

# LIBROS

> Ayaan Hirsi Ali

• **Mi vida, mi libertad**  
> AYAAN HIRSI ALI

• **Asesinato en Amsterdam**  
> IAN BURUMA

• **Prosas apátridas**  
> JULIO RAMÓN RIBEYRO

• **Mansiones verdes**  
> W.H. HUDSON

• **Veronica**  
> MARY GAITSKILL

• **Libro del retorno**  
> CARMEN BORJA

• **Los Dukay**  
> LAJOS ZILAHY

• **39 escritores y medio**  
> JESÚS MARCHAMALO Y DAMIÁN FLORES

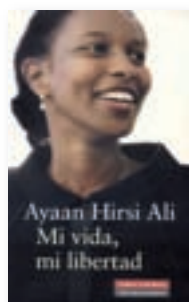
• **Dibujando la tormenta**  
(*Faulkner, Borges, Stendhal, Shakespeare, Saint-Exupéry: Inventores de la escritura moderna*)  
> PEDRO SORELA

• **El ejército iluminado**  
> DAVID TOSCANA

• **Por orden alfabético**  
> JORGE HERRALDE

## AUTOBIOGRAFÍA

# Esperando a Voltaire



**Ayaan Hirsi Ali**  
**Mi vida, mi libertad**  
Traducción de Sergio Pawlowsky, Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, 490 pp.

“Tú, Hirsi Ali, caerás”. La amenaza apareció clavada con un cuchillo de carnicero en el pecho de Theovan Gogh una mañana de noviembre de 2004. El asesino utilizó el otro —llevaba dos— para degollarle después de haberle disparado varias veces.

Van Gogh había filmado un cortometraje —*Submission*— que denunciaba la situación de las mujeres musulmanas. El guión era de Ayaan Hirsi Ali, una diputada holandesa nacida en Somalia que había hecho pública su apostasía del islam. Después de aquello, Hirsi Ali tuvo que acostumbrarse a vivir permanentemente con protección policial. Escribió un primer libro —*Yo acuso* (2006)—, una recopilación de ensayos

que reivindicaban los valores de Occidente y pedían una crítica ilustrada para el islam. Eso fue antes de que se desatara el escándalo en torno a su ciudadanía que haría caer al gobierno, antes de que renunciara a su escaño y antes de que se marchara a Estados Unidos. Ahora ha publicado su autobiografía —*Mi vida, mi libertad*—, un libro fascinante que permite —privilegio nada usual— asistir a la construcción cabal de un pensamiento crítico.

En Somalia, la joven Ayaan, educada en los principios del islam, había llegado a frecuentar a los Hermanos Musulmanes. Eran los tiempos en que formaba parte de “la fuerza de choque de Dios” contra una maligna cruzada mundial orquestada por los judíos y el Occidente ateo. Aprendió entonces que Alá le pedía sumisión total: “Nunca levantes tus ojos, ni siquiera en tu mente”. Ocurre, sin embargo, que Hirsi Ali es una de esas personas con una obstinada preferencia constitucional por lo verdadero: su fe estuvo siempre entretrejada con la noble sustancia de la duda.

Un día la casualidad le llevó a Ho-

landa, tratando de esquivar el matrimonio concertado por su padre. Holanda era el país de la tolerancia, y era además un país donde los autobuses y los relojes funcionaban a la perfección a pesar de las piernas desnudas y de los brazos al aire de las chicas. Quería una vida propia, y descubrió que el Estado de derecho se la podía ofrecer. Tuvo que asumir el precio, claro está: la soledad, la renuncia a la familia. Dejaría de ser Ayaan Hirsi Magan, del gran clan de los Darod, una Harti, una Osman Mahmud del linaje de la Espalda más alta. En adelante, sería simplemente Ayaan Hirsi Ali, ciudadana holandesa.

Estudió Ciencias Políticas, leyó a los pensadores occidentales y empezó a vislumbrar el camino: “Había que atenerse a los hechos; los hechos son una hermosa idea. Se hablaba de método y razón. No había espacio para las emociones y las actitudes irracionales.” Los hechos. Por entonces, la ciudadana Hirsi Ali no sospechaba que aferrarse a los hechos le iba a llevar a enfrentarse con algo más que el islam. La tendencia a no creer en la existencia de una verdad objetiva le parecía ya a Orwell uno de los grandes males de su época. Pero no es probable, ya digo, que para entonces Hirsi Ali estuviera al corriente de las ligerezas del relativismo.

Durante mucho tiempo se limitó a absorber los hechos y a ponerlo todo

en tela de juicio. El atentado contra las Torres Gemelas la encontró así, con la mente en construcción. Las reacciones complacientes de “analistas estúpidos hasta la exageración” que culpaban veladamente a Occidente la sacudieron como a una estera. Para cuando todo aquello acabó, las ideas y los hechos habían empezado a encajar. Había estado buscando certezas, y ya tenía algunas. Entre ellas, que lo ocurrido “no tenía nada que ver con la frustración. Tenía que ver con la fe.”

Dos años después llegaba al Parlamento holandés con la causa de las mujeres musulmanas bajo el brazo. Era una causa noble y el mundo entero la aplaudió. Pero Hirsi Ali había aprendido bien las lecciones de los pensadores de la ilustración, de Russell, de Popper, y debajo del brazo traía también el escándalo: se oponía a la política de integración basada en los valores del multiculturalismo. Entendía que perpetuaba una cultura oscurantista en nombre de la compasión.

La izquierda bienpensante ha digerido mal algunos momentos de la historia europea—el descubrimiento de América, el colonialismo, el holocausto judío—, así que ha dado en culpar a Occidente y en convertir en víctima al islam. Eso explica que regurgite manifestaciones de comprensión de la violencia y que haya encontrado un digestivo en el discurso multicultural: la norma tácita es la igualdad de valor moral en todos los frentes—lo contrario supondría establecer jerarquías, y Dios nos libre de las jerarquías. Se consagra la diferencia sin más como incomparablemente valiosa, y se olvida que muchas diferencias tienen su origen en prejuicios ancestrales. A cambio, se ensalza la tolerancia y se proclama que todas las opiniones son respetables, sin advertir que en la renuncia a juzgar se enmascara la indiferencia y la cobardía. Hirsi Ali supo ver que hay en el fondo de esta actitud complaciente una entraña conservadora, y que la compasión misma es una suerte de racismo.

Así las cosas, esa izquierda bienpensante sólo tenía dos opciones ante el caso

Hirsi Ali: o declararla una excepción o desacreditarla. Ha intentado las dos cosas. Hace mucho que la izquierda vive instalada en el autoengaño, y es sabido que es una ley elemental del autoengaño considerar como una excepción lo que contradice nuestras expectativas. Una vez reconocido que la lucha por los derechos de la mujer musulmana es la lucha de todos—faltaría más—, vino el consabido *pero*: no ha tenido en cuenta que la realidad del islam es multiforme y se limita a repetir estereotipos que sólo se justifican por su vivencia personal, por supuesto muy respetable. El problema es que Hirsi Ali maneja hechos: el resultado de las políticas de integración multiculturalistas es que los inmigrantes viven aparte, estudian aparte, se relacionan aparte, que son muchos los violentos y muchos los que viven de la asistencia social. No importa. Para los defensores del relativismo, la verdad de los hechos resulta difícil de soportar, de manera que se esfuerzan por negarlos con el noble propósito de no alimentar el racismo. ¿Mienten, pues? No exactamente. Más que de mentiras—ni siquiera se puede contar con una vileza consistente—, se trata de pura palabrería. *Bullsbit*, vamos.

Quienes pretenden desacreditar a Hirsi Ali la acusan de atacar directamente al profeta. Lo cierto es que el día que se miró al espejo y fue capaz de decirse “No creo en Dios”, Hirsi Ali dio la última vuelta de tuerca a su reinención: más allá de las dudas sobre la verdadera enseñanza de Alá, había afrontado—para decirlo con Sarraamago— “el factor dios”. Su crítica a Mahoma resultó para muchos ofensiva, blasfema, irresponsable cuando menos. Y hay un paso muy pequeño de estas acusaciones a las de islamofobia y racismo. El fascismo *va de soi*, se desprende por sí mismo como una fruta madura: que se lo digan a los cadáveres de Theo van Gogh y de Pim Fortuyn.

*Islamofobia*. El filósofo francés Pascal Bruckner ha señalado con agudeza lo confuso del término: mezcla hábilmente los conceptos de raza y religión, de manera que permite abortar cualquier

debate de ideas al confundirlo con el combate antirracista. El mismo Bruckner ha salido al paso del más reciente intento de descrédito: el escritor holandés Ian Buruma y el periodista británico Timothy Garton Ash han calificado a Hirsi Ali de “fundamentalista de la Ilustración”. Con todos sus respetos, naturalmente. Bruckner ha desenmascarado la burda maniobra de acusar a quienes se rebelan contra la barbarie de ser unos bárbaros ellos mismos. Es la táctica de la equivalencia: el adjetivo—*fundamentalista*—coloca al fanatismo islámico en pie de igualdad con la lucha por los principios racionales. Nada nuevo. Otra vez la equidistancia, otra vez esa renuncia al juicio moral que Hannah Arendt señalaba en el origen de la banalidad del mal.

Bruckner no es el único que habla de una forma sutil de desdén, del desprecio que abriga esta tolerancia al asumir que ciertas comunidades son incapaces de modernizarse. Unos meses antes de que la ex diputada se refiriera a ello en su libro—“No nos nieguen el derecho a tener también nuestro Voltaire”—, el filósofo esloveno Slavoj Žižek escribía: “¿Qué ocurriría si sometiéramos al islamismo, junto con todas las demás religiones, a un análisis crítico, respetuoso pero, por esta misma razón, no menos implacable? Éste, y sólo éste, es el medio de mostrar un respeto auténtico por los musulmanes: tratarlos seriamente como adultos responsables de sus creencias”. Antes de eso, sin embargo, será preciso llegar a la sala de máquinas de la conciencia culpable de Occidente y recuperar el rumbo hacia una ética ilustrada por la que Hirsi Ali preferiría no tener que morir.

Para nosotros, los descreídos de Rousseau, que nos lamentamos de vez en cuando con Nietzsche y como él nos conformamos con una mirada, “una sola mirada a un hombre que justifique a *el hombre*”, Hirsi Ali es, con su prodigioso proceso de autoconstrucción, ese caso afortunado en razón del cual nos parece lícito conservar la fe en el género humano. —

— CHARO GONZÁLEZ PRADA

CRÓNICA

## Víctimas y verdugos



**Ian Buruma**  
**Asesinato en Amsterdam**  
Traducción de Mercedes García Garmilla, Debate, Barcelona, 2007, 224 pp.

El título del nuevo ensayo de Ian Buruma (Holanda, 1951) parece el de una novela policiaca. (Mario Vargas Llosa ya escribió en un artículo en *El País* que se trataba de “un libro que se lee como una novela de suspenso”). Pero a diferencia del método detectivesco, en el que la investigación está encaminada a averiguar quién ha cometido el crimen a través de diferentes pistas e hipotéticos móviles, lo que hace Buruma es, una vez conocida la identidad del criminal, tratar de hallar las causas por las que cometió el crimen: el asesinato de Theo van Gogh. Las causas. Debo decir que ese método de trabajo dispara en mí todas las alarmas. Porque cuando el propósito es encontrar las causas, acaban encontrándose. Y cuando se encuentran las causas, se ha dado el primer paso para justificarlas.

Como el motor es la búsqueda de las causas, Ian Buruma realiza desde el principio algunos escamoteos injustificables. El primero, y bastante importante, es su renuncia a reproducir la carta de cinco páginas que Mohamed Bouyeri clavó en el cuerpo de Theo van Gogh después de asesinarlo. No la reproduce. La juzga: “largo e incoherente panfleto”. Y, posteriormente, la glosa: “El tono era de culto a la muerte y estaba redactado con un lenguaje bañado en la sangre de los infieles y los santos mártires. Utilizaba un holandés

correcto, pero afectado, lo cual indicaba tal vez la falta de destreza literaria de su autor”.

A diferencia de los textos que todos podemos leer de Ayaan Hirsi Ali, a quien estaba realmente dirigida la carta; o a diferencia de las películas y de los textos de Theo van Gogh que todos podemos leer o ver, el texto fundamental de Bouyeri no lo podemos leer. No estaba destinado a reforzar el debate intelectual sobre la libertad o sobre la conciencia crítica o sobre el islam, sino se trataba de una amenaza: tú serás la siguiente.

En *Yo acuso* (Galaxia Gutenberg), Ayaan Hirsi Ali se mostraba muy crítica con el islam, pero también enormemente crítica con el multiculturalismo occidental. Para Ayaan Hirsi Ali es una negligencia grave, practicada por las democracias europeas, que se permita a los inmigrantes, y en especial a los musulmanes, que tengan una sociedad con leyes particulares, al margen de las leyes generales de los países de acogida. Esa negligencia favorece la constitución de microteocracias; favorece la marginación, y abandono, de las mujeres; favorece la ignorancia y la falta de educación, o la educación restringida en escuelas islámicas (que, en el caso holandés, son financiadas por el Estado); favorece los problemas laborales; favorece la enfermedad y el irracionalismo... Y hacía algunas propuestas para comenzar a vislumbrar un islamismo crítico (recogidas por Ian Buruma): “Lo que la cultura musulmana necesita son libros, telenovelas, poesía y canciones que muestren qué ocurre en realidad y que sepan burlarse de los preceptos religiosos, como por ejemplo sucede en *Costumbres y usos en el Islam* o *Guía para la educación islámica*. El libro *Un atisbo del infierno* en el que se nos explica lo que nos aguarda en el más allá, podría ser una fantástica parodia adaptada al cine. Tan pronto como aparezca *La vida de Brian*, con Mahoma en el papel principal, bajo la dirección de un Theo van Gogh árabe, habremos dado un gran paso adelante”.

Opiniones no muy diferentes a las de otro “hereje”, Afshin Ellian: la solución al problema musulmán es un Voltaire musulmán, un Nietzsche musulmán, es decir individuos como “nosotros, los herejes: yo mismo, Salman Rushdie, Ayaan Hirsi Ali”.

Ian Buruma encuentra muchísimas causas. Históricas, sociológicas, psicológicas, psicoanalíticas, económicas, antropológicas, de clase, religiosas, sexuales (la homosexualidad de Pim Fortuyn y el “mercado del sexo” en Amsterdam le sugieren a Ian Buruma reflexiones que me dejaban paralizado). Y las encuentra de muchas maneras. *Asesinato en Amsterdam* tiene mucho de reportaje periodístico y mucho también de libro de viaje: un libro de viaje en el que Ian Buruma vuelve después de muchos años a su país natal y saca de su interior una buena colección de fantasmas y de “resentimientos”, una palabra que le gusta mucho utilizar en otros. Y el empleo de esa forma literaria ligera, y que le sirve de blindaje, facilita que surjan causas por todos lados: en los testimonios de los personajes con los que se encuentra; en los medios de comunicación o, generalmente de una forma impresionista con un nivel argumentativo bastante peregrino, en sus propias observaciones callejeras. Sobre el pañuelo escribe: “En muchos casos es como si el atuendo religioso se llevara para lucir una moda, o poner de manifiesto una diferencia, al mismo tiempo que constituye un signo de devoción”. ¿Y la coacción? Eso se le pasó por alto a Ian Buruma cuando leyó a Ayaan Hirsi Ali: el brutal sometimiento de la mujer, quizá su más insistente argumento.

Pero más sorpresa me produjo ver cómo la causa que parecía el eje del libro (el islamismo en la sociedad occidental; o, por emplear sus propias palabras en *Occidentalismo*: “Sin el entendimiento profundo de quienes odian a Occidente no podemos tener la esperanza de impedir que destruyan a la humanidad”) se desvía rápidamente en otra dirección muy distinta: la culpa de las víctimas.

Escribe Ian Buruma: “La guerra entre la Ilustración de Ellian y la *yihad* de Bouyeri no es un choque claro entre cultura y universalismo, sino entre dos visiones diferentes de lo universal: una visión radicalmente laica y otra radicalmente religiosa. La sociedad radicalmente laica del Amsterdam posterior a la década de 1960, que le parece la tierra prometida a cualquier refugiado con mentalidad sofisticada que huye de la revolución religiosa, resulta inhóspita para el hijo de un inmigrante procedente de las remotas zonas rurales de Marruecos”. ¿Es necesaria una glosa?

Escribe Ian Buruma: “Ayaan Hirsi Ali no podía compararse con Voltaire, porque el filósofo francés había lanzado sus insultos contra la Iglesia Católica, una de las dos instituciones más poderosas de la Francia del siglo XVIII, mientras que Ayaan sólo se arriesgaba a ofender a una minoría que ya se sentía vulnerable en el corazón de Europa”. (¡!)

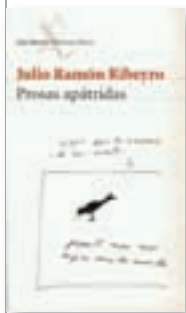
Lo peor de *Asesinato en Amsterdam* es la sensación de clima bélico que transmite Ian Buruma. En el “Epílogo” del libro, donde cuenta el final de la historia, con Ayaan Hirsi Ali saliendo de Holanda por un problema legal y con Bouyeri condenado a cadena perpetua, deja clara su extraña postura “equidistante”: “[Ayaan Hirsi Ali] inició una guerra, quizá de una manera dogmática, incluso con algo de exceso de celo, pero utilizando siempre como únicas armas sus propias convicciones. El resultado fue una batalla a muerte, en la que al principio se utilizaron sólo las palabras, pero luego aparecieron las balas y los cuchillos”. Desde luego, no fueron Theo van Gogh ni Ayaan Hirsi Ali quienes utilizaron las balas ni los cuchillos. —

— FÉLIX ROMEO

[www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)

APUNTES

## La discreción del espía



**Julio Ramón Ribeyro**  
**Prosas apátridas**  
Editorial Seix Barral, Barcelona, 2007, 140 pp.

Un empleado mediocre se emborracha una noche con su jefe. Entre los vapores del alcohol, se hacen grandes amigos, se juran fidelidad, se prometen hermandad eterna. El empleado se siente valorado, gratificado. Pero al día siguiente, cuando llega al trabajo y saluda confiadamente a su nuevo compañero, el jefe apenas recuerda su nombre.

Un hombre que deambula por el malecón entra en un bar y traba conversación con la camarera. Entre copas y bromas, coquetean. Al final de la noche, ella le pide que lo ayude a cerrar el local. Él carga las pesadas sillas pensando que tiene asegurada una cama caliente para paliar su soledad. Pero después de cerrar, ella lo deja fuera, solo, abandonado a la fría y húmeda intemperie.

Esos son dos argumentos de Julio Ramón Ribeyro, sin duda el cuentista peruano más importante del siglo XX. En una época en que la novela latinoamericana engordaba, rompía los moldes y desbordaba los límites del lenguaje, Ribeyro se convirtió en un observador de lo cotidiano, de los pequeños gestos, del gris habitual de la existencia. Por eso, el género que más cultivó —y el que mejor se adecuaba a su sensibilidad— era el cuento, en el que prima la sencillez narrativa y los detalles adquieren un valor mucho mayor que en la vorágine de la novela. Y también por eso despreciaba “la ostentación literaria de muchos escrito-

res latinoamericanos. Su complejo de proceder de zonas periféricas, subdesarrolladas, su temor a que los tomen por incultos [...] Aspecto nuevo rico de sus obras: palacetes heteróclitos, monstruosos, recargados [...] Su propio brillo los deslucen.”

La narrativa de Ribeyro, más que en el boom latinoamericano, se siente cómoda en la tradición de Maupassant, incluso de Carver: sus relatos están hechos de cosas pequeñas para la historia de la humanidad pero grandes para sus protagonistas. Y lo mismo puede decirse de sus *Prosas apátridas*, que según el prólogo, no son “las prosas de un apátrida o de alguien que, sin serlo, se considera como tal. Se trata, en primer término, de textos que no han encontrado sitio entre mis libros ya publicados y que erraban entre mis papeles, sin destino ni función precisos. En segundo término, se trata de textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo [...] carecen de un territorio literario propio.”

Desde esta tierra de nadie, Ribeyro nos ofrece un conjunto de observaciones sobre un mundo en que aún existía la verdad. Y se atreve a dudar de ella. En la próspera Francia democrática, la visión de un par de barrenderos franceses le hace notar que “toda revolución no soluciona los problemas sociales sino que los transfiere de un grupo a otro, no siempre minoritario”. En el París post-68, se burla de los jóvenes hirsutos y barbudos que arengan a los obreros a levantar las barricadas, mientras los proletarios quieren pasar su domingo en paz después de trabajar toda la semana. Sus aforismos ponen constantemente el dedo en la llaga y señalan las escenas de la vida cotidiana que derrumban el edificio ideológico más sólido.

Y es que la influencia del existencialismo formó a un Ribeyro notablemente sensible a la ausencia de sentido. El encuentro fortuito con un antiguo conocido le hace pensar en cuántas

coincidencias deben haber ocurrido para que sus caminos se crucen en esa calle, en ese momento. La visión de los transeúntes que circulan despreocupados por la calle suscita en él horror por la indiferencia general ante la certidumbre de la muerte: “¡Con qué irresponsabilidad vive la gente!... ¿Ignoran acaso que a la vuelta de la esquina nos acecha lo invencible?”

Por eso, su propia vida es tratada en este libro como un efímero paréntesis, en el que incluso el concepto del tiempo depende de nuestros antecesores y nuestros descendientes. “Para un padre, el calendario más veraz es su propio hijo”. Cuando su pequeño destruye los adornos de la casa, Ribeyro intuye la llegada de un nuevo mundo que acabará con el de sus predecesores. Y si el futuro es incierto, el pasado también. Nuevas revelaciones de hechos sin importancia nos obligan a reinterpretar constantemente lo que dábamos por seguro. La única perspectiva absoluta de las cosas es, paradójicamente, la que ofrece la muerte.

Esta línea de pensamiento recuerda a la pesimista filosofía francesa contemporánea. De hecho, en uno de sus libros menos conocidos, *Dichos de Luder*, Ribeyro reúne una colección de aforismos que podrían haber sido firmados por Cioran. Pero en las *Prosas apátridas* figura una tabla de salvación ante el oleaje de este mundo inasible y aplastante: la escritura como último acto de resistencia. “...Escribo páginas como ésta, para dejar señales [...] En cada letra que escribo está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida, que otros descifrarán como el dibujo de la alfombra”.

Ribeyro envidia a los hedonistas, a quienes son capaces de vivir sin dar testimonio de la vida. Porque su vocación de dar sentido a lo que le rodea lo aparta constantemente de la existencia, lo convierte en un espectador que redacta informes sobre la realidad sin ser capaz de compenetrarse con ella, como un espía discreto y silencioso que se confunde con sus investigados pero nunca termina de formar parte de

ellos. Y sin embargo, a la vez, la lucidez de su escritura le permite trascender el mundo, la soledad que lo agobia e incluso la muerte.

En uno de los aforismos más hermosos de *Prosas apátridas*, Julio Ramón Ribeyro dice: “No somos más que un punto de vista, una mirada”. Este libro recopila su mirada personal, y al hacerlo da forma al más entrañable de sus personajes. —

— SANTIAGO RONCAGLIOLO

## NOVELA

### En la vorágine



**W.H. Hudson**  
**Mansiones verdes**  
Traducción  
de Marta  
Pesarrodona,  
Barcelona,  
Acantilado,  
2006,  
324 pp.

*Mansiones verdes* (1904) está en medio del arco que trazan las dos grandes obras de William Henry Hudson (Guillermo Enrique Hudson para su ubicación al mismo tiempo lateral e imprescindible en la literatura argentina): *The Purple Land* (*La tierra purpúrea*, 1895; publicada por El Acantilado en 2005) y *Far away and Long Ago* (*Allá lejos y tiempo atrás*, 1917, 2003). *La tierra purpúrea*, una suma de estampas de una viveza difícil de igualar, narra el progresivo acriollarse de un joven inglés en la Banda Oriental, el actual Uruguay, hacia mediados del siglo XIX. De ella escribió Borges que “es de los muy pocos libros felices que hay en la tierra” y que su fórmula es tan antigua que se remontaba a la *Odisea*: la del “héroe que se echa a andar y le salen al paso sus aventuras”. Lo mismo vale para *Mansiones verdes*, sólo que en ésta el paisaje, el tono, la intención son del todo distintas. Mientras *La tierra*

*purpúrea* es en buena medida autobiográfica y tiene un desarrollo verosímil —aunque las aventuras que le acontecen al Richard Lamb de Hudson no son menos vívidas y coloridas que las del Kim de Kipling—, Abel, el protagonista de *Mansiones verdes*, emprende un viaje sobrenatural, curiosamente de una sobrenaturaleza producida por su vehemencia en el adentrarse en la naturaleza hasta confundirse con ella.

Hudson nació en una hacienda de Quilmes —actualmente un suburbio de Buenos Aires— en agosto de 1841, descendiente de norteamericanos, cuando Argentina estaba bajo la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Su infancia y adolescencia las pasó en un idilio perpetuo con el paisaje y la fauna pampeana; el gran ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada, en *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951), se refiere a “su *connibium* con la naturaleza”; Joseph Conrad, que fue su amigo y admirador, había dicho que Hudson “escribe como crece la hierba”. En 1874, a sus 36 años, Hudson se afincó en Londres, donde vivió el resto de su vida (murió en 1922) y donde escribió la prolífica obra que evocó, ensalzó y, más tarde, fijó en la memoria de varias generaciones de lectores los paisajes rioplatenses como un paraíso perdido. En él se juntaban el espanto y la maravilla de quien había descubierto allí algo que es anterior o exterior a la cultura y a la civilización: no el paisaje sino la naturaleza y los seres que la habitan (“Hudson vio y sintió lo que un hijo de la Banda Oriental nacido y criado en ella no habría visto ni sentido”, observó con lucidez Unamuno en un epílogo a *La tierra purpúrea*). Hudson llegó a ser uno de los más importantes ornitólogos de su tiempo; sus descripciones de las especies autóctonas de Argentina y Uruguay son obras clásicas en la materia. La impresionante finura de su observación y su talento descriptivo suplieron su completa carencia de toda formación científica académica.

En *Mansiones verdes* (en la edición que acaba de aparecer ha desaparecido el subtítulo que siempre la acompañó:

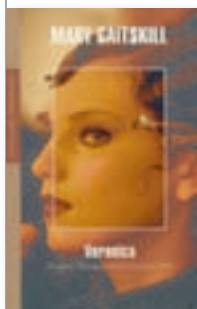
“A Romance of the Tropical Forest”), Abel, hijo de la aristocracia venezolana, obligado a huir de Caracas para salvar la vida tras tomar parte en un conato de revolución, relata su larga convivencia con los indios de la Guayana. Y, en particular, su alucinado amor por Rima, la mujer pájaro, una joven huérfana que ha crecido en el bosque hasta convertirse en una semidiosa a la que obedecen las serpientes y las corrientes de los ríos. Martínez Estrada afirma que Rima “es un personaje absolutamente nuevo, sin precedentes en la literatura [...] Hudson ha sabido dotarla de una levedad y gracia aéreas sin reducirla a condición espectral. Integrando el paisaje forestal en que vive, aparece y desaparece de escena de modo tan extraño que se diría un duende...” Nunca como en *Mansiones verdes* Hudson estuvo tan cerca de *El corazón de las tinieblas* de Conrad (publicada cuatro años antes) o, también, de *Las Encantadas* (1856), el relato impresionante de Melville sobre su viaje a las Galápagos. Conrad ve en la selva y sus habitantes la encarnación de fuerzas diabólicas que el horror del imperialismo europeo desata y desborda; Melville había visto en Ecuador una tierra lúgubre y apocalíptica. En *Mansiones verdes*, en cambio, la selva es el símbolo de una civilización capaz de vivir en armonía con la naturaleza, de una cultura en la que al hombre le resulta inconcebible la idea de atacar a cualquier ser vivo. El movimiento, sin embargo, es semejante en Hudson y en Conrad: la civilización occidental corrompe lo que pisa, y esa marcha no tiene vuelta atrás.

Junto con *La era de cristal* (1887), *Mansiones verdes* forma parte de la adhesión de Hudson al movimiento tardorromántico de la Inglaterra eduardiana, la que veía el progreso de la civilización —la industria, la ya hipertrofiada vida urbana— como un alejamiento creciente de la verdadera fuente de la felicidad y la inocencia, como ya lo habían anunciado Rousseau o Shelley. Todo lo cual carecería de interés para un lector de hoy si no fuera por la prosa sublime de Hudson, por su capacidad irrepetible para hacer brotar en la página impresa

la selva, los pájaros, los ríos. Marta Pessarrodona sabe captar esas modulaciones y llevarlas a su traducción. *Mansiones verdes* es acaso una obra menor, pero el genio de Hudson es tal que aún así esta novela sigue irradiando una luz muy pura, que no ha perdido un ápice de su fresca novedad. —

## NOVELA

### Chicas raras



**Mary Gaitskill**  
**Verónica**  
Traducción de  
Javier Calvo,  
Mondadori,  
Barcelona, 2007,  
266 pp.

*Verónica* es una novela rara firmada por una escritora rara y que trata sobre la vida de unas chicas raras. *Verónica* —cuarto libro y segunda novela de Mary Gaitskill (Kentucky, 1954)— fue candidata al National Book Award del 2005 y entonces, a pesar de reseñas resplandecientes, no lo tuvo nada fácil. *Verónica* compitió con *Europe Central* de William T. Vollmann (que resultó ganadora) y con *La gran marcha* de E. L. Doctorow: dos poderosas novelas históricas y guerreras ocupándose, respectivamente, de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra de Secesión. Aunque, si se lo piensa un poco, *Verónica* es, también, una novela de guerra; aunque la suya sea una guerra íntima pero igualmente violenta donde no hay vencedores y de ahí, quién sabe, que se le escapara el premio en cuestión.

Y es que el territorio de Gaitskill —autora del ya legendario debut *Bad Behaviour*, 1988, celebrado por Alice Munro, publicado como *Mal comportamiento* por Edhasa y en donde se incluye el relato que dio origen al celebrado film *Secretary* con James Spader y Maggie Gyllenhaal— pasa por las trincheras y re-

taguardias de las relaciones entre hombres y mujeres (y de mujeres y mujeres) narradas siempre con un idioma entre lírico y despiadado, frío y cromado, que recuerda un poco al de Joan Didion y al que alguien definió como “una cruz entre Stendhal y los dibujos animados del Coyote y el Correcaminos”.

*Verónica* —diez años de trabajo que se notan en todas y cada una de sus oraciones— rememora los neones de la década de los ochenta. Y, al igual que su primera novela —*Two Girls, Fat and Thin* (1991, donde el punto de contacto era la bizarra adoración por una escritora mesiánica y de culto, Anna Granite, transparente máscara de Ayn Rand)—, vuelve a ocuparse de las idas y vueltas entre dos hembras vencidas aunque poderosas y de los extraños y siempre apasionantes flujos y reflujos de la amistad entre dos especímenes del supuesto sexo débil. Una de ellas es la Verónica del título: madura y ácida mujer, “como una mezcla de Marlene Dietrich y Emil Jennings”, trabajando como correctora de pruebas, en perpetua batalla contra el mundo entero y sus alrededores y lista para inmolarse en el por entonces novedoso altar del sida. La otra es Alison, alguna vez enfundada en su “traje de modelo” y convencida de que “si no encuentras la forma adecuada, a la gente le cuesta identificarte. Y por otra parte hay que ser capaz de cambiar de forma deprisa. De otra manera, te quedas anclado en una que tenía sentido antes pero que la gente ya no entiende”. Alison, como narradora espasmódica dando saltos en el tiempo desde un oscuro presente, *extop-model* caída en desgracia, sobreviviente casi a pesar suyo, y condenada a contar la historia de una amistad invencible y de una década derrotada, encuentra en Verónica su Tema y su espejo negro. Por lo que una y otra —Verónica y Alison— acaban componiendo una de las duplas más patológicamente interesantes desde Holmes & Watson o Laurel & Hardy. “Cuando conocí a Verónica, yo estaba sana y era hermosa y me sentía de maravilla por ser amiga de alguien que era fea y estaba enferma [...] Ahora soy fea y estoy enferma [...] A veces tengo miedo,

a veces siento que estoy siendo castigada por algo y a veces creo que no me va a pasar nada. Ahora mismo me alegro de no tener que tratar con una chica guapa que me diga que tengo que aprender a quererme a mí misma”, murmura Alison en este libro que parece escrito en una estruendosa voz baja.

Pensar en Verónica como en alguien poseída por el espectro de Dorothy Parker. Pensar en Alison como en alguien hechizada por el fantasma de la Chica Warhol Eddie Sedgwick. Pensar en Mary Gaitskill —ya lo dije en alguna parte— como en una posible versión hembra de Bret Easton Ellis, el antecedente directo y menos pirotécnico pero más *dark* de A. M. Homes y, también, tal vez lo que sea más importante, como en la continuación natural de la primera gran *freak* norteamericana y creadora de enormes heroínas disfuncionales empujadas por el medio que las rodea y las ahoga: la nunca del todo bien ponderada Carson McCullers.

Marca registrada de Gaitskill —a quien varias leyendas urbanas le atribuyen pasado *hardcore* como bailarina de strip-tease y dominatrix de alquiler así como de efímera cristiana renacida—, el sexo vuelve a ser el rasgo distintivo, lo que distorsiona y, paradójicamente, pone todo en foco con colores y blanco y negro y atmósferas dignas de ser fotografiadas por Nan Goldin o Diane Arbus.

Y, de acuerdo, mea culpa, esta reseña desborda de otros nombres; lo que en ningún caso significa que el de Mary Gaitskill no tenga personal e inconfundible peso y materia propia. Porque, por encima de todo, claro, ahí está su marca más que registrada: la persecución de la felicidad —leer también los relatos con *nouvelle* reunidos en *Because They Wanted To* (1997)—, más cerca de una carrera sin fondo que de una carrera de fondo. En alguna entrevista, Gaitskill afirmó: “La gente tiende a sobrevalorar la felicidad pero —y no es que yo tenga algo en contra del ser feliz— no creo que una experiencia de vida profunda tenga que pasar necesariamente por el acto de ser más feliz sino por sacarle el mayor jugo a lo que sea que uno está experimentando

en determinado momento”.

Así, para Gaitskill —y en lo que Gaitskill escribe, en las últimas y dolorosamente esperanzadas páginas de *Verónica*—, la felicidad es lo raro, lo efímero, esas “tendencias” que pasan veloces, el *in* que no demora en ser degradado a *out*, el tiempo perdido y amnésico al que ni siquiera puede redimir la epifanía de la memoria, la jugosa droga que, por desconocida, es a la que, sin embargo, están adictas sus chicas raras. Todas ellas desfilando por la vida: esa larga y sinuosa pasarela en la que hoy te aplauden y mañana tropiezas y caes y te preguntas si tendrá algún sentido levantarse.

Afuera, por supuesto, la moda pasa y la guerra continúa. —

— RODRIGO FRESÁN

## POESÍA

### Caminando por el alma



**Carmen Borja**  
**Libro del retorno**  
Lumen,  
Barcelona, 2007,  
108 pp.

*El relato y la escucha de la experiencia humana es siempre la historia de un viaje, nuestra única patria posible.*

*Libro del retorno* es el cuaderno de bitácora del viaje que emprende una mujer en busca del sentido de su vida, un examen —una forma de hermenéutica— de sus sentimientos más íntimos; un periplo donde dudas y experiencia se conjugan. Trayecto que impone su propia temporalidad, que “se contrae en el instante/ se devora a sí mismo/ y (donde) hasta la muerte muere”. El camino no es fácil: está lleno de brumas, direcciones que se bifurcan, “trampas de los nombres”, sorpresas, obstáculos insuperables, señales equí-

vocas en forma de “abalorios imaginados por otros”, extraviados... Sólo ciertas palabras sirven como brújula que orienta el recorrido por ese territorio tan feraz como extranjero; tan arduo como salvífico: palabras que nombran las heridas que deja el dolor y el desconuelo, palabras de esperanza (contra toda esperanza) que nace en el desamparo, balsámicas palabras de amor que agitan y activan el espíritu... Palabras fundadoras e imperativas: “No calles, no te niegues a la palabra/ Crear, orar, conjugar toda forma de futuro/ amar, reír, comprender. Todo aquello que nos hace humanos”. Palabras (en forma de inquisiciones) de conocimiento que, una vez interiorizadas, devendrán sabiduría.

En todo trayecto arriesgado, al igual que en este largo poema, siempre hay algo de rito de iniciación, exilio, éxodo, gesta o epopeya (como la de Gilgamesh descendiendo a los infiernos para rescatar a su querido amigo). Decía Kafka que el camino no existe, que éste no es más que nuestra propia incertidumbre. Y en esa lógica, la voluntad de saber, la necesidad ontológica de solventar las interrogantes, obliga a la protagonista a abandonar sus precarias seguridades y emprender la marcha “aunque el viento sople frío/ y duela la intemperie”. Se suele usar la metáfora del camino para señalar la vida, pero la existencia es, en última instancia, alma. Y así, conforme los sentimientos y emociones que concita el viaje se van elucidando, la viajera pierde su antigua identidad para renacer otra: más humana, más sí misma, con el alma más plena y próxima a la casa del padre. La frase “Siempre volvemos a la casa del padre”, que se intercala a menudo en el poema, no supone la invocación de una pulsión edípica, sino que se emplea como letanía o plegaria que alude al instinto entrañado en todos nosotros que reclama la Unidad con los ancestros y confirma el *humus* genético que nos permite crecer como “planta arraizada que no ha de esperar (ni siquiera) la lluvia”. Andar pues, deambular al raso, sin sosiego ni descanso, acompañada por las sombras errabundas de

ausencias y memoria; proseguir incansable hacia el destino intuido: porfía donde la vida se intensifica en el anhelo por lo que ha de venir y la nostalgia por lo que ha sido, anulando o suspendiendo (*epoché*) la linealidad del tiempo.

Una médula sacra sostiene el *Libro del regreso*; sacralidad que no invoca al Dios institucionalizado por las distintas religiones, sino al sentimiento de estupor, inmanente en el ser humano, frente al Origen de la existencia. Deber del poeta es señalar ese génesis: “entonces el poeta intuye lo sagrado/ y canta la verdad”. O cuanto menos, merodea en torno a su inefable arcano, pues “no importa tanto la verdad/ como transmitirla sin pronunciarla”. Palabra y silencio: dialéctica del secreto (verdad pristina) de la vida: “Y tuyo es el silencio/ donde viven todos los que aman/ Dentro. Desde dentro. Sin palabras”.

De todos los sentimientos testificados en el poema, dos de ellos actúan como generadores emocionales: el dolor y el amor. Un dolor, igualmente, consagrado: lágrimas de acíbar convertidas en obleas: comunión en el *ágape*: “¿Recuerdas?: si bebes mis lágrimas/ ya no podremos separarnos.” En el *Libro del retorno* hay rescoldos del dolor (“profundo y negro como pozo antiguo”) que Carmen Borja tan acendradamente expresó —como llama, lágrima y duelo— en su anterior poemario *Libro de la Torre*. Dolor como conciencia e iluminación, que te “desborda por los ojos, te arrasa”. Acompañan al dolor la soledad y la amargura causada por las ausencias; sentimientos lacerantes y a la vez vivificadores, ya que es preciso hacer un “hueco a la ausencia,/ para que vivir no sea un mapa vacío”. Frente al dolor y sus derivados, como contrapeso, el júbilo amoroso y la esperanza reconfortan el ánimo. Amor-amar (su necesidad, su goce, su consuelo...) son imprescindibles para vivir; más allá de las calamidades que causan en ocasiones o de la insaciable sed que la dependencia amorosa suscita. Amor-amar, espacio donde se conjura “lo visible y lo invisible”: advenimiento, potencia seminal,

lugar de revelación y fantasmagorías... Amor que, en el camino de la indagación cognitiva, “ensancha límites, / abre y prolonga la frontera”.

Carmen Borja —que confirma de nuevo que su obra poética sueña con voz propia— escribe sin retórica ni afectación y evitando el tono oracular en el que podría haber incurrido cuando, en determinadas secuencias, menciona lo profético. Ello implica que algunas de sus expresiones, en su sencillez (despojadas de todo innecesario boato), puedan parecer obvias; *peccata minuta* ésta que apenas cuenta dada la calidad, complejidad simbólica (referentes mitológicos, épicos, bíblico y literarios), intensidad y armonía del conjunto del poema. Era difícil superar la excelencia de sus anteriores poemarios (*Libro de la Torre* y *Libro de Ainakls*), pero el *Libro del retorno* no desmerece respecto a sus precedentes, constituyendo con ambos una trilogía en la que cada obra es singular, aunque todas ellas se hermanen al compartir temas esenciales de la existencia y en la impecable coherencia discursiva. —

— ALBERTO HERNANDO

## NOVELA

### Realismo en clave satírica



Lajos Zilahy  
**Los Dukay**  
Traducción de  
Ferenc Oliver  
Brachfeld  
Alfaguara,  
Madrid, 2005,  
799 pp.

Lajos Zilahy, hoy poco menos que olvidado, autor de *El desierto* (1930), *El alma se apaga* (1932) o *El pájaro de fuego* (1934), fue uno de los narradores más leídos del XX,

convirtiéndose, con Knut Hamsun, Somerset Maugham y Pearl S. Buck, en un verdadero *long-seller* en lengua española desde los años cincuenta. Se tradujo mucho, y su obsesión por la crónica social de las elites y su infinita capacidad de observación hicieron de él uno de los nombres ineludibles de la ficción de posguerra. Pese a no ser su obra más popular, Zilahy deslumbra con *Los Dukay* (1949), novela de verdadero talento en la que el narrador húngaro despliega su irreprimible ironía y su capacidad para convertir las maneras del folletín y las conquistas de la novela-río realista en una inapelable muestra de literatura contemporánea, ambigua, cómplice y resabiada. En apariencia, *Los Dukay* es una *grande histoire* que continúa la vieja tradición de la novela realista, empecinada en levantar fastuosas sagas con la ayuda de las ramas de intrincados árboles genealógicos y de la mano firme de un narrador omnisciente extraordinariamente competente, que jamás olvida los pormenores ni se pierde en su propia narración, ni se inmiscuye en ella ni se desordena a la hora de proceder a narrar la historia *comme il faut*.

Sin embargo, el lector advertirá sin esfuerzo, desde sus primeros capítulos, que *Los Dukay* fue escrita en un momento en que la lección de Proust en *En busca del tiempo perdido* había sido ya bien asimilada, y en que el estilo realista podía todavía resultarle útil al novelista, pero las actitudes no eran ya las mismas que tuvieron Balzac o Zola porque las vanguardias históricas no tuvieron lugar en vano. Así, se diría que la gran novela de Zilahy pertenece a la tradición sin más trámite ni más cuestión, cuando lo cierto es que nos las tenemos con una gran novela del XX (y no con una novela del XIX escrita y publicada en el XX): dirige la orquesta verbal un narrador autoconsciente que se complace en desperdigar por las páginas de su novela ciertos guiños a la tradición, se advierte en la novela una ironía fina que le pide a gritos al lector su complicidad con lo que Zil-

ahy está en realidad llevando a cabo, una suerte de reescritura satírica en segundo grado, desenfadada y teñida de parodia, de la novela realista decimonónica.

La historia de los Dukay es la crónica del crepúsculo de una de las grandes familias aristocráticas en declive, entre 1919 y 1949, algo así como los Rougon-Macquart que concibió Zola pero pasados por el cedazo de la vanguardia –Klee o Tzara andan en boca del narrador– y de la frivolidad de la Europa de posguerra y de los Estados Unidos que ya han conocido el crack de Wall Street y la brillantina glamourosa de Mr. Gatsby. El tono del relato, a medio camino entre disciplinado con los *topos* que la tradición le obliga a manejar y ciertamente jocoso, hace posible que el narrador se permita bromear y convertir bastantes episodios y actitudes de sus criaturas, los Dukay, en divertidos pasajes de *soap-opera*. Una delicada heroína del relato confiesa en su diario personal, intercalado en la narración principal, estar “perdida y preparándome para la muerte como un bello e ilimitado viaje, envuelta en las suaves manos de mis más poderosos soporíferos. He vivido casi veinticinco años. La vida no reserva ya nada para mí” (p. 265), y el narrador se lo pasa en grande dándole al lector lo que el lector espera de unos personajes que conforme avanza el relato se van convirtiendo en arquetipos, como esta lánguida damisela cumpliendo *pre-mortem* con el guión que por su condición le corresponde. “Mis amores con este Shelley sin hace fueron como una tormenta de verano; efluvios de lluvia, vientos, relámpagos y después alegres risas” (p. 267), el léxico y el tono elegidos para la ocasión y puestos en boca de una joven que, como los demás personajes, interpreta en la novela su propio papel. Imposible leer en serio esta deliciosa parodia de un género entero y de una poderosa tradición narrativa. *Los Dukay* se le antoja al

lector como una alta comedia de salón en la que los personajes se saben personajes y no viven sino actúan. No falta ninguna convención que se precie de su nombre, la niña bien de la familia, los dimes y diretes entre mesas camilla, trivialidades, terciopelos, mayordomos y criadas –incontables guiños al universo proustiano de Guermantes–, Rere, el hermano idiota de la familia Dukay –que trae a la memoria al entrañable Benjy de *El ruido y la furia* de Faulkner, el hermano idiota de la familia Compson–, atildados petimetres de la *Belle Époque*, el Conde Dupi, pater familias achispado y dotado de una rara habilidad para el escapismo cuando la escena se oscurece, la algodonosa Zia, la hija pequeña, que no comprende que la casa de muñecas en la que vive toda la familia se viene abajo, y pomposas declaraciones históricas de un narrador descreído e hilarante, que advierte que “en aquellos tiempos, el mundo se componía de seis Estados: Inglaterra, Rusia, Francia, Alemania, Italia y los Habsburgo. El resto no contaba”, y que se apresura a señalar, conteniéndose la risa, que también “estaban los Estados Unidos, que no podían ser tomados en serio aunque no fuese más que porque su presidente, un individuo de cabeza redonda llamado Theodore Roosevelt, usaba lentes”, (p. 105). Carga el narrador las tintas del humor, que en ocasiones alcanza el sarcasmo, y dibuja con trazo caricaturesco una aristocracia de vodevil, con destierros reales en Madeira, novelescos viajes en el Orient Express, romanticismos desmitificados (“el amor brota del deseo sexual del cuerpo, cuidadosamente envuelto en los velos de la poesía o en las usadas zapatillas del matrimonio”, [p. 681]) y estrafalarios diálogos de sainete (“Me encuentro ante una decisión definitiva –dijo el rey, luchando con una pata de pollo–, quiero salir para Hungría mañana por la mañana”, [p. 256]).

Entren en *Los Dukay*, lean y dis-

fruten de la gran farsa literaria, de la parodia de casi todo, escrita por uno de los más grandes narradores del XX, maestro de los principales novelistas húngaros de hoy y maestro de ceremonias a la hora de releer la tradición sin ingenuidad y con impagable ironía. –

– JAVIER APARICIO MAYDEU

## RETRATOS

### Vidas iluminadas



**Jesús Marchamalo  
y Damián Flores**  
**39 escritores y  
medio**  
Siruela, Madrid,  
2006, 202 pp.

Pocos libros encontrará el lector como este *39 escritores y medio*, de Luis Marchamalo (con ilustraciones de Damián Flores), que reúnan en un título dos prestaciones literarias tan aparentemente antagónicas como son: despertar la imaginación y, a la vez, servir como libro de consulta. Pero vayamos por partes. Un sector no minoritario de críticos literarios decimonónicos estaba convencido de que era imprescindible almacenar información de un autor para acercarse con mayores garantías a los secretos de su obra literaria. Todo un peso pesado de la crítica literaria francesa de la segunda mitad del siglo XIX, como fue Charles-Augustin Sainte-Beuve, practicó una fe indestructible en el poder biográfico de su análisis. Se sabe que a este egregio crítico nunca le sentó bien ni Balzac ni Stendhal ni Flaubert. A Baudelaire le aceptó a regañadientes *Las flores del mal*. Ese es el mayor peligro de la confianza ciega en los autores. Si uno no ha limado antes sus prejuicios morales, cifrar en las vidas

íntimas de los escritores la revelación última de sus libros puede conducir a severos prejuicios estéticos. Y esto fue lo que le pasó a Sainte-Beuve. Unos pocos decenios más tarde, Marcel Proust, en su celebre *Contra Sainte-Beuve*, lo arrinconó sin piedad en el desván de los métodos inoperantes.

Si hago esta disquisición es para apresurarme a neutralizar cualquier interpretación biografista del libro de Marchamalo. Nada más alejado del método del francés. He hablado al principio de esta reseña de imaginación, y lo hice para enfatizar el rasgo crucial de este libro: su vocación ficcional, su sentido del rasgo humano imprevisible, incluso casi inverosímil, para completar la idea psicológica, física, moral e histórico-social que se pueda tener de los autores que Marchamalo desgrana. Creo que serán muy ilustrativas unas palabras del propio autor de este libro, refiriéndose a algunas ausencias (se exigía él que los retratados estuvieran muertos y que fueran entre ellos lo más contemporáneos posible, excepto algunos más relativamente recientes): “Cargo con la responsabilidad (venial) de no haber sabido encontrar en ellos el rasgo, la sombra, la historia definitoria o definitiva”. Es evidente que estamos ante toda una declaración de principios. A veces, parece decirnos Marchamalo, un punto imperceptible, una anécdota aparentemente trivial, ilumina todo el conjunto de una vida. (O de una obra, si uno se empeña en hacer depender una de la otra). De la misma manera que un autor puede colaborar en no poco a sepultar su obra insistiendo en su itinerario vital, no es menos cierto que la operación contraria puede resultar igualmente desilusionante. Los sondeos literarios de Sainte-Beuve tendrían muy poco futuro con la ocultación biográfica que cultivan con increíble éxito escritores como Salinger o Thomas Pynchon. Pero a veces uno extraña “ese rasgo, esa sombra” instantáneos,

fugaces, que nos hablen de la persona que tanto ha contribuido a hacer que su obra nos interese incluso sin saber nada de su autor. Voy a poner un ejemplo. ¿Nos va a interesar más *El Quijote* por el hecho de conocer pelos y señales de la vida de Cervantes? ¿Por ello se va aquilatar su importancia en la historia de la literatura universal? Es evidente que no. Pero creo que ni el más recalcitrante defensor de la autonomía de la obra literaria, se negaría a tener alguna información más precisa de su biografía. O menos lagunas que las soportables. ¿Cuánto daríamos por conocer esos “rasgos y sombras” en la vida de Homero, suponiendo que el autor de los poemas épicos haya sido una sola persona?

No voy a citar a todos los autores que Marchamalo incluye en su libro. Decir sólo que lo integran desde Benito Pérez Galdós, pasando por miembros de la generación del 98, algunos poetas sudamericanos de la talla de un Huidobro, Neruda y Octavio Paz, acudiendo a la generación del 27, sin olvidar a Rosa Chacel y María Zambrano, e incluyendo a figuras de las letras latinoamericanas como Alejo Carpentier y Julio Cortázar. Si el lector está interesado en saber quién es el medio del título, sólo decir que ni es un escritor y medio ni mucho menos medio escritor sino dos: Lezama Lima y Virgilio Piñera. Y no me gustaría terminar estas reflexiones sin mostrar al lector dos anécdotas tomadas casi al azar. La de Antonio Machado, porque ilustra una situación personal extrema en íntima correspondencia con otra histórica. Relata Marchamalo (y aquí el verbo relatar hace hincapié explícitamente en la esencia narrativa de este hermoso e imprescindible libro) que cuando el poeta, junto a su madre y su hermano José, una vez agónicamente instalados en un hotel de Colliure, es decido en la derrota y en el exilio, bajaban al comedor, solían hacerlo de manera alterna: primero bajaban

el poeta y su madre, luego su hermano solo. Ello le llamaba la atención a la dueña del hotel. La respuesta a tal extraño comportamiento estribaba en el hecho de que los hermanos tenían una sola americana. Y claro, la dignidad y la educación obligaban a cenar con americana. Me ha emocionado la del maestro Galdós, al que la mezquindad moral y política le escamotearon el Nobel: casi ciego, nos cuenta con verbo exacto y luminoso Marchamalo, acude el escritor a inaugurar su propia estatua en el parque del Retiro. A rozar su propia eternidad. *39 escritores y medio* se completa con un aparato biográfico de evidente utilidad. La vida y las huidizas metáforas de esas vidas. Como por arte de magia, el lápiz del dibujante Damián Flores refleja con una exactitud milagrosa toda la carga de sombras cruciales que Marchamalo supo rescatar para sus retratados. —

— J. ERNESTO AYALA-DIP

## ENSAYO

### Paisajes literarios



**Pedro Sorela**  
**Dibujando la tormenta**  
(Faulkner, Borges, Stendhal, Shakespeare, Saint-Exupéry: Inventores de la escritura moderna).  
Madrid, Alianza Editorial, 2006,  
470 pp.

En un preliminar tan breve como explícito (además de alarmante, por lo que se verá), Pedro Sorela expone el sentido, el propósito y la razón que lo han llevado a redactar, a lo largo de varios años y tras abandonar el periodismo, este amplio ensayo, *Dibujando la tormenta*, título en el que quiere anunciar el efecto que tuvo la aparición de la obra de escritores tan distintos y distantes entre sí como lo son Faulkner, Borges,

Stendhal, Shakespeare y Saint-Exupéry, escritores que dibujaron la tormenta –“la que cambia el paisaje”– y entre cuyas ruinas Sorela confiesa que él vive mejor y “hasta donde he podido comprobar, los demás, cuando los conocen, también”.

Que nadie espere encontrar aquí un ensayo canónico. Sorela no olvida el propósito que lo guía ni tampoco el “secuestro” que padecen estos y otros escritores por parte de los especialistas. De ahí que la aproximación del autor a ellos esquivé deliberadamente las formas y las cláusulas consideradas canónicas para, a través de una incisiva y morosa indagación, hallar en esos modelos “algo a cuya sombra pudiera releer lo ya escrito y repensar qué es la escritura y a dónde lleva; y que a la vez me recordase lo que puede llegar a ser en un tiempo en el que, según algunos, se desvanece”. Lo cual, en todos los casos, le lleva a auscultar ciertas facetas de sus vidas que explican rasgos relevantes de la obra porque las más de las veces ambas están conectadas “no tanto en una relación de causalidad (que también), sino como una especie de puntuación”.

Escribe Sorela estas últimas líneas a propósito de Faulkner, pero pueden aplicarse al resto. Así, no por casualidad, al abordar la obra del novelista norteamericano empieza señalando el secreto deliberadamente buscado por aquél: la sombra, es decir, una visión tangencial de las cosas, la deliberada elusión de la información, un jugar al escondite con los hechos, que es el resultado de la peculiar desconfianza de Faulkner respecto a los realismos de escuela y elemento germinal de su mundo poético: “Todo es poesía en Faulkner [...] Desde el principio, sobre escenarios y personajes reales, Faulkner cuenta historias con técnicas expresionistas –esto es, poéticas– con un gran poder de evocación simbólica. Y con pocos trazos...” Un mundo donde el hombre, el hombre despojado y enfrentado a sus límites –la muerte, el

mal, la memoria– es el eje. Todo el mundo identifica Faulkner-Yawknathopha como un binomio indisoluble. Aquí apenas aparece. Tal vez porque Sorela conocía muy bien la respuesta del autor cuando le encargaron un libro sobre el Misisipi: “Soy un novelista: la gente va primero; el lugar, después”.

De Borges no nos escatima datos a fin de enmarcarlo en su paisaje familiar y circunstancial, pero frente a esos elementos, son más sugestivas las marcas personales: la extraterritorialidad o el deseo de no limitarse a la cultura propia; la preferencia por la estética activa del prisma (frente a la estética pasiva de los espejos) que reconstruye la realidad en vez de copiarla o reproducirla miméticamente, y la hibridación de géneros. En la “confusión de fronteras” entre géneros que Sorela apunta ya en *Historia de la eternidad* (1936) tenemos una de las invenciones más perturbadoras (e imitadas) de la prosa del siglo: “la ficción disfrazada de erudición, o lo que podríamos llamar también *erudición fantástica*, una de las semillas más fértiles del llamado *realismo mágico*, no ya el pintoresco, étnico y gastronómico en que se ha generalizado la fórmula, sino el de la mejor época”.

“Ni siquiera se sabe con certeza cuánta gente acudió al entierro de Stendhal, tras una afortunada embolia que lo mató en la calle el 23 de marzo de 1842: hay quien dice que fueron tres amigos, y hay quien, más verosíblemente, sube el cortejo hasta una docena”. ¿Alguien conoce mejor manera de introducirnos a la soledad en que se desarrolló la obra de Stendhal? Yo sólo les diré que en cuanto acabé de leer *Dibujando la tormenta* me puse a releer *Rojo y negro*, la que menos había frecuentado desde una juvenil primera lectura. Que es uno de los propósitos que Sorela persigue en este ensayo, que nació (y ahora entenderemos lo de alarmante) el día en que descubrió que ninguno de sus alumnos de es-

critura en la Universidad de Madrid sabía quién era Stendhal: “No es que no le hubiesen leído; es que ni sabían quién era”.

De Shakespeare, a Sorela le siguen fascinando “los varios e intensos misterios que convoca” y que se reparten tanto sobre su vida (de la que tan pocos datos fehacientes pueden afirmarse) como sobre su obra (dado que hay piezas de autoría incierta) o su imagen (apenas dos retratos). En esos misterios cifra Sorela el poder que sigue ejerciendo en los lectores cuatro siglos después, por lo que revisa la vigencia del autor a lo largo de ese tiempo y marca los signos que cada época fue imprimiendo a su obra, en la que busca, como unidad fundamental, la función poética del lenguaje.

La aproximación a Saint-Exupéry, para cualquier lector medio, es una verdadera revelación. Uno de sus libros, *Piloto de guerra*, puede considerarse su testamento espiritual. Su aparición fue interpretada como una denuncia de la fulminante derrota de Francia: De Gaulle lo prohibió, Vichy lo autorizó con reparos y censuró una frase... Sorela no nos dice cuál, pero desde mi condición de lectora aventuro que es ésta: “Cabalgamos la derrota en su totalidad”. Como siempre, aparte de todas las referencias al vuelo y los diversos aspectos que éste lleva aparejado, Exupéry se centra en el ser humano, y la misión es vista desde el comandante que da la orden de llevarla a cabo, al piloto en el momento de recibirla: “... cuando una tripulación no regresa, todos recuerdan la gravedad de los rostros en el momento de la partida. Se interpreta esta gravedad como un indicio de un presentimiento y luego todos se acusan por no haberlo tomado en cuenta. [...] Casi siempre los presentimientos engañan, pero dan a las órdenes de guerra un sonido de condenación”. Al regresar se siente “como si llegara de un largo peregrinaje”, e igual que en los sueños, no descubre nada, pero vuelve a ver lo que ya no

veía, formulando a continuación uno de los más duros alegatos contra la guerra a través de la defensa del Humanismo.

En *Dibujando la tormenta* Sorela también defiende otra noble causa: la de la literatura. —

— ANA RODRÍGUEZ  
FISCHER

## NOVELA

### La cruzada de los niños



**David Toscana**  
**El ejército iluminado**  
Barcelona,  
Tusquets, 2007,  
240 pp.

Varias líneas tiende David Toscana en esta novela irónica y sabia. Discurren en ella escenas de la vida provinciana (la de Monterrey, previa a la instauración de su despegue industrial definitivo), la amistad entre hombres solos que llenan su libertad con horas de partidas de dominó repetidas y renovadas, el magisterio que ejerce uno de aquellos hombres desde una terca pasión patriótica, las inseguridades de los niños comunes e inclusive la altanería de uno que está cierto de las máximas familiares acerca del futuro y el pasado de la historia, siempre bajo la anhelada sombra protectora de los gringos.

Desde su principio, la novela parece poblada de símbolos: un hombre muerto junto a las vías del ferrocarril es hallado por otros dos, que le dan allí mismo un súbite homenaje, chusco y solemne, al descubrir su pasado marcial y deportivo: aquel hombre había sido el profesor antiyanqui, un atleta informal y adelantado que, en

1924, corrió el maratón en su ciudad al tiempo en que corredores avezados disputaban las medallas olímpicas auténticas en París; había sido también el auspiciador tenaz del dominó con los amigos y el espíritu y la fuerza que guió en su momento a un grupo de niños a la guerra de recuperación del territorio tejano que los gringos le habrían robado al país. Aquel hombre, no es difícil entenderlo desde las primeras páginas, es una (buena) suerte de Quijote norteño, llamado curiosamente igual que un conocido articulista futbolero (Ignacio Matus), y que es movido no por el rencor (a pesar de que un gringo le habría birlado la medalla merecida en la justa parisina) sino por el puro amor patrio, por la justicia; es decir, por una utopía que incluye el entusiasmo, la renacida juventud, la impaciencia y el liderazgo.

Alrededor de ese personaje van naciendo, asimismo, una serie de Quijotes de la raíz más inesperada: el que desata el apoyo a Matus será Comodoro, un niño gordo, inseguro, torpe, que ayuda en su casa al profesor cargando con la cómoda rutina que consiste en acompañarlo en sus juegos. Parece surgir entonces un nuevo símbolo: uno de los jugadores habituales tiene que ausentarse, por lo que Matus adiestra de modo intensivo a Comodoro para que lo reemplace. Para el niño, y para el maestro, la cosa es un tormento y Comodoro, como una secreta revancha, no pasa la prueba en la función formal, hace perdidiza una de las piezas y la oculta como si fuera un talismán de salvación. Aquellos niños no servirán para el dominó sino para asumir de la manera más seria sus ilusiones, sus encendidos furores, los papeles que la historia, como a Matus, les ha deparado.

Enterada de que su hijo ha sido reclutado, digamos, por Matus para seguir su causa reivindicatoria, una mujer acude a casa del profesor, que la recibe con cierto aire resignado y acatando su condición de caballero. De lo mejor de la novela se halla en

esta escena: malicia literaria, humor, destreza fársica. La mujer, en vez de increpar al personaje (como todo hacía pensar), ruega a éste que haga hasta lo imposible por que su hijo pueda ser recordado como un héroe. Más que a un héroe verdadero (¿los habrá de veras?) la mujer quiere ver a su pequeño como a un monumento, un motivo de orgullo. Si para esto es necesaria la muerte, y desde luego que lo es, bienvenida sea.

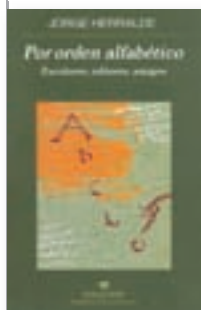
Los niños se tornan en una especie de caballeros, conscientes inclusive de su nueva condición y de los gestos y ritos que supone. Entre ellos está una niña, mezcla probable e insospechada de princesa y guerrillera, y que es fuente propicia de la afortunada ironía que recorre esta historia. Es Azucena, una muchacha inteligente, romántica. ¿Eficaz? Sus compañeros no tienen duda, como manifiestan al profesor en unas líneas que ejemplifican cumplidamente el tono paródico que tan bien dispone Toscana en su obra: “Lo que importa es el valor, la decisión, la capacidad militar, la puntería; y como general nuestro usted no debe olvidarlo, es impropio desechar a uno de sus soldados sólo porque no tiene bigote, ¿qué más da?, tampoco el resto de la tropa. Por si fuera poco, los miembros de la tropa juramos tratarla como a una igual, sin que nuestras manos vayan a sus carnes, sin que nuestra hombría se torne enhiesta...”

Hablan ya los niños como caballeros; han puesto el honor en la cúspide de sus valores. No los mueve más que el amor a la patria, que no parece ser distinto al amor tierno y a veces esquivo que transita entre Matus y Comodoro, entre Comodoro y Azucena, entre los amigos de Matus y este profesor que no fracasa nunca porque sigue soñando, joven y exhausto, tal vez como la patria. Hablan todos, gracias a Toscana, en diálogos realmente vivos, en los que las palabras se cruzan, las intervenciones zigzaguean brillantemente. —

— JUAN JOSÉ REYES

## MUNDO EDITORIAL

### Los recursos del tiburón



**Jorge Herralde**  
*Por orden alfabético*  
Barcelona,  
Anagrama, 2006,  
355 pp.

Los libros escritos por editores constituyen una interesante tradición literaria. Varios de los editores más importantes del siglo XX como Giulio Einaudi, Gaston Gallimard, Michael Korda o Siegfried Unseld han dejado en sus ensayos, memorias y correspondencia un testimonio imprescindible sobre sus autores, su obra y, por supuesto, sobre la época en la que vivieron. Se trata sin embargo de un género en vías de extinción: cada vez más, las editoriales van dejando de lado el aspecto artesanal del oficio, el aspecto de *casa* editorial, para convertirse en grandes consorcios comerciales, donde los editores no son sino empleados circunstanciales e intercambiables, sujetos a las veleidades del mercado. Jorge Herralde, fundador de Anagrama, es uno de los pocos, en las letras hispánicas, que aún mantienen el perfil de un editor inseparable de su proyecto y cuyos criterios siguen siendo más literarios que comerciales.

A lo largo de su carrera, Herralde ha ido publicando algunos libros relacionados con su oficio como *Opiniones mobicanas*, *El observatorio editorial* o *Para Roberto Bolaño*, por mencionar sólo algunos. Esta vez, sin embargo, el editor ha preferido incluir *Por orden alfabético*, su título más reciente, en el catálogo de Anagrama. No se trata de una decisión arbitraria, pues —aún si no es su intención explícita— este volumen constituye una historia de la editorial.

Si en sus *Opiniones mobicanas* Herralde ya había contado a grandes rasgos la génesis de su empresa, rinde aquí homenaje a las personas que han contribuido tanto a su formación como a su desarrollo, y lo hace con un tono modesto, un estilo irónico y sentido del humor. La edición incluye además una selección de fotos —con cierta inclinación erótica— que ayudan a la reconstrucción histórica y juegan un papel importante por todo lo que dicen de la época: los atuendos, las caras, los lugares, las personas. Una época de resistencia, de movimientos sociales, un tiempo en que la contracultura no respondía a una moda sino a una opción de vida. La opción que escogió Anagrama para distinguirse y que en cierta medida la sigue caracterizando.

El libro resulta suculento para cualquier aspirante a editor: abundan las historias sobre fichajes codiciados, negociaciones feroces y la relación pasional con la crítica. Pero el libro no sólo abarca el mundo editorial de España y América Latina, sino también el de Italia, Francia, Nueva York y Londres, que Herralde conoce muy a fondo. A pesar de todo esto, *Por orden alfabético* no es un libro sobre edición sino sobre literatura: casi todos los textos son homenajes, ensayos o conferencias sobre los autores que han publicado en Anagrama.

Una de las cualidades que hacen de Herralde una *rara avis* en el mundo editorial es la relación cercana que mantiene con sus autores. Esta intimidad explica el carácter emotivo de muchos de los textos como “Raymond Carver, memorial en Londres”, uno de los más conmovedores y bellamente escritos, pero también el dedicado a Carmen Martín Gaité y a Alberto Méndez, el autor de *Los girasoles ciegos*. En el homenaje a Enrique Vila-Matas los lectores del escritor barcelonés encontrarán detalles sobre la trayectoria y la personalidad de este autor que ha sabido superar la timidez y el artilugio del carraspeo. Así, además de presentar la obra de sus escritores,

Herralde discute sus temperamentos, sus bloqueos, las distintas actitudes que pueden tomar ante el proceso de creación y ante la difusión de sus libros, y lo hace demostrando una conciencia muy clara de que cada escritor es único e irreplicable, pero también un ser extremadamente frágil: “El texto de un escritor —dice— es como una víscera palpitante y desprotegida ante el más insignificante rasguño”. En este libro existe en filigrana una reflexión constante, y desprovista de toda grandilocuencia, sobre la calidad literaria, la frontera sutil y al mismo tiempo brutal que separa un libro bien escrito de una verdadera obra de arte.

El título, que responde al espíritu modesto con que fue concebido este libro, sugiere que puede ser leído de muy distintas maneras. Se trata ciertamente de un libro de consulta que invita a volver a él conforme uno vaya descubriendo la obra de los autores mencionados, pero también de un libro de memorias o de un mapa que representa al territorio anagramático.

Advertencia: leer *Por orden alfabético* conlleva un notable peligro. El libro incrementa exponencialmente nuestra curiosidad. Pocas veces 355 páginas consiguen dejar tan hambriento. El lector resentirá por ejemplo la ausencia de sus escritores favoritos (Thomas Bernhard, Stephan Zweig, Kenzaburo Oé, J. Rodolfo Wilcock, Georges Perec, por ejemplo, no ocupan un papel preponderante); querrá conocer más detalles sobre la colección “Contraseñas” y su recepción en el mundo hispánico, así como algunas anécdotas que acompañen esa despampanante foto titulada “Leyendo a Bukowski”. También las rencillas —inevitables en toda editorial— están pudorosamente omitidas. Quizás porque el autor prefiere callar los sinsabores o quizás porque sencillamente ha decidido olvidarlos. Con este libro, Herralde nos ha abierto monstruosamente el apetito, desde ahora no nos queda a sus lectores sino exigirle los tomos siguientes. —

— GUADALUPE NETTEL