantes). No me parece que a eso pueda confinarse una “imitación”, la cual postula con valiente humildad su condición de sombra de una voz fugitiva. Nada ingenuo es Asiain; buena parte de sus comentarios se ocupan de la imposibilidad de transportar de una lengua a otra el vocabulario o los efectos de éste en el lector; a veces, nos ofrece incluso versiones “más literales” que, no por ello, resultan más satisfactorias para el intérprete, quien, tras optar por una de las variantes, advierte: “espero que haya quedado lo esencial”. De esa manera, se desarticulan las expectativas de fusión con el origen; se renuncia a la autoridad tradicional de muchas traducciones que acumulan capital simbólico aprovechándose de la fe de un público realista y melancólicamente resignado a la ciudadanía de Babel. Asiain enfatiza la índole doble de su tarea: es un intermediario, como los traductores a los

que aludo, pero también se revela como crítico, hermeneuta. El latín *interpretatio*, recuérdese, significaba tanto la acción de explicar como la de traducir de un código verbal a otro: fuera del lenguaje, al fin y al cabo, nunca encontraremos sentido; sólo con palabras podemos aproximarnos a las palabras. En tal aporía que pone una y otra vez en evidencia, en tal laberinto, Asiain acepta perderse con júbilo. Al reflexionar sobre los esfuerzos que requiere la comprensión de un poema, sobre el fascinante riesgo de imitarlo en otro idioma, su iniciativa no establece una sensación de identidad entre el original y nosotros (equivaldría a mentirnos, a engañarnos). Lo recibido por quienes desconocen el japonés es una invitación a comulgar inteligentemente con la existencia de una distancia insalvable.

De allí parte el ensayismo de *Luna en la hierba*, cuya materia serían los avatares de la lectura de poesía, particularmente en el umbral de dos o más lenguas. Multitud de indicadores permiten percibir la lucidez con que Asiain delinea el sutil espacio de su ensayo, agazapado en la “edición”. Un “Aviso” precede al volumen, sentando, tal como el “Avis au lecteur” de Montaigne, bases conceptuales con un tono de intimidad intelectual. El intercambio epistolar con un amigo muy concreto, por ejemplo, se señala como génesis de los comentarios a las traducciones, lo que hace fácil proyectar la amistad al público que ahora lee. Montaigniana, asimismo, es la lucha con los absolutos metafísicos o las ilusiones de objetividad del cientificismo moderno. Asiain lo recalca: “Los comentarios [...] quieren justificar mis decisiones, explican los criterios en que me he basado y los caprichos a los que he cedido, aclaran puntos oscuros y se distraen a veces en consideraciones laterales”. La “distracción” como método, si hacemos memoria, es una constante de los *Essais*. De igual importancia es la peculiar coherencia del sujeto que no se limita a traducir o a hacer la exégesis de textos inalcanzables. Repárese en los “caprichos” que se anuncian; también en la entronización del *gusto* como quizá el más humano de los criterios a la hora de discutir un poema de Kiyohara no

Fukayabu: “el original no dice a la letra que la noche no se haya cerrado; dice que aún está anocheciendo y se asoma el alba; pero me gusta la oposición entre la noche que no se cierra y las nubes que caen como un velo”. El de Asiain es un personaje que, como el de los *Essais*, recrea una red de preferencias en el fondo intuitivas o irracionales; por si ello no bastara, su humor liquida toda pretensión de que el conocimiento provenga de una fuente abstracta, no individuada: “*Nibo no bumi*, en la primera línea [de un poema de Fujiwara no Ietaka], podría traducirse como Mar de los Somormujos: nombre poético del Lago Biwa en japonés, algo raso en español y menos evocador que el habitual. Dejo esos patitos a otros traductores”.

El ensayo que puede descubrirse en esta antología se transforma en biografía mental del que escribe: téngase en cuenta el *je suis moi-même la matière de mon livre* con que Montaigne nos saludaba. El Asiain editor parece repetir el gesto. La descripción que en varias oportunidades hace de la tradición poética japonesa se asemeja a la que podría hacerse de su propia lírica. Su poemario *República de viento* (1990), que mereció el Premio Loewe a la Creación Joven, no ocultaba su adhesión a cierto barroco alejado de las exuberancias ornamentales de los epígonos de Lezama y cercano a un disciplinado ascetismo sediento de trascender las proliferaciones ilusorias para alcanzar una verdad desnuda, casi pura (“cosas elementales, que no vale la pena / empeñarse en nombrar”). Para Asiain, ahora en su papel de editor o traductor, “a cambio de no extenderse más allá de las treinta y una sílabas, la poesía japonesa tuvo una suerte de crecimiento interior: [...] sometió su universo simbólico a una codificación extrema que no podía sino resolverse en un manierismo. [Su] complejidad formal y el enrarecimiento referencial hacen pensar en [el] barroco español”.

Luego de cruzar el puente que une la edición de poesía a una estética personal, llegamos al último de los libros que cohabita armónicamente en *Luna en la bierba* con los que ya he apuntado: el cancionero. La labor dispersa de los antiguos

trovadores occitanos fue, para nuestra fortuna, compilada por individuos que, no contentos con la reproducción de las canciones, les añadieron *vidas*, relatos biográficos, y *razós*, interpretaciones de las piezas que intentan dar con los motivos personales o artísticos del trovador. Suma de creaciones: a las del poema japonés y la “imitación” castellana, Asiain agrega una página especular con un “comentario” hecho a veces de *vida*, a veces de *razó* y casi siempre lleno de felices cristalizaciones de su sensibilidad poética, donde hallamos fraseos eficaces, no ancilares, animados con el mismo rigor del poema y su traducción. Ante una composición de Ôtomo no Yacamochi la discusión sobre aliteraciones, por eso, puede recurrir a la aliteración y se carga de imágenes: “No hace falta saber japonés y ayuda el oído español para percibir el aleteo de las aliteraciones en la primera mitad del poema: un paisaje fonético en cuyo centro se despliegan las dos alas de *barubi ni bibari* (alondra en el día de primavera)”.

Luna en la bierba depara una imprevisible riqueza, en la que participan la curiosidad cultural y la límpida destreza literaria de un autor que dialoga con diversos poetas y diversas épocas, encarnando en la práctica del libro una experiencia de otredad. —

— MIGUEL GOMES

NOVELA

Autores y autoridades



Peter Carey
Robo
Traducción
de Cruz
Rodríguez Juiz
Mondadori,
Barcelona, 2007
312 págs.

Hay novelas que vienen por parejas. No me refiero a la plaga de las segundas partes (esa voluntaria explotación de un éxito) ni a las obsesiones

radicales de los novelistas (esas redundancias involuntarias que nada tienen que ver ni con el éxito ni con el fracaso). Hay novelas que implican —o, lo que es mejor, critica— a otra novela, y están diseñadas como juegos de ecos y correspondencias más o menos elaborados. Es cierto que *Robo: una historia de amor*, la última novela del gran Peter Carey, es perfectamente comprensible sin *Mi vida de farsante*, aquella otra novela que Carey publicó hace cuatro años sobre el caso Ern Malley; pero no es menos cierto que las dos se enriquecen mutuamente de maneras muy particulares, con el resultado fantástico de que la suma es mayor que las partes.

Michael Boone, apodado Butcher, es un nuevo aporte de Carey a ese amable lugar común de la narrativa: el artista-en-tiempos-de-vacas-flacas. Boone nació en Bacchus Marsh, que para él es el último rincón de Australia, y durante toda su vida se ha dedicado a vencer el provincianismo a que su vida parecía condenarlo. Gozó de cierto prestigio durante unos años, pero ahora sus cuadros ya no se venden y ni el público ni los galeristas se acuerdan demasiado de él. Entra Marlene Leibovitz, una mujer de veintiocho años que comparte con Boone dos rasgos esenciales: uno, también ella ha nacido en el culo del mundo y ha luchado por llegar a algo más; y dos, su marido es el hijo de Jacques Leibovitz, gran pintor cubista y una especie de ídolo de Boone. Marlene ha llegado a Australia con un objetivo que para Boone es prácticamente religioso. Como esposa del único heredero de Leibovitz, Marlene ostenta el *droit moral*, el derecho de autenticación de las pinturas: sólo ella y su marido tienen autoridad para decidir ante el mundo qué pinturas son auténticas y qué pinturas son falsificaciones. Sucede que el vecino de Boone tiene en su poder un cuadro de Leibovitz, *Monsieur et Madame Tourenbois*, y sucede que ese cuadro precisamente es una de las razones por las que Boone se hizo pintor. Pues bien, Marlene ha venido para autenticar el

cuadro y así echar por tierra las sospechas de falsificación que últimamente lo han rodeado.

O, por lo menos, eso es lo que dice.

Porque lo que comienza entonces es una trama llena de cosas que parecen lo que no son, de gente que finge y engaña por gusto o por deber, y, sobre todo, del gusto de Carey por los personajes desmesurados, las escenas veloces y el lenguaje salido de madre. Marlene miente, y Boone, que se ha enamorado, se deja arrastrar por la mentira. Pero es que todos en esta novela mienten de una u otra forma. O tal vez no: tal vez hay un personaje que dice la verdad, aunque sea una verdad a medias, una verdad incompleta y pasada por una percepción incompleta del mundo. Hugh, el hermano retrasado de Boone, es la segunda voz de la novela, el contraste, el balance. Los hermanos se turnan al bate para narrarla, y dan testimonio de uno de los grandes placeres de leer a Carey: su interés en los tonos y los lenguajes, su oído impecable, su talento histriónico. Así como Boone nos hace pensar más de una vez en el pintor de *Barbazul*, de Vonnegut, la voz de Hugh pertenece a la misma familia que la de Lennie, el querido idiota de *De ratones y hombres*, pero también tiene esa oralidad furiosa y sin embargo coherente que tiene Kelly, el bandido australiano que nos cuenta su historia en una de las mejores novelas de Carey. El resultado del contrapunto es un *tour de force* de ventriloquia, pero también una relación humana y conmovedora. En medio de las reglas absurdas del mundo del arte, de todas las tensiones políticas entre la gente que hace los cuadros, la que los expone, la que los vende, la que los autentica y la que persigue a los falsarios, Hugh es el encargado de aportar un poco de sentido común. “Era una mosca, una avispa, UN ENEMIGO DEL ARTE”, piensa Hugh en algún momento. En el (sub)mundo del arte, cuyas reglas Michael Boone domina y a veces simplemente obedece, en ese mundo de apariencias, Hugh es un exiliado.

Y es este mundo el que nos de-

vuelve a *Mi vida de farsante*. El lector de Carey recordará que esa novela reinventaba el célebre caso Ern Malley, en el cual dos poetas antimodernistas se pusieron en la tarea de inventar un poeta modernista y, por supuesto, sus poemas. Querían hacer una mera parodia, burlarse a su manera de los clichés del modernismo; no contaron con que un editor de reconocido gusto caería en la trampa y los consideraría grandes ejemplares del movimiento, para escándalo y también para risa del *establishment*. Por supuesto, lo que la novela de Carey nos pregunta es: ¿qué importa que fuera una trampa? ¿Qué es un poema modernista: el de un autor modernista o el de un lector informado que lo considera modernista? Las mismas preguntas corren por los pasadizos subterráneos de *Robo*: dadas las reglas comúnmente aceptadas del *droit moral*, ¿dónde radica el valor de un cuadro de Leibovitz (o de Picasso, o del que sea)? Dadas las reglas del *droit moral*, ¿en qué se diferencia un cuadro realmente pintado por Leibovitz y un cuadro falso, pero que ha sido autenticado como obra de Leibovitz?

A fin de cuentas, lo que el tándem novelístico hace es una apuesta arriesgada: el cuestionamiento de la autoría. ¿Qué importancia tiene el autor de una obra de arte, si lo que determina su valor —la ingenuidad de un lector, la arbitrariedad de un derecho hereditario— está fuera de la autoría? El valor del arte, parecen sugerir ambas novelas, no está en el arte mismo, sino en el testimonio que las voces autorizadas den de ese valor. En *Mi vida de farsante* se describe uno de los riesgos de este estado de las cosas: “el terror a que alguna vez” nos engañen y nos hagan “admirar a alguien de segunda fila”. O, como dice el propio Michael Boone al comienzo de su historia: “¿Cómo vas a saber cuánto pagar si no tienes ni puñetera idea de lo que vale? Si pagas cinco millones de dólares por un Jeff Koons, ¿qué dices al llevarlo a casa? ¿Qué piensas?” —

— JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

ENSAYO

Sobre la libre expresión



J. M. Coetzee
Contra la censura.
Ensayos sobre la pasión por silenciar
Traducción de Ricard Martínez i Muntada
Debate
Barcelona, 2007,
348 pp.

En las primeras páginas de este libro, Coetzee deja claro su posicionamiento en contra de la censura. No sólo por su declarada filiación liberal sino también porque la Historia demuestra que su práctica sólo empeora las cosas. A continuación el Nobel sudafricano expresa su percepción de que el consenso intelectual contra la censura se ha agrietado en los últimos tiempos. Coetzee no ataca este problema desde una perspectiva global (no estamos ante un ensayo unitario sino ante una recopilación de artículos editada originalmente en 1996), y tampoco aborda el escrutinio de algún suceso que haya desatado la disensión. Se centra en analizar algunos casos emblemáticos del pasado (el control de la información en la URSS y en el régimen del Apartheid sudafricano, la querrela contra D. H. Lawrence a raíz de su novela *El amante de Lady Chatterley...*), y sólo se ciñe a la actualidad cuando examina la impugnación que el feminismo radical plantea a la circulación libre de la pornografía en EEUU e Inglaterra.

Sin embargo, por mucho que Coetzee no cuestione la sociología actual de la comunicación, su planteamiento nos conduce a ello. En los tiempos anteriores a internet no resultaba demasiado costoso desde el punto de vista intelectual apostarse del lado de la permisividad. Sí, es cierto que las amenazas a la libertad de expresión han supuesto riesgos físicos en todas las épocas pero en el estricto plano de las ideas, si uno se cuidaba de

fortalecerse con unos pocos principios ilustrados, se estaba en disposición de mantener intacto el compromiso por la libertad. Ahora, clarificarse exige una dosis extra de lucidez. En pocos años, el tsunami digital ha puesto patas arriba la comunicación humana a nivel local y planetario, exacerbando hasta un límite inimaginable la circulación del lenguaje. A los clásicos prejuicios conservadores que aseguran que una dosis limitada de censura refuerza la legitimación de cierta moral o de instituciones como el Estado —examinados por Coetzee en el segundo capítulo del libro—, hoy día hay que añadir que el flujo de información se ha exasperado. Internet ha abierto un boquete, vacío de legislación, hueco de ética y huérfano de tradición, capaz de cuestionar cualquier convicción radical a favor de la libertad de la expresión. Por supuesto, no me estoy refiriendo al control de la información por parte de Estados como China (que le ha impuesto a Google un filtro de navegación), sino al hecho de que en la sociedad occidental la libertad ilimitada de la red ha propiciado no sólo el establecimiento de asociaciones delictivas sino patologías de la comunicación tales como el derrumbe de la confianza en el conocimiento, el quebranto de las jerarquías intelectuales, la escasa confianza en la información periodística, la confusión entre verdad colectiva y percepción individual, la disipación de los más importantes consensos culturales, el establecimiento de la demagogia como motor activo de comunicación, y otros.

El modo en que Coetzee recoge el guante lanzado por cierto estrato intelectual feminista y se apresta a debatir desde una posición crítica la permisividad y la legitimación de la pornografía, nos pone en la pista de que las condiciones han cambiado demasiado radicalmente como para seguir jactándonos de que no merece la pena examinar nuestras viejas recetas liberales en cuanto a la expresión. Al darse cuenta de que las palabras de Susan Sontag —que aseguraba que no le gustaba la pornografía pero que veía nocivo evitar su difusión— deben revisarse porque la proliferación del sexo ha alcanzado tal dimensión y

preponderancia en la actualidad que su agitación masiva de las bajas pasiones del ser humano está haciendo de él un termostato que reacciona automáticamente ante la aparición del estímulo, Coetzee marca una senda para enfrentar el reto que el mayúsculo intercambio de información promovido por la red está planteando. Si lo he leído bien, en el diálogo textual que mantiene con el feminismo la apuesta de Coetzee se basa en cuestionar radicalmente los espejismos difundidos por la proliferación del sexo, y en deslegitimar la lucha de poder cuya polaridad pretende permutar dicho sector feminista. El más importante espejismo es que la pornografía divulga la verdad del sexo, cuando en realidad, añadamos, constituye un artificio, una representación que en virtud de sus estrategias narrativas estiliza los aspectos que sirven a sus propósitos.

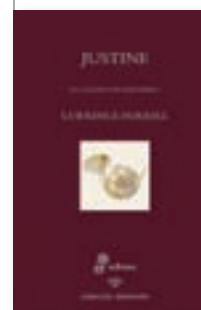
Coetzee lanza al principio del libro su convicción de que, en una apuesta por el juego limpio, siempre prevalecen las buenas razones. La deliberación se erige en el único y más eficaz método de clarificación. Esto constituye un noble principio pero también una ingenuidad. Coetzee, que siempre ha indagado en la ética colectiva de nuestro tiempo, lo fía todo al esperable triunfo de la mejor razón, estrategia reduccionista por cuanto despeja el gran tema que acompaña a cualquier circulación del lenguaje: el poder, ya sea político, ya sea económico (de hecho, él mismo nos recuerda en otro capítulo del libro que el poeta Osip Mandelstam pereció a manos de la administración estalinista tras travestir su poesía). Quizás a posteriori, a la hora de dejar consignadas por escrito todas las contradicciones, vaciedades y prejuicios de los censores del Apartheid sudafricano o de otros agentes de las sombras, ahora estemos en disposición de hacer brillar desde nuestras cátedras el mejor discurso, el que encuentra la veta de valentía y racionalidad del disidente en mitad de una barbarie ya superada. En este sentido, es decir, a un toro pasado, los análisis de Coetzee, a pesar del farrago en que en algunas ocasiones se sume su discurso, resultan valiosos. Desmontar

teologías como la afrikáner siempre se debe considerar una labor loable, porque ayuda a sedimentar el proyecto ilustrado. Ahora bien, frente al ataque frontal del poder totalitario, de un tsunami digital que todo lo arrasa, poco pueden hacer las buenas razones, aunque se formulen atinadamente. De un modo indirecto, este libro avisa de las paradojas de un proyecto —la libertad— y de un debate —su mantenimiento— que siempre colisiona contra los mismos diques. Sólo que ahora el escenario se presenta más agitado que nunca. A lo mejor la mejor aportación de este volumen es, por encima de su carácter teórico, recordárnoslo. —

— ROBERTO VALENCIA

NOVELA

La vida como calidoscopio



Lawrence Durrell
Justine
Traducción
de Aurora
Bernárdez
Edhasa,
Barcelona, 2007
274 páginas

Edhasa reedita *Justine* en su colección Diamante, la que alberga los sesenta títulos más emblemáticos de su catálogo, entre los que la obra más aplaudida de Durrell —primer volumen de su legendaria tetralogía *Cuarteto de Alejandría: Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) y *Clea* (1969)—, destaca por ventas, por número de reimpresiones en distintos formatos y por la calidad de la traducción de Aurora Bernárdez, que a un tiempo ensalza la densidad lírica y la fastuosa imagería del texto y redime al lector de la insoportable y gravadosa retórica de algunos pasajes de la novela que, por otra parte y como sucede en las demás obras del ciclo, encarna en forma de epígono buena parte de las virtudes de la vanguardia narrativa, comenzando por esa poética caleidoscópica que

presenta perspectivas distintas de un mismo haz de personajes y de acontecimientos que los envuelven. Si por un lado el *Cuarteto* es repetitivo, pues explica *n* veces lo que sucede una sola vez debido al cambio de punto de vista (“si algunos personajes tienden a ser peleles es porque estoy tratando de iluminarlos desde diferentes ángulos”, se excusaba Durrell en una entrevista a *The Paris Review*), en *Justine*, como en las demás novelas, el autor británico fragmenta el *status* emocional de sus personajes como si lo descompusiese en un cuadro de Georges Braque o en un espejo múltiple, analizándolo de forma obsesiva y laberíntica de la mano de merodeos y de coquetas complacencias verbales y asimismo conceptuales, circunstancia que, unida a la querencia filosófica de su prosa, le advierte al lector de estar enfrentándose a una obra compleja que se muestra realista o tradicional sólo en apariencia. También resultan deudas contraídas con la vanguardia las audaces imágenes nacidas del futurismo *tecnófilo* y de la irracionalidad surrealista (puesta de manifiesto en la fantasía sexual de Justine o en los delirios oníricos y las alucinaciones de Nessim, acomodados en un universo freudiano que adopta formas que satisfacerían sin duda a Marcel Duchamp). Durrell, aventajado lector de Henry Miller, le rinde una suerte de velado homenaje tiñendo las páginas de *Justine* de un hedonismo libertino inspirado por la *Justine* del Marqués de Sade, que va convirtiendo la novela en una enredada madeja de amoríos cruzados y de sexo sórdido a la vez que trascendido por bizantinas disquisiciones. Recorre la novela un paganismo frío que corre parejo a un erotismo picassiano, cinético y bíblico (“Desnudos, riendo, chapotearon en el agua tomados de la mano hasta entrar en el mar helado. Era como la primera mañana del mundo”), en el que sobre todo se relee al Miller del *Trópico de cáncer*, “La carne despierta. De noche una prostituta borracha camina por una calle oscura. Los cuerpos hoscas de los jóvenes inician la caza de una desnudez cómplice”. Ecos de *Al faro* de Virginia

Woolf en el párrafo inicial y de la obra entera de la autora de *La señora Dalloway* en la comunión de la naturaleza y de la ciudad con el estado anímico de los protagonistas: “somos hijos de nuestro paisaje. Nos dicta nuestra conducta en la medida en que armonizamos con él”, proclama Darley. *Justine* abre de par en par las puertas de la ciudad de Alejandría, iluminada en cada página como el Dublín de Joyce, el Berlín de Döblin o el Nueva York de Dos Passos, una tradición del *modernism* a la que contribuye Durrell con su ciudad egipcia convertida en una *cornice* o en la escenografía que arroja al amor saliendo a escena a causar estragos irreparables en las vidas de Darley, Melissa, Justine y Nessim, unidas en una danza agorera y extenuante por el amor que las truncará. La propia prosa abigarrada de Durrell sale a la escena de la novela, su obra entera tiene un aire teatral, se exhibe en el escenario de la página, se gusta. Una atmósfera proustiana, el exotismo del espacio narrativo del que tanto fruto extrajo E. M. Forster.

Justine es narrativa de vanguardia *après la lettre*, efectivamente. ¿Acaso no es vanguardista su narrador autoconsciente Darley, profesor y escritor que narra su historia mirando de reojo al lector por medio de una retórica del apóstrofe constante? ¿No remite a Proust su empleo poderoso de la primera persona al servicio de la más meticulosa introspección, del tiempo suspendido en la memoria (“Esos momentos son los que colman al escritor [...] y perduran para siempre. Podemos evocarlos cuantas veces queramos o utilizarlos como fundamento para construir esa parte de la vida que es la tarea de escribir”)? A Darley le halaga la impostura literaria, detiene su discurso para justificarlo, afila el lápiz con el que escribe las palabras, se escucha escribiendo. De ahí el manierismo de sus descripciones plásticas (“en verano había un tenderete abigarrado donde a ella le gustaba saborear tajadas de sándwich y sorbetes de colores brillantes”), su codicia lingüística (tiene párrafos, reconocámoslo, de lo que a Marsé le gusta llamar “prosa de sonajero”) y su sofística-

da imaginaria (“yace Melissa respirando levemente, como una gaviota, mecida por los esplendores oceánicos de una lengua que no conocerá jamás”).

La belleza de sus palabras, la maravilla de la proximidad física que procura su talento para las imágenes y el ardor con el que Darley refleja en su relato el deletéreo poder de la pasión amorosa que Justine le inyecta a su vida son capaces de mitigar la irrefrenable inclinación de Durrell hacia la grandilocuencia, y su no menos palmaria vocación narcisista. *Justine* abre la fruta madura del *Cuarteto de Alejandría*, una de las obras imperfectas más perfectas de la narrativa de la segunda mitad del veinte. —

— JAVIER APARICIO MAYDEU

ENSAYO

La elección de Aquiles



Javier Gomá
Aquiles en el gineceo, Pre-Textos, Valencia, 2007. 228 pp.

Aquiles en el gineceo o *Aprender a ser mortal*, tiene su apoyo en la extensa y profunda investigación previa que Javier Gomá llevó a cabo en *Imitación y experiencia*, obra en la que se estudia tanto la acción imitativa como la dimensión metafísica del modelo ejemplar. Aunque supongo que el meollo de su reflexión parte de Ortega y Gasset, no cede sin embargo a sus atractivas y a veces confusas digresiones. La obra de Gomá, por lo publicado y lo que promete, es una reflexión sobre la “experiencia de la vida”, título de Ortega que nunca llegó a darle cuerpo, pero del que se sentía orgulloso. Por otro lado, las ideas de Gomá parecen un doble filosófico de la novela de formación que tanto le interesa: el paso de la subjetividad a la

objetividad, de lo absoluto a lo relativo, de la inmortalidad (imaginaria, sin duda) a la mortalidad, o dicho con otras palabras: del gineceo del yo adolescente a la alteridad de la ciudad.

Javier Gomá se pregunta por qué Aquiles eligió entregar su propia vida participando en la guerra de Troya en vez de aceptar la protección del gineceo de Esciros, que lo mantiene ajeno a la experiencia. Nuestro autor parte del mito, de una narración arquetípica y ejemplar porque en su origen se manifiesta una visión de la ejemplaridad, de la excelencia. Aquiles, sabedor de que el oráculo auguraba su heroicidad y muerte si se enrolaba con la armada griega contra Troya, acepta su mortalidad (hijo de Tetis, una diosa, pero también de Peleo, un mortal) y, a cambio, su imagen trascendente: la inmortalidad de su ejemplo. La pregunta de Gomá no está relacionada con una mera curiosidad perteneciente al estudio de los mitos sino con la condición humana, y más exactamente con la asunción de nuestra mortalidad y por lo tanto de aquello que nos es irreductible: la experiencia de la vida, esa que —según Ortega— sólo

puede ser *mía*. En alguna medida, esta obra es un estudio, por momentos de gran belleza y lucidez, sobre la adolescencia: ese tiempo en el que se sufren las negaciones “que surgen en el tránsito de lo meramente potencial a lo actual de la realidad efectiva, siendo la última y mayor de las resistencias la muerte misma”. Gomá denomina también a esta etapa de estética, por oposición (no excluyente) a la ética propia de la madurez que acepta el desafío de la polis. El ciudadano, al abandonar el yo absoluto y potencial de la adolescencia, improductivo, acepta la brevedad de su vida en la acción de la ciudad. La conciencia de sí del adolescente lo muestra como único, mientras que la sociedad le dice que es intercambiable, fungible. Para Gomá, la experiencia de la vida abarca necesariamente este viaje de Esciros a Troya, del yo vivido como un mundo a la resistencia del mundo frente al yo. La ciudad y la ciudadanía son al terreno de lo relativo, pero también el espacio en que tenemos la oportunidad de tener experiencia. Javier Gomá, cuyas descripciones de los procesos psicológicos son admirables, retoma la novela de formación alemana (*Tonio Kröger*, *Peter Camenzind*), en este caso *El hombre sin atributos*, de Robert Musil: “Ulrico —nos dice Gomá— se mantiene existencialmente en la mañana de su adolescencia sin querer evolucionar, fiel al lema de su juventud —‘vivir hipotéticamente!’— y a la utopía del puro ensayismo, para la que toda realización equivale a una degradación, a una caída en lo fáctico y meramente existente”.

La experiencia de la vida es, en principio, una vivencia de la negatividad en la medida que supone el enfrentamiento del yo a las resistencias de la realidad, y por lo tanto toda experiencia —según Gomá— es experiencia política. Si lo entiendo bien, esto no se contradice con aquello que afirmaba Ortega de que la experiencia de la vida sólo puede ser nuestra, siempre que se entienda que eso nuestro no es privado. La experiencia se da en el estadio de la ciudadanía y por lo tanto, siendo mi vivencia de dicha temporalidad, forma parte de mi

dimensión de ciudadano. Quizás Javier Gomá —que a veces conceptúa (sin duda estratégicamente) con alguna vaguedad y en otras delimita tajantemente— exagera al afirmar que “al ser ciudadanos, experimentamos que somos mortales” (y morales): creo que la sospecha de la muerte de los otros (y de la propia) comienza en la infancia y desemboca de manera trágica en la adolescencia, el estadio (por utilizar su vocabulario) en el que nuestra más exaltada subjetividad percibe (y de ahí que sea una “estación violenta”) lo inexorable de la muerte. Gomá introduce otro concepto: el paso del gineceo a la polis supone la aceptación de que somos una fuerza de trabajo: en definitiva, un momento sustituible de la gran cadena de lo social, en la que perdemos “el propio yo para encontrarlo transformado en obras”. Aunque esto es en alguna medida cierto, tanto la teoría como la descripción de la ética del trabajo me parecen algo débiles (habrá que esperar al siguiente volumen de esta obra en marcha) porque no se analiza con suficiente detención la complejidad de la tensión entre individuo y sociedad, que, como apunta Gomá, no tiene que ser de oposición, o al menos no negativa: puede ser una oposición creativa. Sin duda será necesaria una nueva educación de los sentidos (o una poética) que se apoye en la fuerza afirmativa del eros; todo lo contrario —afirmo— de la actual degradación del erotismo cuyos modelos son lo antisocial en la medida que niega el misterio de todo sujeto en una objetividad en la que ha desaparecido la persona. El yo escindido del ciudadano moderno —heredero del romanticismo, como analiza en unas bellas páginas Gomá— supone la negación de la subjetividad en la masa amorfa de lo social. Nos hemos entregado a ser mortales, vivimos sin más allá, finalmente en una compleja relatividad. Tras las absolutas pretensiones totalizadoras de finales del siglo XIX y del XX, Gomá vislumbra un suave relativismo donde el gran “desafío de la cultura política estriba en encontrar el modo de edificar las antiguas instituciones de la eticidad



sobre bases exclusivamente finitas”, es decir, sobre los cimientos de “su propia humanidad”, o dicho con otras palabras, en el reconocimiento del hombre en cuanto tal, sin fundamentar su acción en instancias metafísicas. Aquí la invitada es la ética. Fernando Savater hace años que trata de redondear una ética como amor propio (o egoísta); habrá que esperar la nueva obra de Javier Gomá para saber su respuesta a esta tensión entre el yo que se sabe mortal y no quiere renunciar a su estética y la sociedad que demanda (desde dónde, cómo) el deber. —

— JUAN MALPARTIDA

CRÓNICA

Melancolía pop



Sergio Galarza y Cucho Peñaloza
Los Rolling Stones en Perú
Periferia.
Cáceres, 2007.
176 pp.

La relación de los Rolling Stones con Perú tiene dos momentos importantes alejados en el tiempo por una docena de años. El primer momento es 1969, cuando Keith Richards, acompañado por la que había sido la novia de Brian Jones, Anita Pallenberg, y Mick Jagger, el otro líder de la banda, llegan a América Latina con la habitual costumbre colonial de descubrirla: hacen escala en Brasil y luego llegan a Perú, con la cabeza llena de mística nativa y de drogas espirituales. El segundo es 1981, cuando Mick Jagger participa como actor en el rodaje de *Fitzcarraldo*, la película de Werner Herzog que cuenta la historia de un apasionado de la música, bastante pirado, que quiso construir un teatro de ópera en la selva peruana.

Esos dos momentos están muy bien contados por Sergio Galarza (con la

ayuda logística y el entusiasmo “bala perdida” de Cucho Peñaloza). Los Rolling de los años sesenta son presentados como unos tontorrones. Galarza escribe sobre el narcisismo de Mick Jagger: “Basta detenerse unos segundos en las fotografías de sus ex esposas Bianca y Jerry, e imaginar a la boca más famosa del mundo besándolas. ¿No daría lo mismo que besara el espejo del baño?” Y sobre sus disparatadas ideas políticas, que casi idénticas acabamos de escuchar a Manu Chao durante la promoción de su nuevo disco: “Hace público su apoyo al dictador cubano Fidel Castro y culpa al capitalismo yanqui y a la oligarquía del atraso que viven los indios. Releída treinta y pico años más tarde, la que buscaba ser una desafiante declaración de principios, desafina en clave socarrona, y termina aunándose al coro de voces políticamente correctas que suelen entonar los rockeros serviles”.

En 1969, los dos líderes de los Rolling Stones tienen un gran talento musical y unas enormes ganas de marginar a todo aquel componente de la banda que se atreva a cuestionarlos, pero también tienen una gran capacidad para desfasar. Lo hacen en Lima, donde son expulsados de los hoteles de lujo, y en el Cusco, quizá.

En 1981, Mick Jagger aspira a convertirse en un actor respetado, aspiración que todavía sigue manteniendo intacta y que quizá habría conseguido si hubiera terminado de rodar *Fitzcarraldo*. No lo hizo, y Werner Herzog quitó del montaje final todas las escenas en las que aparecía el cantante de los Rolling. A solas, Mick es un tipo agradable, que trabaja para que la película funcione, que confraterniza con los habitantes de Iquitos, con los que toma tragos por las noches, y que liga, o lo intenta, con las chicas guapas que se le ponen a tiro. Dos hechos contribuyen al cambio de actitud del Morritos: su banda no funciona todo lo bien que debería y la estrella de la película no es él, sino Claudia Cardinale, centro de atención para la prensa peruana.

Sergio Galarza es mucho más comprensivo con este Mick Jagger de los ochenta, más humano y menos diva. Tomado siempre en broma, por su ca-

rácter un tanto friki, el testimonio de la vedette y cantante Monique Pardo sobre su supuesto romance con el cantante de los Rolling tiene un punto enternecedor: la obsesión por librarse de su novio para enrollarse libremente con Jagger serviría para escribir una comedia.

El testimonio de la Pardo y también los del resto de personajes a los que Galarza convoca a lo largo del libro, que en su mayor parte pertenecen a la buena sociedad peruana, van creando un interesante macguffin literario: no hay “reliquias”, “fetiches”, “autógrafos”, objetos tangibles que demuestren que los Rolling estuvieron en Perú. Cada vez que Galarza se acerca a una prueba del paso de los músicos por Perú, sólo encuentra un desolado vacío. Ni la guitarra que firmó Mick Jagger con un cuchillo y que consiguió destruir completamente; ni las fotografías que se tomaron; ni los restos de las habitaciones de hotel; ni los pósters que firmaron... Ni siquiera las canciones que se dice que se compusieron en Perú se compusieron en Perú. El tiempo se lo ha tragado todo. Quizá alguna vez lo escupa.

El tiempo se ha tragado también la historia de un país que no ha funcionado tan bien como debería. La crónica del último tercio de vida en Perú aparece de forma importante en este ensayo, con los buenos periodos de democracia y con los peores periodos de dictaduras. Un país bastante petado en el que también triunfó la cultura pop.

Los Rolling Stones en Perú tiene más cosas dentro, pero son mucho menos interesantes que el relato de la visita de 1969 y que la crónica del rodaje de 1981. Tiene una cronología que explica las evoluciones de la banda británica entre una visita y otra. Tiene un reportaje sobre el fanatismo total de Cucho Peñaloza, que ha seguido sus actuaciones por medio mundo. Y tiene una parte metaensayística, ligera, en la que explica las dificultades para escribir un libro como éste.

El libro de Galarza y de Peñaloza, escrito sin paja y con mucho sentido del humor, me deja tras su lectura un poso de melancolía, como la de quienes disfrutaron de una Lima que “aún no con-

centraba a un tercio de la población del país”. Una melancolía pop más cercana a los grupos escoceses que a las canciones guitarreras de los Rolling. —

— FÉLIX ROMEO

NOVELA

Lo que se lleva la Historia



Joan Didion
Una plegaria común
Traducción de
Olivia de Miguel,
Global Rhythm,
2007,
286 pp.

Ya lo dijo John Leonard, antiguo editor del *New York Times Book Review*, en su prólogo a *We tell ourselves stories in order to live*, el volumen de obras completas de no ficción que la famosa Everyman's Library le dedicó a Joan Didion en 2006: “Desde siempre he intentando descubrir por qué sus frases son mejores que las mías o las vuestras... hay algo en su cadencia. Vienen hacia ti, si no en emboscada, como unos haikús enanos, como un picahielos láser o con la fuerza de las olas”. Leonard habla del periodismo de la señora Didion, pero la frase aplica también a su ficción. En realidad, hay algo inasible, distinto, tremendamente poderoso y reconocible en la prosa de Joan Didion. Podemos llamarle ritmo, voz, estilo, personalidad, fuerza interna o cadencia, pero está ahí. Está en su trabajo periodístico y ensayístico, que goza de un reconocimiento y difusión mayor, pero está también presente en su nada despreciable producción novelística.

Prácticamente desconocida en España, Joan Didion es sin lugar a duda una de las escritoras fundamentales de la actual literatura norteamericana. Autora de ocho libros de no ficción y cinco novelas, su trabajo es aclamado en su país natal, donde se la considera un clá-

sico contemporáneo y su influencia es palpable en autores como Bret Easton Ellis o toda esa generación de periodistas —Jon Krakauer, Eric Schlosser o Adrian Nicole LeBlanc— que Robert Boynton bautizó como *The New New Journalism*.

La laguna de su publicación en castellano empezó a ser despejada en 2006 gracias a Global Rhythm, que ese año editó su último libro, *El año del pensamiento mágico*, una reflexión sobre el dolor por la pérdida de un ser querido que le valió el National Book Award en 2005. La misma editorial nos trae ahora *Una liturgia común*, que editada originalmente en 1977 supone su tercera novela. La acción transcurre en Boca Grande, una imaginaria república centroamericana gobernada despóticamente por la familia Mendana, cuyos integrantes se reparten la presidencia y demás cargos de importancia en el gobierno del país, aunque quien realmente posee el poder en la isla es una norteamericana de nombre Grace Strasser-Mendana. Grace heredó el 59,8% de la tierra cultivable y “aproximadamente el mismo porcentaje de responsabilidad en la toma de decisiones de la República” de su marido, Edgar Strasser-Mendana, el mayor de los cuatro hijos de un norteamericano cazafortunas que a los veinticinco años huyó de Estados Unidos y México para recalar en Boca Grande, donde contrajo matrimonio con una integrante del clan Mendana, por entonces una de las cuatro familias poderosas del país, a los que luego desvalijó, haciéndose con el control de la tierra y por ende el gobierno político de la isla.

Grace es nuestra narradora, una antropóloga jubilada y desilusionada que, habiendo trabajado al lado de Kroeber y Lévi-Strauss, admite haber llegado a la convicción de que la actividad observable es incapaz de definir al ser humano. A raíz de su falta de fe en su profesión se entrega, de manera amateur, a los brazos de la bioquímica. “El miedo a la oscuridad es combinación de quince aminoácidos. El miedo a la oscuridad es una proteína. Una vez le hice a Charlotte un diagrama de esta proteína”, nos dice rápidamente Grace en una típica frase Didion.

Ésta es la historia de un país, pero es sobre todo la historia de dos mujeres.

Charlotte es Charlotte Douglas, también norteamericana y la verdadera protagonista de esta historia. “Esto es lo que sucedió —nos dice Grace, en otro párrafo típicamente Didion—: ella abandonó a un hombre, abandonó a otro, viajó de nuevo con el primero, lo dejó morir solo. La ‘historia’ le arrebató una hija y las ‘complicaciones’, otra (en ambos casos me remito a la evaluación de los demás); creyó que sería capaz de librarse de ese peso y vino de turista a Boca Grande. Eso dijo. En realidad no vino tanto de turista como de transeúnte, pero ella no hacía esas distinciones”.

La prosa de Didion es así. Dura, seca, cortante. Lejos de embriagar o hipnotizarnos, sus oraciones dan golpes rápidos y secos, golpes que nos mantienen más atentos de lo habitual y que a la vez, gracias a una fuerza irresistible, nos arrastran como la Historia —esa señora tan querida como temida por la señora Didion— arrastra a sus personajes, muchas veces devastándolo todo a su paso.

Los personajes de Didion, y aquí el personaje principal es Charlotte, fallan a la hora de intentar entender el mundo que los rodea, a la hora de interpretar la Historia. Se ven cara a cara con situaciones que no están preparados para comprender ni mucho menos enfrentar. Y, por supuesto, cuando tienen hijos —la maternidad, la relación materno-filial, es otro tema recurrente en la obra de Didion— fallan también a la hora de prepararlos para enfrentarse a ese mundo que no comprendían antes y no comprenden ahora. Marin, la hija que Charlotte perdió por la Historia, estuvo implicada en un absurdo atentado terrorista obra del grupo marxista radical al que pertenece. Es a Marin a quien Grace intenta explicar los últimos días de la vida de su madre. Una Grace que ha perdido también, aunque sólo a medias, a su hijo Gerardo por la Historia, por las revueltas guerrilleras en Boca Grande, que Gerardo apoya.

Grace hace un retrato de su madre que, tendrá que admitir, también aplica para ella. Revoluciones y pérdidas mediante. —

— DIEGO SALAZAR