

LIBROS



> Daniel Sada

• **Casi nunca**
> DANIEL SADA

• **Tecnología, progreso y el impacto humano sobre la tierra.**
> JOHN GRAY

• **La ninfa inconstante**
> GUILLERMO CABRERA INFANTE

• **Un lugar llamado Oreja de Perro**
> IVÁN THAYS

• **Poesía reunida**
> ARNALDO CALVEYRA

• **El leopardo de las nieves**
> PETER MATTHIESSEN

• **Historia de las despedidas**
> PEDRO SORELA

• **La herencia del olvido. Ensayos en torno a la razón compasiva**
> REYES MATE

• **Ya sólo habla de amor**
> RAY LORIGA

• **La maravillosa vida breve de Oscar Wao**
> JUNOT DÍAZ

NOVELA

El sexo y el decoro



Daniel Sada
Casi nunca
Barcelona, Anagrama, 2008,
384 pp.

Dueño de una prosa que lo vuelve el más inconfundible de los narradores de la lengua, Daniel Sada (Mexicali, 1953) pasó, durante la última década, por una serie de pruebas de las que ha salido fortalecido, como el artista verdadero que es, tal como se corrobora con *Casi nunca*, su último libro. Tras escribir *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1998), una novela emparentada con las grandes creaciones idiomáticas de José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante o João Guimarães Rosa, Sada publicó un par de novelas autoparódicas, desenfocadas (*Luces artificiales*, *Ritmo Delta*), volvió a la novela corta (*La duración de los empeños simples*, 2006) y publicó, lo cual no es irrelevante para leerlo, un par de libros de poesía (*El*

amor es cobrizo y *Aquí*) que nos recuerdan que sus creaciones verbales se nutren del verso, de la poesía en verso.

Casi nunca es un estudio de la vida de provincia y una novela erótica. Es la más clásica de sus novelas, si ello puede decirse, pues no hay nada más parecido a una novela de Sada que otra novela de Sada. Ese sello inconfundible es algo más que estilo, como se ha dicho. En *Casi nunca*, además, se propuso aligerar el caudal de su prosa y controlar su ritmo, privándose con una disposición más ascética del embeleso de poeta con que escucha sus letanías.

El gran tema de Sada es la provincia y las suyas (no sólo *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* sino *Albedrío*, 1988, y en menor medida *Una de dos*, 1994) son las novelas que sobre ese vasto mundo pueden ofrecerse al lector tras las de Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Jorge Ibarguengoitia. Sada, desde luego, escribe sobre la provincia como sólo se puede hacerlo a caballo entre dos siglos, ofreciendo ese barroco en el desierto del que hablaba Roberto Bolaño al elogiarlo. Es curioso lo ocurrido en el último cuarto de siglo: los entonces llamados “narradores del desierto”, predeciblemente vistos

como bárbaros, se volvieron los clásicos, y la suya, la regla más carismática, la que a más vocaciones recluta. Cierta justicia sociológica se ha impuesto en la imaginación literaria de México y tras Sada, Jesús Gardea, Eduardo Antonio Parra y ese extraño visitante que fue Bolaño, ha sido el norte desértico, violentísimo y a su manera hipermoderno, el escenario de las narraciones más memorables, antes que el sur indígena y sus mitologías o la ciudad de México, asunto inabarcable.

He hecho, estos días, el ejercicio de leer *Casi nunca* comparándola con las novelas de Yáñez, Rulfo, Arreola, Ibarguengoitia. Como Yáñez, Sada es un prosista versicular y algo hay en *Casi nunca* del Cantar de los Cantares. Es muy sugerente leer un párrafo de *Al filo del agua* (1947) junto con otro de *Casi nunca*: un tiempo verbal sigue a otro como un planeta que cumple su rotación. Los asuntos de Yáñez ocurren en el presente y lo de Sada, por lo general, acaba de ocurrir, pero ambos son profetas del pasado y autores de otra *Rusticatio mexicana*. Uno y otro intercalan lo vernáculo con lo poético: ambas han enriquecido el acervo léxico y el orden de las oraciones, sometiendo la respiración de nuestra lengua literaria a una exigente prueba de resistencia. Las razones, buenas y malas, que se aducen, Perezosamente, para no leer a Sada no son muy distintas de las que han condenado a Yáñez: son escritores exasperantes, maniáticos,

“artificiales” en el sentido en que sólo puede serlo el alma barroca.

Sada es, por otro lado, un lector de Rulfo a la altura de las exigencias que *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* impusieron. Si Rulfo hizo una criba mágica de un lenguaje rural, ranchero, castizo (y no indígena, como siguen diciendo algunos despistados), Sada comprendió, desde el principio, que siendo absoluta la capacidad sintética de Rulfo, por ese camino ya no podía irse más lejos y tomó una decisión que, alejándolo de los lectores menos exigentes, le franquearía el reino de la excepción: donde había unidades estrictas, susurros, reabrió la cauda del lenguaje.

Desde luego que Sada no es sombrío ni honda, radicalmente trágico como Rulfo y carece de la ligereza, de la *non-chalance*, de Arreola. Si se lee *Casi nunca* junto a *La feria* (1963), la “novela” arreoliana que solemos evitar, uno comprueba que lo que en Arreola es carnavalesco, es decir, una interrupción vacacional y finita del orden del mundo, en Sada es una eternidad en el infierno.

Sada es pesado como pocos prosistas. Y eso se prueba con sus poemas: nunca se mueven, son como espantapájaros. Pero supera a Ibarguengoitia, no por el humorismo sino por la piedad, el conocimiento, la ternura con la que se refiere a la provincia y a los provincianos, a su estrechez de miras, al infierno grande en pueblo chico y a la asfixia de la inmensidad desértica: enclaustrado en la vastedad, Demetrio Sordo, el héroe de *Casi nunca*, huye de los remotos ranchos que administra y reconquista el universo ilimitado de la alcoba sexual. Ibarguengoitia traza, es un caricaturista, y Sada, cuando le atina en el humor y no se limita a ser chistoso, nos devuelve a la inocencia medieval del cine mudo. Es cosa de ver, en *Casi nunca*, los enredos provocados por el ocultamiento, robo o despilfarro del dinero.

El mundo católico de las apariencias que es materia cómica en *Casi nunca* habría sido, para un Ramón López Velarde, una cura de mercurio antirromántica y antimelancólica. Sada no cree que la provincia sea un estado anterior a la urbanidad, y eso que *Casi*

nunca ofrece la textura, documentada y discreta, de una novela con fondo histórico que transcurre en Coahuila en los años de industrialización posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en los cuales Demetrio Sordo busca su pequeño, ordinario destino. Pero, siendo histórica, *Casi nunca* no es una obra anacrónica, porque a su autor le interesa desentrañar “la esencia del hombre”, según decía un elogio de Sada firmado por Álvaro Mutis que no había yo comprendido, juzgándolo rimbombante y que ahora entiendo, al abordar su novela erótica.

La decisión del agrónomo Demetrio Sordo de ir al burdel y su relación con Mireya, la prostituta, ocupa la primera mitad de *Casi nunca* y es un himno genital, petroniano, como los hay pocos en la narrativa mexicana, bastante más pudibunda de lo que creemos. No abundan entre nosotros las novelas eróticas y las que escribió la generación anterior (como las de Juan García Ponce) están situadas bajo el imperio de la transgresión, obediencia que a Sada le es ajena. Sada no es sadeano: las mil y una vueltas al coito que se verifican en *Casi nunca* pertenecen al dominio de la libertad aliviada, gozosa, de los otros libertinos, aquellos que encontraron en la naturalidad del sexo, sin dejarse ensombrecer por la rueda de las torturas o por el amedrentamiento romántico, la única actividad que justificaba nuestra corta temporada en el mundo.

Demetrio Sordo abandona a Mireya en el autobús, tras colocarle un manojo de billetes en el busto, dormida como está, y luego Sada resiste como los grandes la tentación de hacer reaparecer a Mireya en la vida de Demetrio. Hasta ese punto, la historia es tradicional. Siendo una cosa el burdel y otra el matrimonio, el héroe decide sentar cabeza y someterse al lento asedio que Renata, su novia de pueblo, debe culminar, sometido a los escrúpulos que su futura suegra organiza para atrapar al galán.

Casi nunca es, a la vez, un estudio del sexo y del decoro, que van juntos, aunque se nos olvide. Tanto desean y tanto aman la puta Mireya como la recatada

Renata y el final feliz de la novela está en el triunfo de la naturaleza, digámoslo así, sobre la sociedad: “el sexo-motor, el sexo-angustia” gobernará la alcoba del nuevo matrimonio tanto como iluminó la habitación del burdel. Es Renata quien anuncia y propone la sacralidad del sexo, convirtiendo una novela de provincias en una novela libertina: es la otra cara de la urbanidad, la verdadera ciudadanía, el reino del cielo que puede ocultarse tras la puerta del vecino. Busco en la *Historia ilustrada de la moral sexual*, de Fuchs, alguna idea que me sirva para resumir el desenlace de *Casi nunca* y la encuentro en una cita de Abraham de Santa Clara, un predicador barroco austriaco que se anticipaba a la frigidez atribuida al mundo burgués: “Si antes, al mirar el lecho nupcial después de la noche de bodas, parecía como si un par de osos se hubiesen estado peleando, apenas se reconocen hoy las huellas de un pollo sacrificado”. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

ENSAYO

Futuro contra progreso



John Gray
Tecnología,
progreso y el
impacto humano
sobre la tierra
Katz/CCCB,
Barcelona,
2008, 81 pp.

Fuera de los circuitos académicos —y aun en ellos, por desgracia— parece ser una costumbre la permanente confusión acerca de la naturaleza del liberalismo, ese cuerpo de principios e instituciones que sostiene nuestras sociedades mientras es invariablemente execrado por muchos de sus miembros, so pretexto de su identificación con el conservadurismo o de su simplista reducción a la categoría de enemigo íntimo del aparato estatal. *Ad astra per asperum?* Pudiera ser. En todo caso, es por ello

reconfortante encontrarse con pensadores de la talla de John Gray, capaces de recoger lo mejor de la tradición liberal y discutirla fructíferamente a la luz de problemas sobrevenidos, como el impacto medioambiental de la actividad humana que constituye –aparentemente– el tema central de esta breve conferencia. ¿Aparentemente? Pues sí, ya que, como viene a confirmar la incisiva entrevista a cargo de Daniel Gamper que completa el volumen, el verdadero tema, desde el que se ilumina aquél, es otro, a saber: la dimensión trágica de la existencia humana y sus consecuencias para el orden social. Nada extraño en alguien que se declara liberal escéptico y se define como escritor antes que como intelectual.

Este escepticismo, rasgo intrínseco al liberalismo clásico, es el fundamento de la mayor parte de las posiciones de nuestro autor. Recordemos que para los primeros liberales, en lucha teórica contra la tiranía moderna, nadie puede reclamar acceso a ninguna verdad última que pueda constituir, a su vez, la justificación del poder político: éste sólo obtiene su legitimación de la protección de los derechos y las libertades individuales, debiendo en consecuencia ser neutral respecto de las creencias y formas de vida de los ciudadanos. ¡Siempre que éstas no incluyan el socavamiento del propio orden social! Este escepticismo conduce al pragmatismo: la imposibilidad de alcanzar eso que Kolakowski ha llamado la utopía *epistemológica* implica la condigna imposibilidad de alcanzar cualquier utopía *social*. Habría que añadir aquí que el sueño libertario de quienes desearían vivir –à la Nozick– sin Estado es también una utopía, por más que provenga del interior del liberalismo. Y es también conveniente advertir que el escepticismo no debe ser confundido con el relativismo, filosofía tan peligrosa como infantil, al decir de Gray: que no haya una verdad *última* no significa que no existan verdades *primeras* y órdenes sociales más justos que los demás, al ser capaces de encarnarlas. Tanto el debate como las soluciones políticas deberían adoptar este punto de partida, cuya amplitud, no obstante, admite no pocas variaciones.

Parece decirnos Gray que el utopismo más insidioso es la creencia en el progreso, porque nos oculta la esencial ambivalencia de una naturaleza humana que ha hecho y seguirá haciendo de la Historia un depósito de horrores nunca extintos: la tortura es su ejemplo favorito. El mito del progreso sostiene el mito de la utopía. Y dados los descorazonadores resultados que ha producido ésta, quizá debamos renunciar de una vez a aquél para mejor solucionar los problemas de la sociedad –consigo misma y con su medio ambiente. Gray define la creencia en el progreso como una forma de psicoterapia, si bien sus ideas al respecto no son nada originales: progresamos en la ciencia y la tecnología, pero no en la ética y la política; esto, a su vez, convierte en ambivalente el conocimiento técnico así acumulado. Sin embargo, la postura de Gray parece ser ciega a la existencia de avances *institucionales* que, si no impiden, al menos dificultan el regreso de viejos males. A su juicio, nuestra época combina una aceleración del conocimiento con “una rápida regresión en la ética y en la política”. ¿No habría sido más justo predicar esto de, pongamos, 1914 o 1941? Daniel Gamper, de hecho, le recuerda que el regreso de la tortura va acompañado de un clamor mundial en su contra. Se diría que la influencia de Isaiah Berlin es llevada aquí demasiado lejos: un fuste demasiado torcido. Es verdad, empero, que no siempre resulta fácil comprender el curioso mecanismo de la ofensiva filosofía de la historia del liberalismo: escéptica respecto de las verdades generales, pesimista respecto del hombre particular, optimista respecto del avance de la humanidad. Y la mezcla de barbarie e ilustración que puede observarse en la historia universal parece encajar con ese dibujo, por más que las almas bellas puedan protestar: ya dijeron Montaigne y Pascal, con una metáfora bien pegada a la tierra, que el hombre es a la vez ángel y demonio.

Este doble rechazo del progreso y del utopismo, arraigado en una visión trágica del hombre, se proyecta en el pragmatismo con que nuestro autor aborda los dos asuntos sobre los que gira este breve

volumen: el impacto humano sobre el medio ambiente y el problema del pluralismo. En cuanto a lo primero, la alarma de Gray por el crecimiento de la explotación humana del medio –no del todo justificada y algo deudora de una moda intelectual bien poco serena– tiene la virtud de desembocar en propuestas que ponen la realidad humana por delante de la ensoñación arcádica. A su juicio, ni el mercado, ni el abandono de la tecnología, ni la sola acción estatal van a llevarnos a la sociedad sostenible: liberalismo, marxismo y ecologismo plantean soluciones, en el fondo, utópicas. ¡Y por tanto, no son soluciones! No podremos, advierte, prescindir de la tecnología: “No creo que sea posible sostener a toda una población de 9.000 millones de seres humanos a base de molinos de viento y agricultura orgánica”. Así pues, tendremos que adaptarnos al cambio climático y demás consecuencias de nuestra actividad sobre la tierra *mediante* la tecnología, riesgos incluidos. Desde luego, así es, pero este planteamiento resulta demasiado superficial, porque no responde a la pregunta acerca del *sistema social* mejor preparado para debatir acerca del modelo de sostenibilidad más deseable –porque no hay uno solo– y para liberar tanto los talentos como las iniciativas necesarias para realizar esa sostenibilidad *sin* renunciar a los mejores valores del liberalismo. Y quizá ésta sea *la* cuestión, a la vista de la frecuencia con que la denuncia de la crisis ecológica se convierte en una enmienda a la totalidad de la cultura occidental.

Aunque no muy desarrollada aquí, más profunda es la defensa que John Gray hace de su concepción de la tolerancia y de un orden social capaz de manejar el problema del pluralismo. Su modelo se basa en el *modus vivendi*, o lo que es igual, un orden basado en acuerdos provisionales que permiten que cada cual decida su modo de vida sin interferencia ajena y *sin* la obligación de adaptarse a un conjunto de principios por todos compartidos –excepto, claro, aquellos que permiten la existencia misma del *modus vivendi*. La clave estriba en que la tolerancia tiene como fin la paz y

no la verdad. Y ello, porque nunca nos pondremos de acuerdo en torno a una sola verdad: “Cualquier proyecto basado en la expectativa de alcanzar la armonía o el consenso es utópico. No podemos alcanzar un consenso en las creencias, sino en las instituciones y en las prácticas.” Sobre todo, sostiene el autor inglés, cuando hemos de aceptar que las religiones no son fenómenos *privados*, sino que poseen una innegable dimensión *pública* en el seno de sociedades plurales. Escepticismo, tragedia, pragmatismo: otra vez. No obstante, cabe preguntarse si es posible alcanzar un consenso en las prácticas *sin* un consenso en las creencias —¿o no son las primeras un reflejo de las segundas? Asimismo, no está tan claro que la evolución del cuerpo social no vaya a producir nuevos consensos en torno a nuevos valores: nunca estaremos de acuerdo en todo, pero podemos llegar a estar de acuerdo en muchas cosas.

Naturalmente, quien quiera conocer el pensamiento de John Gray en toda su profundidad, debe de acudir a sus libros; quien, en cambio, desee sólo empezar a conocerlo, bien puede hacerlo a través de este texto ágil y provocador que reivindica —explícitamente— la importancia de las ideas para la política. Y las suyas merecen nuestra atención. —

— MANUEL ARIAS MALDONADO

NOVELA

La pena del cómico



Guillermo Cabrera Infante
La ninfa inconstante
Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, 238 pp.

Estela Morris es la persona más inteligente que el protagonista en primera persona de *La ninfa inconstante* ha conocido hasta el momento de su

encuentro con ella. Pero este avispaado, resabiado, gozoso y a la postre doliente narrador que atiende a menudo por el nombre de Gecito también conoce la fragilidad de los absolutos: “La inteligencia [...] no sólo se manifiesta en palabras y yo todo lo que tengo son palabras, útiles, a veces inútiles. Utensilios”. Esa declaración llega cuando a la excelente novela póstuma de Guillermo Cabrera le faltan poco más de veinte páginas para el fin, y es quizá la más entristecida demarcación de límites literarios que le hemos leído a su autor, quien en *La ninfa inconstante* se mueve de nuevo —según es norma de los escritores no “exploradores” sino “territoriales”, como Faulkner, Onetti, Benet, Bernhard o él mismo— por el mapa de un lugar conocido, acotando aquí de modo muy cerrado e intenso su lente. El resultado es, frente a esa otra gran novela erótica en panorama que fue *La Habana para un infante difunto*, una enrarecida y amarga —aunque frecuentemente divertida— historia de amor de cámara (“camera obscura”, diríamos, en un guiño al autor), como si al escribirla, en un tiempo de enfermedad y tal vez premonición de la muerte, Cabrera Infante hubiera convocado a la más imposible de sus ninfas para personalizar en ella la despedida de la carne.

Posiblemente por eso, Estela adquiere el rango de personaje capital de la novelística del escritor de Gibara, constituyéndose además en el contrapunto perfecto para poner de relieve la siempre latente dualidad en la “persona” literaria de su autor: la tensión entre lo intelectual y lo vital, entre los arrastres del deseo y los dictados de la mente, una tensión que le llevó a crear a lo largo de más de cuarenta años algunas de las más influyentes fabricaciones conceptuales de la prosa en castellano del siglo XX, sostenidas y a la vez desafiadas por el asomo de una línea de sombra: la de tener conciencia de estar usando su poderosa inteligencia en el “gesto” de las palabras, por ingeniosas que fuesen. Lo eran, desde luego, pero hoy sabemos, desaparecido ya el formidable gesticulador, que serán también duraderas.

Tratando de paliar o camuflar tal tensión en sus libros, el vitalista Ca-

brera le propuso tiempo atrás —no sabemos exactamente la fecha— un pacto al sentencioso Infante. El primero se escudaría (los *wits* suelen ser grandes tímidos) en las ocurrencias verbales para protegerse de las usuras del mundo sentimental, dejándole al segundo, su *alter ego* desafortunadamente lascivo, las tareas, tan divertidas en todas las novelas de Cabrera (y en ésta particularmente), del deseo, el cortejo, la seducción y las ganas de materializarse lúbricamente como Infante. Y para corroborar ese entendimiento entre las dos mitades que cohabitan en G. Caín, el Gecito de *La ninfa inconstante* añade lo siguiente a la declaración con la que empezábamos nuestra reseña: “Las palabras son reales, pero lo que hago con ellas es, en último término, irreal”.

La ninfa inconstante es la novela más real de las irreales ficciones de Cabrera Infante, y funciona de ese modo —y no por el hecho de ser póstuma— como el elemento faltante en el itinerario del autor anglo-cubano. Los lectores fieles encontrarán en las casi trescientas páginas de este libro paisajes y accidentes de un terreno antes visitado; estamos por supuesto en la Cuba de los últimos tiempos del dictador Batista, en una Habana nocturna y musical por la que se mueven, como actores de una tragi-comedia que ya hemos visto en escena, un grupo de personajes intercambiando un diálogo que nos resultará asimismo familiar. Lo distintivo es lo crucial del libro; por un lado, el aura casi memoria-lística, con los sostenidos paralelos entre la vida real del entonces periodista de *Carteles* G. Caín y el Gecito que narra a comienzos del siglo XXI, y por otro, de nuevo apareciendo estelarmente, la Estela Morris del cuento, esa adorable bacteria que infecta desde el primer momento al narrador, contaminando todos sus afanes y vivencias. Detrás del constante derroche de brillantes torsiones textuales (citemos sólo dos: las delicias y aprendizajes del primer beso, que educa y caduca, o el apunte de que Estela “por parecer una niña, se salía con la saya en todas partes”), detrás, insisto, de esa infalible felicidad en el

decir, está el sabio hacer del libro: una conmovedora historia de *amour fou* entre un entregado pero algo cínico hombre curioso y “el primer ejemplar de mujer moderna” conocido.

Hacer el recuento del retruécano en cualquier obra de Cabrera Infante, por agradecido que sea, y casi siempre lo es, corre el riesgo de despojar sus *puns* de la punta que cada uno de ellos adquiere en el tejido de la novela. Así sucede en *La ninfa inconstante*. Nos reímos con el “zumo hacedor” que revigoriza al narrador por la mañana, con la tunda que el hermano recibirá en la tundra soviética, con la variante del célebre legalismo latino, aquí convertido en *Fornicatio non petita, accusatio manifesta*, y con esa encargada llamada “María Axiladora”, que bajo un brazo tenía un valle sin y bajo el otro un inclán igualmente peludo. El emisor de esas invenciones no las puede remediar (estamos en el territorio del remilgado pero desaforado Cabrera), y así lo dice, en un paréntesis, tras describir la aparición de la muchachita con el rostro muy pintado: “Ella quería batalla, pero a mí me pareció una mascaramuza”. Remedando a Melville a la inversa, la facundia frente a la astringencia, el escritor Gecito es la antípoda del escribiente Bartleby. “Es que no puedo, no puedo evitarlo”, exclama entre paréntesis en la página 99 de *La ninfa inconstante*.

Un recuento de esas invenciones podría acabar no siendo otra cosa que un intento de catalogar las greguerías de un elocuente pero simple chisporroteador. Ahora bien, como ya era palpable desde *Tres tristes tigres*, Cabrera Infante es un sólido edificador de tramas, en las que el cuento —el supremo valor del cuento— y el florilegio de un lenguaje desatado, en plena libertad bajo palabra, sirven a un transcurso novelesco. En aquella primera obra maestra, los rellanos o memorables intercalados del edificio (la “Historia de un bastón”, las variadas muertes de Trotsky), eran deliberados y programáticos: el tiempo de las deconstrucciones *avant la lettre*, y mucho antes de que Derrida las diseminara. Sterne o Joyce, Flann O’Brien o Lewis Carroll son, desde luego, los

precursores de ese discurso tan proclive a las ecuaciones de una matemática de mente. Pero no hay que olvidar el otro lado más cuerdo, aunque no exento de fantasmagoría, del novelista Cabrera: el que aprovecha de las lecturas de Twain, de Isak Dinesen, de Virgilio Piñera. Y así el sostenimiento de una línea narrativa por la gracia del cuento, que ya destacaba entre los distintos *composites* de *Tres tristes tigres* y la galería de retratos femeninos de *La Habana para un infante difunto*, aquí, al estar más concentrado el relato en la historia de amor de Estela y Gecito, adquiere una resonancia mayor, en episodios tan fulgurantes como el de la cupletista española asediada a sabiendas por la mano del tramoyista o el concerniente al personaje del amigo Robertico Branly y su familia de farmacéuticos locos, que ocupan más de una decena de páginas de alto humorismo en la segunda mitad del libro.

Destaco por encima de los demás, por su sutileza de construcción, el capítulo desarrollado en la posada (o *maison close*) donde tiene lugar la primera noche de consumación amorosa de la adolescente Estela y el casado infeliz. Siguiendo una muy bien elaborada composición en paralelo (desarrollada entre las páginas 115-122), Cabrera Infante va glosando los escauceos, renuncios y logros de la pareja habanera, en correlato a la primera noche nupcial, aquella, ay, no consumada, del eminente victoriano John Ruskin y su esposa Effie. El virgen John no pudo con la imagen del inesperado vello púbico de su mujer desvestida, acostumbrado el gran crítico de arte, en los cuadros de desnudo del Renacimiento, a ninfas angelicales o diosas de impúberes pubis. Gecito sí puede, y así como Ruskin se refugió tras el fiasco en una beatitud morbosa pero castamente infantil, el cubano le agradece al cielo el éxito del coito: “Kyrie lección kyrie erección”. La jaculatoria desconcierta a la recién desvirgada Estela, que una vez más no le entiende y se impacienta por sus juegos de palabras, a lo que él le contesta: “Rezo a mi padre y antiguo artífice, ahora y en la hora de mi eyaculación”.

Novela de miradas ávidas, de goces furtivos y de nostalgias de la dispersión amorosa, el narrador, por mucho que lo intenta, no consigue fijar establemente a su deseado objeto. “La consumí con mis ojos. Consumí, consumé”, apostilla en la página 273. Los lectores ya sabemos, sin embargo, a tal altura de la novela que en el corto tiempo de su relación con Estela Gecito no ha extraído “la sustancia de una carne comestible”. Y es que, más que inconstante, la ninfa, por sugestiva que resultase, debía de ser inconsistente. Sólo la rememoración de quien la quiso le da figura, y sólo por la generosa palabrería del escritor adquiere ella voz y *patbos*, aunque Estela, con la fugacidad de una exquisita esencia gaseosa, insiste en disiparse una y otra vez. “Nunca se entiende nada de lo que dices, y si se entiende no se sabe si hablas en serio o en broma”, le recrimina ella a su amante en uno de los encuentros. La respuesta de él retrata en toda su hondura a ese supremo ironista que fue Cabrera Infante: “Ésa es la ventaja de ser un autor cómico”. —

— VICENTE MOLINA FOIX

NOVELA

El buen gusto



Iván Thays
Un lugar llamado Oreja de Perro
Barcelona,
Anagrama,
2008, 212 pp.

1

Está, primero, la fotografía. 39 escritores (o menos) de 39 años o menos en Bogotá, Colombia. Alguno sonríe y posa, otros sonríen y posan, todos sonríen y posan. En el extremo izquierdo, el escritor peruano Iván Thays (abrigo negro, bufanda gris) sonríe y posa. ¿Qué celebran? Imposible saberlo. Uno sólo quisiera creer que no se festejan a sí

mismos ni el hecho de estar allí, juntos y felices, satisfechos de haber sido nombrados, oh, los mejores 39 escritores latinoamericanos etcétera.

Está, después, internet. Quienes acostumbran vagar por sitios literarios probablemente conocen a Thays: su blog, *Moleskine literario*, es bastante popular y se actualiza casi a diario. Se sabe que es una bitácora utilísima: noticias literarias, novedades editoriales, polémicas y chismes gremiales. Se sabe, también, que es complaciente (el amiguismo), vanidosa (las fotos del mismo Thays) y poco intelectual (escasean las ideas; se celebra lo mismo, y con la misma abulia, una escritura que la contraria).

2

“La imagen de sí mismo que un escritor deja en los otros —escribía Borges— es parte de su obra.” Pero ¿qué pasa cuando uno conoce la imagen de un escritor y no su obra? Ese es, supongo, el caso de muchos de nosotros ante Thays (Lima, 1968): conocemos algunas, tal vez demasiadas, imágenes de su vida pero pocos han leído sus libros. Hasta ahora. Anagrama acaba de publicar su novela más reciente, *Un lugar llamado Oreja de Perro*, y ya es posible leer al hombre de aquellas fotos. Primera sorpresa: es menos complaciente aquí que en su bitácora electrónica. Segunda: en vez de entregar una ficción sonriente, este es un relato de asunto violento. Tercera: a pesar de su alergia a la teoría, ésta no es una novela tradicional ni cándida; es, digamos, *contemporánea*.

Hay que escribirlo de una vez: *Un lugar llamado Oreja de Perro* es una buena novela. La trama es clara y, si se quiere, atractiva: un periodista peruano —que perdió hace poco a su hijo y está por perder a su esposa— viaja a Oreja de Perro, una miserable ciudad andina destruida por el terrorismo, para cubrir la visita del presidente Alejandro Toledo; allí se involucra con una “chola”, padece la violencia del Perú profundo, escribe las líneas que leemos. Hay un juego, más o menos obvio, con el tema de la memoria (un hombre amnésico, otro

incapaz de olvidar y un país decidido a recordar los crímenes pasados), así como un descenso, no demasiado intenso, a los bajos fondos. Hay, sobre todo, oficio, una factura casi intachable: nada desentona, todo fluye y los cabos son atados. Si el desarrollo dramático depara pocas sorpresas, algunos fragmentos son de veras notables. Esto no es poca cosa.

La novela es tan ágil y legible, se asimila tan fácilmente, que podría decirse que es ejemplo de cierto *buen gusto* contemporáneo. Lejos están, por fortuna, las convenciones decimonónicas, el fervor por la trama, el didactismo de temperamentos más pesados. Lejos, también, el *modernism* del Boom y los juegos, pastiches y riesgos de la minoría posmoderna. Lo que prevalece es una narrativa algo cinematográfica y más o menos usual en las buenas novelas contemporáneas. Se sabe: el fragmento, el laconismo, el ritmo veloz, el tono desencantado, la clemente ausencia de paja. En algunos momentos, incluso, la escritura detiene un segundo su marcha para reflexionar levemente sobre sí misma (“qué aburridas son las palabras”), como si se quisiera mostrar que el narrador está al tanto de la crisis de la narrativa. Esto tampoco es poca cosa.

Es necesario escribirlo: *Un lugar llamado Oreja de Perro* es una buena novela porque se parece, más de lo habitual, a algunas grandes novelas. Uno piensa casi de inmediato en Mario Vargas Llosa. Parecería, en principio, que la anécdota de un periodista abatido por la violencia peruana está demasiado cerca de, por ejemplo, *Conversación en la Catedral*, pero el ánimo narrativo es muy distinto: allí donde Vargas Llosa crea murales, Thays se limita a dar algunas pinceladas, con frecuencia contundentes. Uno piensa, luego, en J.M. Coetzee y justo eso: la novela debe mucho, demasiado, a la obra del sudafricano. Puede decirse, casi sin exagerar, que *Un lugar llamado Oreja de Perro* es una cruz de, digamos, *La edad de hierro* y *Desgracia*. Son obvias las coincidencias temáticas: un humanista inmerso

en un ambiente hostil; su relación con una mujer que le repele físicamente; la presencia de algunos nihilistas; una escena de violencia extrema; incluso un perro famélico. Son obvias, también, las coincidencias formales: la narración en primera persona, el tiempo presente, los párrafos breves, las frases lacónicas, las preguntas retóricas. ¿Hay que decir que *Un lugar llamado Oreja de Perro* es capaz de mucho pero incapaz de reproducir el *aura* de aquellas novelas?

Antes de escribir sus primeras obras Coetzee examinó, en una primitiva computadora, la escritura de Beckett: ¿qué palabras, cuántas, cómo? Antes de escribir sus novelas más populares practicó diversos estilos y se gastó en algunas ficciones beckettianas. Es decir: su estilo actual, menos oscuro y más grácil que el primero, es resultado de un visible proceso de decantación. ¿Puede decirse lo mismo de la escritura de Thays? A veces parece más bien lo contrario: que el peruano se topó con un estilo ya hecho y decidió emplearlo, con apenas cambios, en su escenario nacional. No hablo de plagio; digo que Thays, sensible y atento a la actualidad literaria, aprovecha cierta escritura contemporánea en vez de explorarla. Un ejemplo: son pocos los riesgos formales y nada es radical en esta novela —el laconismo no es extremo, el tono desencantado no lo es tanto, la violencia es esencialmente temática. Los elementos de una buena novela *contemporánea* están allí, pero un tanto apagados, a un paso del lugar común; dispuestos cautelosamente, sin atrevimiento alguno, como para que nada destaque y distraiga, o apueste y pierda. Tampoco es extraño: conocemos el blog de Thays y sabemos que sus apuntes literarios —es decir, la manera en que lee— jamás son insólitos ni radicales. ¿Por qué habría de serlo su narrativa?

Pero quizás exagero: *Un lugar llamado Oreja de Perro* es una buena novela.

Es sólo que a veces uno quiere algo más que pasar un rato agradable. —

— RAFAEL LEMUS

POESÍA

Viaje circular del poema



Arnaldo Calveyra
Poesía reunida
Edición de P.
Gianera y D.
Samolovich
Buenos Aires,
Adriana Hidalgo
editora, 2008,
558 pp.

Este volumen reúne la obra de un poeta argentino que hace casi cincuenta años reside en París y cuyo primer libro publicado, *Cartas para que la alegría* (1959), empieza con estas palabras: “El viaje...” La poesía de Calveyra (Mansilla, 1929) describe el periplo circular o elíptico, siempre tensado entre dos focos, que no son precisamente uno de origen (periférico) y otro de destino (central) sino la rotación, el desplazamiento, la movilidad, la superposición. Varios de sus libros salieron antes en traducción francesa que en su versión original; sólo en los años noventa, y a través sobre todo de la revista *Diario de Poesía*, esta obra empieza a ocupar un lugar cada vez más destacado en Argentina, cristalizado ahora en este libro. El poema de Calveyra, que es en cierto modo uno solo —elíptico y dividido en libros de títulos bellos y enigmáticos: *Iguana, iguana*; *Diario del fumigador de guardia*; *Maizal del gregoriano*; *Diario de Eleusis*— dice que para mirar algo hay que estar afuera, o quizás, mejor, entre dos puntos. Para ser contemporáneo hay que estar, en cierto modo, afuera del tiempo, entre dos tiempos, nunca en la actualidad: observar el tiempo como un fenómeno que acontece, que evoluciona. Por ejemplo, *El hombre del Luxemburgo* (1997), ése que, en el corazón de París, se refugia, casi se diría que se asila, en un parque, para estar afuera del tiempo y encontrar la palabra contemporánea. Para estar, también, sin dejar la ciudad, cerca de alguna forma de la naturaleza,

si bien domesticada, si bien historiada, escrita, tropo material de su paisaje de origen: “Un hombre en su costumbre de ambular por la ciudad, de caminar como caminan las personas que se dirigen a alguna parte...” empieza diciendo ese libro. Camina *como* las personas que van a alguna parte, pero no va a ninguna: hace como el Baudelaire de los poemas en prosa, tutela transversal a la obra de Calveyra (más que *Las flores del mal*, porque además el argentino escribe párrafos y no versos; no poemas en prosa sino versos en párrafos). Pero, también, como Beckett: *Molloy* (en 1957) empieza: “Estoy en la habitación de mi madre. Ahora soy yo quien vive aquí. No se cómo he llegado.” Otra versión del que da, casi sin saber cómo ni por qué, la vuelta completa.

Porque el periplo circular o elíptico del *flâneur* es en cierto modo el de Ulises y su lejano descendiente Leopold Bloom. Sólo que la versión contemporánea de Calveyra adhiere a una sedición de la utilidad del tiempo, como un desplazamiento en que abrir el espacio de la escritura, a fuerza de hacer *una como* que hace algo, una forma industriosa sucedánea y cuasi mística. Un llegar al lugar sin saber cómo se ha llegado, un estar muy lejos casi sin haber salido: “Recuerda haber escrito de un hombre que en un poblado de Argentina abandona su casa a eso del atardecer”, dice Calveyra. En esa suspensión o dilapidación de tiempo, se arroga la tarea de ser el custodio de las palabras, aunque ese trabajo no esté remunerado ni subvencionado bajo ningún epígrafe institucional: en la estela de ese Mallarmé que, medio mareado en el humo de su pipa, colapsó toda naturalidad en la palabra poética para enrarecer el lenguaje y salvarlo de su enfermedad mundana.

París, lugar de todo el estímulo y de toda la soledad. Le dice Rubén Darío a Juan Ramón en una carta de junio de 1903: “...quisiera verle y conversar de muchas cosas. Aquí vivo solo y no converso con nadie. Así, con nadie”. Calveyra, entrerriano en París, el fumigador poeta, el que camina como si fuera a alguna parte y sólo va a perder el

tiempo —pero no exactamente: a mirar el tiempo y a registrar qué marca deja en las palabras— cerca de un surtidor de agua en el Luxemburgo. Calveyra muestra que el poema contemporáneo se produce en un des-lugar, en un entre-lugar. No tiene tanto que ver con la desterritorialización como con la *inadecuación*: el poeta es el que no sabe cómo ha llegado adonde está, y ese no saber es su principal objeto de estudio. Tan inadecuado que, incluso alguien que dedica su vida a cuidar de las palabras, necesita la agramaticalidad: *Cartas para que la alegría*, su primer título, o estos versos: “ángel malherido, brotas de tu herida, brotas del frío tan crudo a eso del jardín” (*Diario de Eleusis*, de 2006), o “¿Sacárselo como una espina alojada en plena mente, su ramalazo, a fuerza de ir tan adentro, buscara doler más allá de su cuerpo?” (pero, ¿el ramalazo de qué?, ¿de la rosa mallarmeana, ausente de todos los ramos?). La gramática de Calveyra es de la cavilación, del paseo casual, de la obsesión por el detalle *sin importancia*: “Ignorante del porqué de la tarde, del porqué estar sentado, por qué el impulso que lo lleva a absorberse, a mostrarse ante las hojas, a deambular, a desaparecer casi...”. La sintaxis, aquí, es una espiral de pensamiento, un desplazamiento leve y significativo, otra forma de inadecuación. Incluso hay algún poema en *El hombre del Luxemburgo* (p. 196: “Un hombre necesitado de su muerte”) hecho casi por entero —¿deliberadamente?— de oraciones unimembres, en leves acontecimientos sin acción y con un sujeto tenue, desenfocado. Y con un tiempo disuelto, porque “bajo ciertas condiciones todo es presente” o “serie de horas” (*Diario de Eleusis*).

El *Diario del fumigador de guardia* lo empieza a escribir en Ensenada, provincia de Buenos Aires, en 1951, y lo termina en París en 1983. Es la sublimación lírica de una época en que el autor se ganó la vida como fumigador de un muelle de puerto. Matar con gas a las ratas, después “abrir la panza de la rata muerta”. Es la carroña de Baudelaire, la de Rilke; pero también es la fumigación paralela a la muerte industrial, subten-

didada bajo el texto: “Esta canción a mitad de camino de ratas y hombres”. A mitad de camino, siempre, entre dos lugares, para ser contemporáneo, para escribir su tiempo. Por esta inesperada y firme trayectoria, Arnaldo Calveyra, que durante treinta años fue poco menos que un desconocido en su propio país, es hoy uno de los poetas argentinos más leídos, seguidos, atendidos. Esta *Poesía reunida* cierra el círculo: es el punto en que su recorrido se retoma y reinicia, y su lectura empieza su propio viaje. —

— EDGARDO DOBRY

VIAJES

Viaje y anacronismo



Peter Matthiessen
El leopardo de las nieves
Traducción de
José Luis López Muñoz Siruela,
Madrid, 2008,
368 pp.

La reedición de *The Snow Leopard* se lleva a cabo con un anacronismo en portada. La imagen seleccionada es una fotografía aérea del Everest tomada por la NASA en 1993. Esto es: una imagen de hace quince años para prologar la lectura de un libro escrito hace exactamente treinta, cuando ganó el National Book Award, el mismo galardón que acaba de obtener Peter Matthiessen (Nueva York, 1927), por cierto, con su novela *Shadow Country*. La red está llena de textos sobre *El leopardo de las nieves*, un libro de viajes que de algún modo (el anglosajón) ya es canónico, de modo que esta reseña no va a ser una reseña, sino un intento de reflexión sobre algunas ideas que me ha sugerido la lectura de un libro de los años setenta en pleno siglo XXI.

La primera guarda relación con el anacronismo de la fotografía de portada. En la era de Google Earth no deja

de sorprender una imagen antigua de la NASA con *copyright* de Spacephotos / Cover Jupiterimages. Esa misma sensación de sorpresa y de anacronismo ha recorrido mi lectura del libro. El impulso del viaje se encuentra en el título: “La esperanza de vislumbrar este animal casi mítico en las montañas de las nieves eternas era justificación suficiente”. Por tanto, la meta es clásica: ser el tercer occidental en ver a la huidiza criatura; y para ello someter el cuerpo a sus límites de resistencia, en altas cumbres, por caminos de cornisa, con tormentas de nieve y portadores poco confiables. Matthiessen intenta compatibilizar un objetivo tan típicamente occidental (la conquista del espacio) con una investigación en la interioridad que se considera genuinamente oriental. Es decir, el viaje exterior se define en las coordenadas anglosajonas, pero el supuesto viaje interior se caracteriza según los trazos de la filosofía propia de la región visitada. En ese sentido, *El leopardo de las nieves* prolonga la tradición de los exploradores y escritores decimonónicos que *se enamoraron* de los países que cartografiaron, y de sus epígonos contemporáneos como Thesiger, al tiempo que antecede a libros recientes como *El corazón del mundo* de Ian Baker. Lo que singulariza su propuesta es, precisamente, el contexto histórico. Los años setenta, sobre todo en lo que al desplazamiento geográfico y al orientalismo se refiere, no se pueden entender sin el (anti)paradigma hippie. Por momentos, pese a la fuerte personalidad del autor, pese a su itinerario de lecturas absolutamente propio, esa deuda de época se hace demasiado patente.

La segunda idea tiene que ver con el género. En España el libro aparece de nuevo en la colección El Ojo del Tiempo, de la editorial Siruela, donde recientemente se han publicado títulos de Ignacio Gómez de Liaño o George Steiner; es decir, en una colección de ensayo. En inglés, en cambio, el libro circula en dos ediciones: la de Penguin Classics y la de Penguin Nature Classics. La ambigüedad es relevante: entre la literatura y la ecología, entre la Gran Literatura y los libros de viajes: ¿Dónde

se ubican los libros como *El leopardo de las nieves*? ¿Dónde se colocan los de sus contemporáneos afines, como Paul Theroux y Colin Thubron? Definitivamente en un lugar diferente al que ocupan las obras de Robert Byron y Bruce Chatwin, que sí investigaron la forma del relato de viajes, que no dieron como bueno ningún formato heredado de una tradición más moldeada por geógrafos, militares y aventureros que por poetas. El sustrato más interesante del libro de Matthiessen, constituido por la narración de la muerte reciente de su esposa a causa de un cáncer y la culpa que el viajero siente por no haber sabido estar a la altura de las circunstancias (un viajero es la suma de sus ausencias), precisamente, no es tratado con la conciencia de sobresentido que sería exigible en una novela o en un poema, aunque sí con la honestidad y la emoción que presumimos en los géneros autobiográficos.

La tercera idea se desprende de la segunda y es más bien una pregunta: ¿cuáles son los recursos formales que no caducan en una novela de no ficción? Porque algunas de las opciones técnicas de Matthiessen no hay duda que o bien han caducado o bien chirrían en nuestra época. Me refiero al hábito de anotar el nombre científico de cuanta criatura vegetal o animal se cruza en su camino, al hecho de recurrir a largos párrafos entre paréntesis para integrar en el relato lo que sus compañeros de viaje harán cuando él ya no los acompañe, o al uso de notas para citar las fuentes. La prosa es fluida, se articula en fragmentos de diario de viaje y oscila entre las descripciones espaciales de aliento romántico y la narración pormenorizada de la actualidad de la ruta. Las digresiones acerca de filosofía oriental y de cómo algunas convicciones del hinduismo y del budismo se encuentran presentes en los grandes relatos occidentales permiten la elevación: del Himalaya al Viaje, del itinerario íntimo al transpersonal.

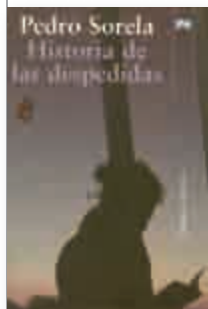
Con la distancia que brindan treinta años, en fin, veo *El leopardo de las nieves* como un libro canónico a la anglosajona: es decir, como una obra capaz de pervivir en las listas de viaje extremo, como

una obra documentada y eficaz, como un “clásico *natural* Penguin”; pero no como una obra maestra. Su incorporación de tendencias filosóficas orientales ancla el texto en un contexto histórico hippie, que puede ser releído ahora en el marco New Age, pero que desplaza al lector *anacrónico* que no empatice con esas convicciones. Casi contemporáneo de *In Patagonia*, lo que en Chatwin es investigación formal y uso magistral de la elipsis, en Matthiessen es cultivo de las convenciones de lo que las editoriales anglosajonas siguen entendiendo por “libro de viajes”. Me interesará leer su última novela, para poder profundizar en esa distancia temporal que abre este libro: entonces podré saber si en los setenta primaba su faceta de naturalista y aventurero y ahora, finalmente, prima la de escritor. —

— JORGE CARRIÓN

CUENTOS

La mirada afilada



Pedro Sorela
Historia de las despedidas
Madrid, Alianza Editorial, 2008, 299 pp.

En “Caricias para afilar los ojos”, uno de los cuentos reunidos en *Historia de las despedidas*, un escritor al que le gusta dibujar acude a Florencia para, guiado por un viejo maestro, aprender a educar (afilarse) la mirada y, como carta de presentación y en respuesta a la pregunta referida a los motivos que le conducen allí, afirma: “la escritura depende de la mirada casi más que de cualquier otra cosa. Como la pintura”. Palabras que al maestro le parecen suficientes para aceptarlo bajo su tutela.

Si comienzo destacando esta anécdota es para elevarla a categoría, puesto

que la creencia o convicción del escritor ficticio constituye en realidad uno de los pilares que sustentan todo el volumen *Historia de las despedidas* (y en general la obra de Sorela, especialmente las últimas entregas), manteniendo así un rasgo que destacué cuando el autor publicó *57 Paseos por la acera de sombra* (1998), libro que en su día resumí como otros tantos paseos o *miradas* que, impregnados de humor, ternura, sarcasmo, rabia o melancolía, nos ayudan a vernos— a nosotros y a los demás— un poco más a fondo. Y no es casual que ahora, en el posfacio de esta *Historia*, Sorela revele la importancia que otro libro de aquel año, su primer volumen de cuentos, *Ladrón de árboles*, tiene en la concepción de los relatos que ahora nos entrega.

Pero no han pasado en vano los diez años que median entre aquellos paseos y esta *Historia de las despedidas*. Diez años que vieron la aparición de *Trampas para estrellas* (2001), quinta novela del autor y en la que los elementos característicos de la clásica novela de aventuras— viaje, exploración, peligros y adversidades, azar, metamorfosis, hallazgos y encuentros, y también fracasos y derrotas— llegan filtrados a través de una lente suprarreal de condición metafórico-poética.

A ella le seguiría *Ya verás* (2006), cuya segunda parte contiene un canto al arte de viajar, experiencia desde siempre vinculada a la obra de Sorela (y no es casual el guiño a *Viajes de niebla* [1997], con la referencia al poeta apócrifo Íñigo Gayán de Gádor), quien— creo que de manera deliberada y plenamente consciente— cada vez aproxima más ambas experiencias— viajar y escribir— para hacerles destilar cuanto tienen en común. Prolongaba así el autor la línea narrativa tanteada en *Cuentos invisibles* (2003), hermanos de estos nuevos cuentos.

Porque *Historia de las despedidas* arranca en el titulado “Donde comienzan los viajes”, un relato en el que “un hombre en el frágil equilibrio de los cuarenta, un poco mayor pero todavía joven, se dispone a tomar un avión de madrugada para viajar a Puerto Rico a conocer a su hijo”, al que no ha visto desde hace

muchos años. Y al recordar, ese ejercicio de retrospectiva, a través del encadenamiento de varias historias coincidentes si bien muy dispares entre sí, se remonta hasta cien años atrás, vértigo que obliga al narrador a plantearse “la inacabable discusión de si estamos hechos de libertad o de destino”.

Este tipo de reflexiones de carácter existencial o metafísico son otro de los hilos y nexos que articulan y ligan los relatos del libro, todos ellos prendidos a la experiencia del viaje que es exploración de un espacio (París, Florencia, India, el desierto, Venecia, Waterloo...), y que requiere o propicia una meditación existencial, casi siempre en torno al tiempo (su naturaleza: si gira en curvas o en órbitas, si tiene eclipses, accidentes y grandes estallidos de estrellas; sus vínculos con la muerte; sus trampas: espléndido el relato “Cuando vivíamos en un Estherázy” y la feroz lectura de Viena), al par que una mirada crítica sobre las conductas y las maneras de los otros, especialmente ácida cuando recalca en según qué tipos de viajeros, como sucede en el divertido relato “Dante bajo el agua” o en “3 14 16 (Desierto acercándose)”; o en “Ni siquiera sé cómo se miente”, donde un caballo al que llevan a un concurso hípico extiende su perpleja mirada por el mundo de los ricos.

El tercer rasgo que agavilla *Historia de las despedidas* es otro componente genuino del universo literario de Pedro Sorela, cuyas obras suelen portar breves y sugestivas cuñas de carácter metaficcional o metanarrativo, dada la fraternal alianza entre viaje y escritura. Así en “Prehistoria de la India”, donde se aborda el problema de cómo ir a la India y no vivir una historia ya escrita; en “Novela bajando de un taxi” o en “Trailer (Cuento teórico)”, que aborda la génesis y desarrollo del arte de contar.

Muy distintas en su forma y estructura, todas estas historias comparten entre sí otro rasgo destacable: servir de vacunas contra el embrutecimiento a que nos arrastran según qué tipo de productos culturales. —

— ANA RODRÍGUEZ FISCHER

ENSAYO

Memoria y escritura de la historia



Reyes Mate
La herencia del olvido.
Ensayos en torno a la razón compasiva
Madrid, Errata naturae, 2008, 228 pp.

Para escapar de los insustanciales debates sobre la supuesta contraposición entre historia y memoria —y de todo lo que se deriva de esa errónea idea de que ambas transitan por caminos irreconciliables, el de la “objetividad” y la “subjetividad”—, nada mejor que echar mano de aquella tradición del pensamiento filosófico que se esmeró en constatar que los efectos de la memoria no dejan de percibirse, *aunque no por ello se registren instantáneamente*, en la constitución y escritura de la historia, y que vislumbró sin ilusiones que ésta, al igual que en general la escritura, sólo se gesta y se hace posible mediante la supresión de algo traumático e inenarrable en su misma constitución. Ni la historia es sólo el patrimonio de los historiadores, ni la memoria es sólo el recuerdo personal y frágil de cada uno.

El pensamiento judío, ya desde sus orígenes talmúdicos, y hasta su culminación en los grandes hitos filosóficos del siglo XX (Cohen, Benjamin, Adorno, Levinas, Rosenzweig, entre otros ilustres nombres) enarbó marginalmente la imbricación y los efectos de la memoria en la inscripción de la historia. Ya Freud subrayó, en sus estudios sobre el origen del monoteísmo, cómo en las brechas históricas, es decir, en los instantes en que se reconfiguran los campos de fuerza sociales del momento, se procura acto seguido establecer un nexo de continuidad y sucesión lineal entre la propia época y los tiempos pasados, como si entre

pasado y presente hubiese una orden directa que dirigiese la historia como un “tuvo que ser así y no de otro modo”. Estos efectos no tienen que ver tan sólo con el resultado de la labor investigadora de los historiadores más o menos oficiales (como se suele decir desde los planteamientos más simplistas sobre la memoria), sino que son derivados de la propia *existencia* y búsqueda de sentido de los herederos —ceranos o lejanos, victoriosos o no— de aquellos acontecimientos, los cuales tienen necesidad de encontrar una explicación causal de lo acontecido, incluso una historia que colme las lagunas y los vacíos, haciéndolos así más vivibles. Pero también proviene de la imperiosa necesidad de seguir adelante con una buena dosis de olvido.

Ahora bien, lo que ningún historiador ni nadie puede evitar por principio es que la otrora estabilizadora y reguladora donación de sentido de una comunidad política quiebre cuando uno menos se lo espera, y que de esta nueva brecha surja y rebrote el sinsentido latente en la historia relatada, y se redescubran sorpresiva y dolorosamente los agujeros taponados por el día a día del olvido. Pues la historia también se hace y escribe abriendo las suturas de la memoria, antaño cerradas. E incluso la más asentada e incontestada historia contiene un trozo de verdad olvidada que ha sido sometida a deformaciones y confusiones en el curso de su evocación. Eso es lo que regresa inopinadamente, haciéndolo no obstante como si nunca se hubiese marchado, porque en su retorno reinstaura y vuelve a traer al presente la quiebra fundante y efectiva, reprimida pero nunca extinguida, de la memoria.

Reyes Mate ha dedicado gran parte de su dilatada obra a analizar esta dialéctica entablando un fructífero diálogo entre los grandes filósofos judíos del siglo XX y la tradición filosófica occidental. Una parte del fruto del trabajo de estos últimos años aparece ahora en este libro, uno de los primeros en publicarse en la recién fundada y prometedora editorial Errata Naturae.

En “Tanques judíos. Sobre el antisemitismo en nuestro tiempo”, uno de los artículos que componen *La herencia del olvido*, asegura Mate que la concepción moderna de la historia tiene una oscura faceta antisemita sobre la que convendría seguir profundizando. Se podría perfectamente argüir que también fueron principalmente los autores de origen judío (desde el Marx de “Sobre la cuestión judía” hasta el Freud en el ya citado “Moisés y el monoteísmo”) los que sugirieron desde distintas vertientes y vocabularios que el estudio de la memoria, como dimensión primera del lenguaje y la historia, ha de venir acompañado, casi como si fuera su inevitable sombra, de una reflexión sobre los orígenes y motivaciones del antisemitismo. Tal y como se argumenta desde las páginas de este libro, éste sería la encarnación de la conclusión máxima de una lógica perversa con desvaríos imposibles, pero no por ello menos destructora y efectiva, incluso interna y consustancial a la modernidad misma, de intentar anular la memoria de la constitución de la historia.

Así, como advierte Mate en referencia a lo que ya escribiera uno de sus más queridos filósofos, Benjamin, el prestigio de la noción del progreso se basa en la creencia en un avance sin frenos en bienestar y por encima de las generaciones pasadas, como si el precio que hubiera que pagar para la ansiada felicidad por venir fuera el olvido completo de éstas, la aniquilación total y efectiva de sus rastros. “A nadie se le ocultaba —sostiene recordando las críticas redactadas por Benjamin en el periodo de entreguerras— que el progreso tenía un coste humano y social [...] al que, sistemáticamente, se privaba de significación”. Aunque den como resultado el crecimiento y la acumulación de bienes, hoy también llevan las cifras del progreso en su seno lo indecible y el sacrificio de los muchos que se quedan por el camino, y sin poder contarlos.

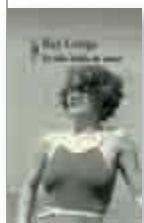
Sostiene asimismo Mate en otro interesante capítulo “Tierra y huesos.

Reflexiones sobre la historia, la memoria y la ‘memoria histórica’, que el que la memoria de las víctimas tenga en muchas ocasiones un origen privado no significa en absoluto que no pueda ser o hacerse pública o política, ni que tan sólo produzca sentimientos o sensaciones. Se toma aquí de nuevo la idea central del libro, que el lector verá desplegarse desde distintas perspectivas filosóficas y teniendo muy presente los diferentes lugares de análisis (Auschwitz, Guerra Civil española, etc.), de que la memoria no ha de ser en ningún caso concebida como un suplemento al conocimiento histórico, sino como la raíz misma, latente y operante, de la historia. La memoria es la constatación de la imposibilidad de aunar realidad y hechos; también el dar voz a aquello que fue derrotado y abandonado pero no destruido por el progreso de la historia. —

— SONIA ARRIBAS

NOVELA

Desaprender



Ray Loriga
Ya sólo habla de amor
Alfaguara
Madrid, 2008,
176 pp.

Ray Loriga (Madrid, 1967) no es un escritor hiperrealista al estilo de Coetzee o de Houellebecq, que conciben la escritura como un quirófano donde a la realidad se la abre en canal sin recurrir a la anestesia. Loriga ha sido en todos estos años más un estilista que un cirujano. Más un trenzador de imágenes que un sociólogo con tino para las metáforas. Determinadas novelas suyas —*Tokio ya no nos quiere*, su mejor obra— funcionan como acertadas exploraciones de un tipo de frivolidad moderna porque están pobladas de esa estética urbana que conforma nuestra mitología contemporánea, a

medio camino entre el pop y la angustia consumista. En sus ficciones, el imaginario neoyorkino, las drogas o el rock han predominado siempre sobre esa descripción al desnudo de la condición humana que todo gran escritor termina ensayando tarde o temprano. En este campo, Loriga se ha movido siempre como pez en el agua, muñendo artefactos solventes, hermosos, pertinentes, novedosos por estos lares y sumamente logrados en su musicalidad. Sin embargo, en algunas ocasiones a los que le profesamos estima literaria nos han quedado ganas de exigirle más. De demandarle que, de acuerdo, siguiera sirviéndose de este imaginario que a veces condiciona el tono de su escritura hasta extremos cuestionables, que lo siguiera rentabilizando, pero que, cercana ya su madurez, lo hiciera explotar con un buen descenso a los infiernos de este planeta posmoderno.

De hecho, parecía que la cita de Pavese que abre *Ya sólo habla de amor* —“El sentimentalismo no se corrige volviéndose cínico sino volviéndose serio”— prometía algo en esta dirección. Daba la impresión de que Loriga se había propuesto un salto cualitativo con el que cuestionar sus escenarios cinematográficos —esos que a los lectores de este lado del Atlántico les suscita más ensoñación que dramatismo—, y nos iba a servir un auténtico desgarrón emocional. Algo con unos gramos de carne cruda y la dosis necesaria de gravedad. Pero no. *Ya sólo habla de amor* se deshace de parte de su mitomanía a cambio de olvidar ciertos principios no escritos del oficio de componer ficciones. ¿Qué es lo que ha hecho el escritor madrileño? Pues poner en funcionamiento a un personaje apocado y anodino, ni frívolo ni atormentado por una pasión que verdaderamente merezca la pena compartir. Ha creado un figurante cuyo regodeo en la autocompasión, por más páginas que emplee en hacernos creer digno de lástima, suscita indiferencia. Además, Loriga —y aquí radica su principal olvido— ha compuesto tal personaje de

una manera torpe: empleando muchas páginas de prosa explícita diciéndonos qué sentimientos ahogan su yo más íntimo en vez de hacer lo que se suele en estos casos: inventar movimientos o contextos que los representen. Se trata probablemente de un error de concepción. Y salvo que nos hallemos ante una vía experimental aquí abierta, su principal consecuencia es que la novela hace aguas desde el principio.

Dos son las manifestaciones de esta torpeza: la ausencia de una acción solvente y un lenguaje que parece gastado y trivial. Despojada de su clásico deje norteamericano a lo Carver, parece que Ray Loriga no ha hallado algo valioso con que sustituirlo, dejándonos a cambio restos de tiempos pasados —esa recurrencia en emplear la lluvia como metáfora de la melancolía, por ejemplo— así como un tono plano, redundante, incapaz de aludir significaciones profundas. Por este cauce desfilan varios lugares comunes del lenguaje —las reiteradas alusiones a la guerra cuando se habla de amor—, se evidencia la desgana con que la prosa trata en ocasiones de corregir sus propias contradicciones y hasta aparece un ritmo de castellano clásico —¿renacentista?— que tan raro le sienta a la acción. Respecto a ésta, digamos que resulta insuficiente. Se centra en la parálisis del protagonista en mitad de una fiesta, donde una bella mujer le espera para bailar. Aislado del contexto literario, este argumento no parece bastar para sostener toda una novela de pérdidas y deudas, de replanteamientos vitales y de derrotas. Pero es que, además, a su desarrollo le falta fuerza para dibujar la angustia que debiera serle traspasada al lector.

Los escritores desaprenden. Ocurre porque la necesidad de reinventarse nunca configura un camino señalizado, o porque el talento, sencillamente, se agota. Aunque no parece que el depósito de Loriga se haya vaciado, se entiende mal que un autor con su oficio haya concebido una no-

vela de tan escasa eficacia narrativa. Tal y como ha sido planificado, este texto responde a una estrategia poco acertada si lo que se buscaba era servir de revulsivo a una prosa, la suya, a la que acababa de llegarle la hora de la reinención. Quizás no sea una buena idea preguntarse por qué *ha desaprendido* Ray Loriga. A pesar de los equívocos que su figura suscita, estamos ante un escritor de talento. Sutil, poseedor de buen oído para el lenguaje y con un universo valioso. Deseamos que este desliz conforme un paréntesis necesario en su crecimiento. Ahora que Alfaguara se ha lanzado a reeditar la casi totalidad de su obra —con ediciones de *Tokio y Lo peor de todo*—, quizás el accidente tenga menos importancia de lo que parece, y pronto reanude la tarea de seguir creando una obra coherente y a la altura de sus capacidades. —

— ROBERTO VALENCIA

NOVELA

Nueva especie recién descubierta



Junot Díaz
La maravillosa vida breve de Oscar Wao
Traducción de Achy Obejas,
Barcelona, Mondadori, 2008, 336 pp.

Desde hace más de diez años todo indicaba que la novela tropical, la famosa novela escrita “por debajo del paralelo 35” examinada por Milan Kundera, se había quedado sin continuadores, y que no volvería a surgir esa rara especie que retoma la fuerza de la literatura oral, un manejo infrecuente del tiempo, una imaginación desbocada, y la mezcla con una extraordinaria percepción de la realidad, tal como ocurre en esa breve lista de obras entre las que destaca *Los versos satánicos*. Si el lector tiene la impresión de que estas novelas se

habían extinguido, se sentirá como un explorador que descubre un nuevo continente al leer *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*.

Formalmente, el libro de Junot Díaz (Santo Domingo, 1968) es un archipiélago integrado por novelas cortas, enmarcadas por la voz de un narrador principal, capaz de una irreverencia y un sentido del humor gratificantes. La exploración que hizo Salman Rushdie en *Vergüenza e Hijos de la medianoche* entre pakistaníes e hindúes a fin de localizar y explorar las palabras que definen a su tribu, Díaz la acomete con recursos muy personales entre los dominicanos que radican en Nueva York, y entre sus ancestros. Como hizo Rushdie con la palabra *vergüenza*, Díaz se concentra en el concepto más ominoso que existe en la cultura caribeña: el *fukú*, la maldición que cualquiera puede lanzar contra aquellos que odia, de manera que los persiga y aniquile sin importar cuántos años le tome. Al igual que ocurre con el Azar, el Destino, las fuerzas de la Historia o lo que llamamos intervención divina, el *fukú* puede saltar continentes y generaciones pero, a diferencia de semejantes potencias, sólo pretende hacer daño de manera implacable. En esta novela, la maldición es lanzada ni más ni menos que por el dictador Trujillo contra una familia de mujeres bellísimas, a las que amenaza y persigue con toda su fuerza y maldad durante más de cincuenta años y muchas millas marítimas. Desafortunadamente, no son los ancestros más competentes quienes desafiarán la condena, sino Óscar Cabral: un joven gordo, feo y de una timidez enfermiza que busca claves en las novelas más infames de ciencia ficción, convencido de que un dominicano en Nueva York tiene mucho en común con un extraterrestre llegado por accidente a la Tierra.

Díaz eligió el inglés como su medio de expresión pero nunca aspiró a crear un *spanglish* fallido, sino un inglés excepcionalmente inventivo, capaz de asimilar el español que se habla en

Nueva York y usarlo para enriquecer su lengua adoptiva. Ninguno de sus narradores se embelesa con este nuevo idioma, ni lo convierte en el asunto principal de la novela, sino que lo utilizan como el vehículo divertido y alucinante que permite exponer sus historias con una libertad admirable. Cada vez que el novelista parece alcanzar el fondo de sus creaturas, la novela sorprende con una serie de recursos que permiten continuar la inmersión hasta un nivel inusual. Gracias a ello el lector podrá advertir que en el centro de esta novela se encuentra una historia que parece dictada por *Las mil y una noches*: la del dictador fascinado por una adolescente, y las maneras heroicas en que su padre intenta protegerla del tirano.

Además del sentido del humor, de la gracia oral, del uso de elementos fantásticos en los momentos más inesperados, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* goza de un diseño plenamente novelesco de la narración, si entendemos por novelesco no lo irreal e inverosímil, sino las estrategias de un narrador perspicaz que disfruta de revelar la información de manera que incremente el interés del lector: la capacidad, de la que gozan muy pocos autores, de proponer un grupo de personajes fascinantes y una historia adictiva. E, insisto, el sentido del humor. Contra uno de los prejuicios más extendidos, la novela de Díaz demuestra que no sólo la prosa trágica y sufridora puede sondear las profundidades. Con la simpatía y la perfección de un Charles Chaplin o un Marcel Marceau, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, traducida titánicamente al español por Achy Obejas, nos lleva de visita al centro de una familia ficticia, cuyo punto de vista refresca y oxigena lo que conocemos como realidad. Para que cada vez que uno necesite recargar baterías pueda frecuentar una tribu compleja, divertida y profunda que, como ocurre con la gran literatura, a veces puede ser imaginaria. —

— MARTÍN SOLARES