

LIBROS

58

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2013

Mario Vargas Llosa
• EL HÉROE DISCRETO

Félix Romeo
• POR QUÉ ESCRIBO

Elena Ferrante
• UN MAL NOMBRE

Juan Gabriel Vásquez
• LAS REPUTACIONES

Marcellus Emants
• UNA CONFESIÓN PÓSTUMA

Bruce Chatwin
• BAJO EL SOL. LAS CARTAS
DE BRUCE CHATWIN



NOVELA

El laberinto y el hilo



Mario Vargas Llosa
EL HÉROE DISCRETO
Madrid, Alfaguara,
2013, 392 pp.

✎ JOSÉ MIGUEL OVIEDO

“Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo”, reza el oportuno epígrafe borgiano con el que Mario Vargas Llosa abre su más reciente novela, porque alude a dos nociones clave de toda su narrativa: la abigarrada y compleja materia ficticia y el orden riguroso con el que nos conduce al desenlace. Como en la gran mayoría de sus otras novelas, esta presenta el patrón bipolar (dos espacios, dos historias) que siguen sus narraciones, primero como planos paralelos y luego convergentes, para crear así un contrapunto que subraya las tensiones entre la heterogeneidad y la discontinuidad provocadas por los saltos espacio-temporales. En este caso, nos movemos entre dos ambientes muy disímiles: el de Piura y el de Lima,

que reflejan, cada uno con sus naturales diferencias, el relativo pero notorio estado de prosperidad que tanto la provincia como la capital han alcanzado en las últimas décadas.

Los respectivos protagonistas de las dos historias básicas no pueden ser más distintos por origen, cultura y propósitos. Felícito Yanaqué es un pequeño empresario transportista, de cierta edad, que ha superado, con un deliberado y tenaz espíritu de trabajo, las limitaciones del humilde medio piurano en el que nació. Lo más notorio es su riguroso espíritu ético como empresario, su honradez y su sentido de superación contra todos los obstáculos. Su código moral está determinado por una frase que le dijo su padre antes de morir, cuando él era muy joven, y que repite constantemente como su gran divisa personal: “Nunca te dejes pisotear por nadie, hijo. Este consejo es la única herencia que vas a tener.”

Este personaje simple, anónimo y moderadamente exitoso es, sin duda, el héroe discreto al que Vargas Llosa ha querido rendir homenaje como símbolo de otros como él, un héroe “constructivo” que trabaja sin esperar mayores recompensas por su callada labor diaria. Creo que hasta aquí Vargas Llosa no nos había ofrecido un personaje como este, que cree en los frutos de su propio esfuerzo y disciplina, y escapa a la típica marca antiheroica de sus anteriores personajes (el de la derrota y el fracaso, sobre todo porque sus respectivas empresas son desventuras que los ponen al margen de la ley). Esto no impide que en la vida de Felícito haya ciertos aspectos oscuros o dudosos, que contribuyen a enriquecer su textura como personaje. Por un lado, tiene en Mabel a una no muy secreta amante a la que ayuda económicamente; y, por otro, es evidente que la relación con su esposa dista de ser buena, quizá porque nunca se libra de la sospecha de que Miguel, uno de sus hijos, no es realmente suyo.

La historia limeña, a su vez, tiene como protagonistas a Ismael Carrera, un adinerado empresario de edad

avanzada, y a don Rigoberto, su mejor amigo, confidente y alto ejecutivo de la firma, al que los lectores de Vargas Llosa reconocerán de inmediato como gran personaje de dos de las novelas eróticas del autor: *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997). Un rasgo característico del novelista, que aquí queda confirmado, es el de volver sobre sus pasos y hacer vivir a sus personajes de narraciones anteriores nuevas aventuras; en este caso, no solo tenemos a don Rigoberto, su esposa Lucrecia y su hijo Fonchito, sino que, en el lado piurano, reaparecen Lituma, los Inconquistables y la Chunga, provenientes de *La casa verde* (1965), aparte de algunos de sus recordados barrios, como La Mangachería. Vargas Llosa es esencialmente un realista que subraya las referencias objetivas en las que se funda su universo, pero al mismo tiempo lo *reficcionaliza* al introducirle sus creaturas, como si formasen parte del mundo concreto que todos compartimos. En esto se nota todavía el eco lejano de su herencia faulkneriana, que fue y volvió con sus personajes por el mítico condado de Yoknapatawpha, y también el influjo de un creador muy distinto de ambos como Juan Carlos Onetti, inventor de Santa María, que es la fusión de Buenos Aires y Montevideo.

En principio, pues, no hay nada en común entre la historia piurana, un mundo siempre pueblerino pese a los signos de modernización que muestra, y la de Lima, que se mueve en los ambientes de la burguesía acomodada y los centros del poder económico. Pero la primera convergencia entre ambas se da tan temprano como en el capítulo 2, cuando el viudo Ismael le revela a Rigoberto que planea casarse con Armida, su empleada doméstica, que según este era “una cholita bastante presentable”. Armida es el nexo que nos llevará a Piura, de un modo que me abstengo de revelar al lector. Pero la mayor intriga surge aun antes, cuando apenas comenzada la novela Felícito descubre en su casa una carta anónima de extorsión que incluye el

dibujo de una araña. Por supuesto, el héroe decide desafiar la amenaza y, sin temor a las consecuencias, busca la intervención de la policía. Allí aparecen entonces el sargento Lituma y el rijoso capitán Silva, quienes comienzan las investigaciones con una mezcla de intuición y torpeza algo cómica. La situación se complica más cuando se produce el secuestro de Mabel, que hunde a Felícito en la desesperación. Conforme avanza, el relato va adquiriendo el carácter propio de la novela policial, género frecuente en Vargas Llosa desde *La ciudad y los perros* (1963). El secuestro de Mabel nos conducirá al descubrimiento del extorsionador. En el espléndido capítulo 19, Felícito, con gran dignidad, pone en orden su vida frente a Mabel, su esposa y su hijo Miguel.

Tampoco deja de mostrar coraje la decisión que toma Ismael de casarse con su empleada doméstica, desafiando todos los estrictos códigos raciales y sociales de la burguesía limeña. Por su parte, Rigoberto se resiste tenazmente a la creciente trivialidad y estupidez del mundo social que lo rodea y al que, en verdad, pertenece, un asunto que reconocerán los lectores de *La civilización del espectáculo*. Lo que más desearía en su vida es gozar de las grandes obras de la literatura, el arte y la música, algunos de cuyos más altos ejemplares atesora en su casa. Un par de cosas al respecto de esto: la primera es que, en las dos novelas eróticas de Vargas Llosa, la historia de Rigoberto y su familia se alterna con exámenes de grandes obras plásticas, al punto de que en la última de ellas el gran pintor vienés Egon Schiele es casi un protagonista; la segunda es que, en la presente novela, los incestuosos amores entre Fonchito y su madrastra Lucrecia apenas si son rozados en una línea del texto. En cambio, Fonchito protagoniza aquí otro tipo de aventura: la que lo vincula al muy misterioso Edilberto Torres, quien plantea la fuga más abierta al plano puramente fantástico de la obra. No solo eso: el texto que el muchacho escribe tiene

el muy revelador título de “La libertad y el mal”, que es una cuestión que el autor ha tratado en incontables ensayos y artículos, y que nos trae un eco de Georges Bataille.

Un gran tema que recorre la novela es el de la relación paterno-filial, conflictiva en ambas historias, pero muy distinta en cada plano de la misma. Por razones de espacio, solo me referiré a la traumática situación que abre un abismo entre Ismael y sus hijos, un par de inútiles crudamente ambiciosos, que en plena enfermedad del padre aguardan su pronta muerte para heredarlo. La tensión entre padres e hijos está también presente en las familias de los cadetes del Leoncio Prado, pero aquí el desquite que se toman los mayores parece mucho más justificado que en *La ciudad y los perros*. Una de las obras de Goya que más admira Rigoberto es la titulada *Saturno devorando a sus hijos*, que bien podría ser una alegoría de lo que merecen los hijos insensibles y crueles que encontramos en esta obra.

Todavía más importante y notorio que el esquema policial es el uso del melodrama, aunque esto no es ninguna novedad para los lectores de Vargas Llosa. Creo que, en la novela hispanoamericana, el único caso más programático y notorio es el de Manuel Puig, que entreteje sus historias sobre la base del radioteatro y el tango. Vargas Llosa no solo se sirve abiertamente del melodrama: lo subraya y enfatiza, tal vez porque percibe –sin olvidar que este molde aparece en grandes obras literarias y en la ópera del siglo XIX– que ese formato nos brinda un acceso privilegiado para conocer y reconocer el modo como la sociedad modela nuestra educación sentimental. Por eso, especialmente en su descripción del mundo piurano, hay marcados toques costumbristas, tipos pintorescos como la simpática santera Adelaida, abundante uso del lenguaje popular, etc. Todo contribuye a crear una viva imagen de la realidad con la que fácilmente podemos identificarnos sin saber a veces qué es lo objetivo y qué es lo

ficticio. Un curioso ejemplo de esta ambigüedad es que el ídolo sentimental de Felícito es una cantante de música criolla llamada Cecilia Barraza, un personaje real, posiblemente desconocido para los lectores no peruanos.

Los momentos de humor que atraviesan el relato tienen el característico sabor grotesco o burlón —en verdad, una mueca o distorsión paródica—, pero también un toque sutil o autoirónico, como el pasaje en el que Rigoberto le aclara a su hijo que, de la cultura peruana, ama sobre todo tres cosas: “Las pinturas de Fernando de Szyszlo. La poesía en francés de César Moro. Y los camarones de Majes, por supuesto.”

Por último, cabe destacar que la historia se desenvuelve tendiéndose a trampas, pistas falsas, tensiones crecientes y desenlaces parciales o laterales antes de llegar a la solución del laberinto, como si se nos brindase un hilo seguro para desatar la madeja, lo cual representa una notable puesta en práctica del epígrafe borgiano con que abre la novela. —



ARTÍCULOS

El gran erizo



Félix Romeo
POR QUÉ ESCRIBO
Edición de Ismael
Grasa y Eva Puyó
Zaragoza, Xordica,
324 pp.

✎ **RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ**

En su célebre ensayo titulado “El erizo y la zorra”, Isaiah Berlin establecía dos tipologías de intelectuales. Siguiendo la frase de Arquíloco según la cual “la zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una grande”, Berlin distinguía entre unos pensadores, los erizos, cuya obra emana de una sola idea, rocosa e inalterable, que consideran el centro de la explicación del mundo

y la batalla intelectual, y aquellos, las zorras, que recurren a ideas dispersas, cambiantes, convencidos de que el mundo no puede reducirse a una sola idea o una sola disputa.

Félix Romeo fue el mayor erizo, y sin duda también el mejor, que he conocido, y su idea central, motriz, de la que salía prácticamente todo lo que escribía y discutía, era la de *libertad*. Para Félix, había individuos libres e individuos no libres porque había países que garantizaban la libertad de sus ciudadanos y otros que la perseguían. Había intelectuales partidarios de la libertad aunque parecieran conformistas y otros esencialmente contrarios a ella a pesar de presentarse como rebeldes. Los varones podían ser defensores de la libertad de la mujer o de su sumisión. Los libros eran celebraciones de la libertad —y por lo tanto del amor, de la comida, de la música, del humor y del sexo— o armas contra ella. Había quien defendía darse besos en la calle con el novio o la novia, comer bocadillos de jamón hasta en los días santos y escribir lo que a uno le viniera en gana y quienes consideraban todo esto pecados o delitos —o, en el peor de los casos, delitos porque eran pecados—. No hace falta decir de qué lado estaba Félix. Pero sí es interesante ver a quién consideraba sus adversarios: por supuesto, a los fanáticos ideológicos o religiosos, pero también, sobre todo, a los intelectuales occidentales que, gozando de la libertad de los países modernos y ricos, acusaban a Europa y Estados Unidos de todos los males y exaltaban regímenes antiliberales y expresiones culturales atroces. Nada ponía más de los nervios a Félix que un tipo que ejercía su libertad hablando mal de la libertad.

Sin embargo, los buenos erizos no son simples. Y Félix sin duda no lo era. Como demuestra admirablemente *Por qué escribo* —una magnífica selección de los muchos artículos que publicó en prensa—, sus pasiones intelectuales eran incontables y su canon, probablemente, el más heterogéneo y heterodoxo de los españoles de su

generación. Como queda aquí recogido, escribió sobre autores aragoneses poco conocidos, sobre el cómic —los de Marjane Satrapi le influyeron enormemente—, sobre novelistas italianas, sobre las víctimas del nazismo y el comunismo y sobre algunos escritores del siglo xx que se convirtieron en sus héroes personales —como Orwell o Semprún—, sobre vanguardistas franceses —Georges Perec dejó una gran huella en su prosa—, leía mucha literatura del mundo musulmán y de Europa del Este, reivindicó a grandes estrellas del pop y a figuras de la canción francesa o italiana, le gustaba viajar pero no necesariamente a lugares memorables —su mejor crónica de viajes, a mi modo de ver, fue la de uno a Soria, publicada en esta revista— y le chiflaban los restaurantes, muchas veces —debo decirlo porque lo sufrí— los malos restaurantes.

Por qué escribo es quizá el libro de Félix Romeo en el que su escritura suena más parecida a su voz, en el que sus virtudes como gran conversador atrabiliario quedan mejor plasmadas. Los editores, Ismael Grasa y Eva Puyó, han escrito además un notable prólogo que reconstruye su vida y su trayectoria editorial —en qué fanzines, revistas y periódicos publicó, qué géneros tocó, incluida la poesía— que es, por el momento, el retrato más completo de él que tenemos. Y su selección de textos es un gran acierto, porque pone de manifiesto lo que con elegancia podríamos llamar las tensiones intelectuales de Félix, pero que bajando a la tierra eran, simplemente, sus incoherencias —esas incoherencias que todo pensador serio tiene y que Romeo no se molestó en ocultar—. Se arrepintió de algunas de sus elecciones —cómo gestionó la decisión de ser insumiso e ir a la cárcel, cómo enfocó su programa cultural en Televisión Española *La Mandrágora*—, fue consciente de que su visión del mundo y las letras estaba marcada por una visión básicamente positiva, pero también ambivalente y cansada, de la España contemporánea, y su alegría

expansiva ocultaba a un tipo que muchas veces desplegaba un interés casi inquisitorial por los libros de los demás para evitar hablar de los suyos.

Cuando Félix Romeo murió, uno de mis grandes temores fue que su tremenda personalidad, su carácter aparentemente extravertido y su vocación de dinamizador de iniciativas ajenas hicieran olvidar lo que, además de todo eso, fue: un hombre que pensó mucho, uno de los grandes escritores comprometidos de su generación —de una manera, a pesar de sus querencias por el pop y la estética contracultural, muy clásica y muy siglo XX— que se desmarcó del pensamiento dominante para abrazar ideas que gozan de simpatía general cuando se presentan descafeinadas, pero que pronunciadas por él sonaban estridentes y deberían haber irritado enormemente a la derecha y a la izquierda. *Por qué escribo* recupera al Félix molesto, osado y erizo. Inevitablemente, no siempre tuvo razón, pero cuando la tenía, y eso sucedía muchas veces, la tenía como nadie. —



NOVELA

Nápoles, capital de la miseria



Elena Ferrante
UN MAL NOMBRE
Traducción de Celia Filipetto
Barcelona, Lumen,
2013, 554 pp.

✎ **ALOMA RODRÍGUEZ**

Nadie sabe quién se oculta tras el pseudónimo de Elena Ferrante, incluso se pone en duda que sea realmente una mujer. El crítico James Wood ha escrito que, al lado de Ferrante, Thomas Pynchon es un adicto a la exposición pública. Lo poco que se sabe es que nació en Nápoles y que se ha convertido en

uno de los nombres fundamentales de la literatura italiana contemporánea. Su voz y sus novelas tienen tanta fuerza que poco importa cómo sea el autor.

Lumen reunió en un solo volumen, como hicieron los editores italianos, bajo el título *Crónicas del desamor*, tres novelas potentes y duras que abordaban desde diferentes puntos de vista las relaciones: *El amor molesto*, *Los días del abandono* y *La hija oscura*. Las dos primeras se llevaron al cine. De las tres, probablemente, la mejor o la que con más fuerza se queda grabada sea *Los días de abandono*, que es el diario de una separación y de la recuperación tras el desamor. A ese volumen le sigue el “tríptico napolitano” del que ya se han traducido las dos primeras entregas: *La amiga estupenda* y *Un mal nombre*. El tríptico empieza con la desaparición de Lila, la que ha sido la mejor amiga de la infancia y de la adolescencia de Lenù, la narradora. Las dos tienen sesenta y seis años y Lenù reconstruye su historia de infancia en un barrio miserable de Nápoles. Las dos son buenas alumnas, siempre están juntas, temen a don Archile, el carnicero, y a los Solara, los ricos del barrio; sueñan con las mismas cosas: salir del allí, dejar la pobreza y estudiar. Sin embargo, llevarán caminos distintos: Lila, la hija del zapatero, se casa a los dieciséis años, mientras que Lenù, hija de conserje, sigue estudiando gracias a una profesora que le paga los libros y a pesar de la oposición débil de su madre. *Un mal nombre* retoma la historia donde lo deja la anterior: en la boda de Lila. Pero sabemos algo más: sabemos que Lenù se deshace del diario de Lila, páginas y páginas en una caja, tirándolo al río Arno desde el puente de Solferino, en Pisa. Es decir, Lenù ha tenido acceso a los pensamientos íntimos de Lila.

En *Un mal nombre* las dos amigas pierden la virginidad, tienen relaciones no permitidas en la época por

diferentes razones, aprenden, crecen y toman decisiones con importantes consecuencias. Conocen el amor y el desamor, la violencia y la complicada relación que mantienen se hace aún más compleja. Descubren y sufren la distancia que hay entre pobres y ricos y la importancia de la educación. Es una novela que se adentra en la amistad entre dos chicas, y esa relación, que se explora y que tiene matices y giros, es un pretexto para hablar de un país en el que las diferencias entre el norte y el sur parecen irreconciliables; de una ciudad, Nápoles, corrupta y miserable; de un momento en el que la violencia, verbal y física, lo impregna todo, en el que el lenguaje, dialecto o italiano, marca una diferencia; de un barrio de una ciudad en el que la miseria no es siempre material y las relaciones están llenas de odio, rencor, envidia y resentimiento.

Además de Nápoles, el otro gran tema de la novela es el miedo: miedo a crecer, miedo a no ser lo que se espera, miedo a ser lo que se quiere, miedo a enamorarse, miedo al propio cuerpo y a los sentimientos, miedo a elegir y a equivocarse en la elección, miedo a fracasar y miedo a vivir. El miedo forma parte del proceso de crecimiento y de aprendizaje y Ferrante lo describe muy bien. Lo cuenta tan bien que a veces pasa como cuando nos vemos reflejados en el espejo del ascensor: la imagen que nos devuelve se parece tanto a nosotros que no queremos reconocernos. Los libros de Ferrante tienen la cualidad de no caer en recursos fáciles ni evidentes y abordar asuntos complejos y universales a través de tramas aparentemente banales, casi de melodrama. Además, Ferrante no juzga a sus personajes ni los sobreprotege: deja que sean sus actos, sus palabras, sus reacciones los que cuenten cómo son y les deja equivocarse.

Un mal nombre es casi un descenso a los infiernos de la narradora para recuperarse hacia el final de la

novela. Está tan centrada en su propia desgracia y sus temores que no se da cuenta de los problemas de su amiga (a la que cada vez ve más como enemiga): un matrimonio sin amor y un marido que la viola después de darle una paliza en la noche de bodas. Sin embargo, es una novela luminosa porque los personajes evolucionan y su situación mejora: Lenù consigue ir a la universidad y ve publicada su primera novela, Lila conoce el amor y algo parecido a una estabilidad casi feliz.

Para leer *Un mal nombre* no es necesario haber leído *La amiga estúpida*, pero es difícil no encariñarse con los personajes, no querer saber qué les ha pasado, cómo eran de niños. Por otro lado, *La amiga estúpida* cuenta el extrañamiento que producen los cambios físicos en las chicas y cómo eso cambia la relación con el mundo. La narradora se cuela en la intimidad de la pubertad femenina sin pudor ni miedo. Esa actitud honesta es la que guía también *Un mal nombre*, donde, sin temor a que el personaje resulte antipático en ocasiones, Lenù se compara con Lila en todo, le tiene envidia y rencor, siente que es una estafa y le inquieta que se descubra que la lista es la otra. Todo eso en medio de amores no correspondidos, robados, palizas, fugas y abandonos.

Elena Ferrante atrapa, tiene algo de adictivo: quieres saber qué pasa, cómo sigue. Maneja muy bien los giros, los suspenses, la trama casi de novela de folletín, y, al mismo tiempo, está contando la historia de Italia de la segunda mitad del siglo xx. Como decía, puede leerse *Un mal nombre* sin haber leído *La amiga estúpida*, pero será casi imposible terminar la segunda entrega de este tríptico sin querer saber por qué ha desaparecido Lila, por qué Lenù vive en Turín y qué fue de sus anhelos y sueños de juventud. —

NOVELA

Literatura y moral



Juan Gabriel Vásquez
LAS REPUTACIONES
Madrid, Alfaguara,
2013, 144 pp.

PATRICIO PRON

Ricardo Rendón murió en octubre de 1931 en Bogotá; había nacido unos treinta y siete años atrás e iba a ser considerado el caricaturista político colombiano más importante del siglo xx. No muchos parecen recordarlo hoy en día, sin embargo, y es la constatación de ese olvido la que asalta a Javier Mallarino cuando se está haciendo lustrar los zapatos y ve al fantasma de Rendón cruzar la calle. No hay aquí diálogo entre muertos y vivos; nadie va a conocer el hielo en una tarde remota (a pesar de la nacionalidad de su autor, su tradición no es la del realismo mágico): el fantasma de Rendón, visto o imaginado, desaparece al doblar una esquina y Mallarino sigue su camino, que lo conduce al Teatro Colón (a la sala principal, no al foyer), donde recibe el homenaje de la sociedad bogotana. Digámoslo así: es la gran noche de Mallarino, la manifestación del “poder terrible” que se esforzó por obtener y del que en ese momento disfruta: “a sus sesenta y cinco años, la misma clase política que tanto había atacado y acosado y despreciado desde su trinchera, de la cual se había burlado sin miramientos ni respeto por lazos de amistad o de familia [...] había decidido poner la gigantesca maquinaria colombiana de la lambonería [adulación] al servicio de un homenaje que por primera vez en la historia, y quizá por última, tenía a un caricaturista como destinatario”. Al igual que la figura de Rendón (con

su mensaje de que la obra de un caricaturista muere y se agota cuando se extingue el recuerdo de aquellos a quienes dibujó), en la gran noche de Javier Mallarino se cuelan también los remordimientos, sin embargo, el enfrentamiento con la censura, las amenazas sufridas, el fracaso de su matrimonio, el abandono de su hija y una joven: la joven se llama Samanta Leal y quiere saber qué sucedió con ella, qué le hicieron una tarde de 1982 en la casa de Mallarino, durante una fiesta, y arrastrará con ella al caricaturista al pasado, a la convicción de que durante años disfrutó de un poder excesivo y a varias decisiones que (aunque suene manido) cambiarán la vida de Mallarino para siempre.

Juan Gabriel Vásquez nació en Bogotá en 1973 y es autor de las novelas *Los informantes*, *Historia secreta de Costaguana* y *El ruido de las cosas al caer*, entre otros libros. Aunque la figura del protagonista de su nueva obra parece inspirada en la de Rendón (en una nota final, el autor reconoce asimismo su deuda con otros caricaturistas como Vladimir Flórez “Vladdo”, Andrés Rábago “El Roto”, Antonio Caballero, Héctor Osuna y José María Pérez González “Peridis”), esa inspiración no parece estar vinculada tanto con la vida del caricaturista colombiano como con su muerte: Rendón se suicidó en público, proyectando sobre su éxito y su autoridad una sombra de duda que no podía sino fascinar a Vásquez, cuyos temas han sido desde su primer libro el pasado y la proyección de sus sombras sobre el presente, el olvido y la provisionalidad de nuestro juicio moral.

Estas son también las inquietudes que recorren *Las reputaciones*, cuyo tema principal es el de los riesgos que entraña la alianza entre la autoridad moral y la masividad de la prensa. A lo largo de este libro no queda claro si Vásquez condena el poder excesivo que nuestras sociedades otorgan (u otorgaron) a la prensa o si lamenta el hecho de que ese poder esté en retroceso (de hecho, el narrador afirma:

“En esos tiempos, estar suscrito a un periódico era esperar, cada mañana, la transformación del mundo, a veces como sacudida brutal de todo lo conocido, a veces como sutil puerta de acceso a una realidad desplazada”, siendo lo más importante aquí el tiempo verbal y la expresión “en esos tiempos”; sí queda claro, sin embargo, que *Las reputaciones* es uno de los mejores libros de su autor. Vásquez ha conseguido aquí rehuir mayoritariamente la solemnidad que (a modo de sombra incómoda) persigue a toda literatura que trata sobre la cuestión moral (la caricatura es, por supuesto, una ilustración a la que se agrega un juicio moral de alguna índole) o se propone alcanzar la perfección estilística. *Las reputaciones* es una obra de una belleza y una plasticidad formales notables (con la posible excepción de los diálogos entre los personajes, en general, y el soliloquio de Samanta Leal, en particular), el perfeccionamiento de una fórmula narrativa que ha hecho de su autor uno de los escritores latinoamericanos más importantes del momento y ha imbuido a su obra de un carácter clásico. Es precisamente en el mundo de la literatura clásica (más aún, pienso: en el del clasicismo literario francés) donde se deben buscar las raíces del estilo de Vásquez, la hondura de los temas que aborda, la caracterización de sus personajes, su visión del mundo, su humanismo (que lleva a hacerle decir a su protagonista: “Lo importante en nuestra sociedad no es lo que pasa, sino quién cuenta lo que pasa. ¿Vamos a dejar que solo nos lo cuenten los políticos? Sería un suicidio, un suicidio nacional. No, no podemos confiar en ellos, no podemos quedarnos con su versión. Nos toca buscar otra versión, la de otra gente con otros intereses: la de los humanistas. Eso es lo que yo soy: un humanista. No soy un chistógrafo. No soy un pintamono. Soy un dibujante satírico.”)

La suya es, en ese sentido, una visión humanista de los vínculos entre verdad histórica y representación (sea

esta obra de un caricaturista o la de un escritor, que Vásquez considera implícitamente similares) en el marco de la cual la literatura tendría por finalidad exagerar, ficcionalizar y narrar la verdad histórica para hacerla comprensible; se trata de la misma forma de entender la literatura que compartieron Honoré de Balzac y Víctor Hugo (y sus herederos más evidentes en el ámbito latinoamericano, que son también los maestros de Vásquez: Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes), y no importa lo que se piense sobre ella: la obra de Juan Gabriel Vásquez demuestra que esa visión puede continuar produciendo libros estéticamente valiosos y que, por consiguiente, está lejos de haberse agotado. —



NOVELA

Una conciencia pesimista



Marcellus Emants
UNA CONFESIÓN PÓSTUMA
 Traducción de Gonzalo Fernández, prólogo de J. M. Coetzee
 Barcelona, Sajalín, 284 pp.

✎ MARTA REBÓN

Willem Termeer, el obsesivo y recalcitrante protagonista de *Una confesión póstuma*, la novela más notoria del escritor neerlandés Marcellus Emants (1848-1923), es y se siente una anomalía de la sociedad, que describe como un “campo de trabajos forzados, inhóspito y sombrío”. Y, como tal, vive bajo la sofocante presión de los formalismos y las convenciones en virtud de los cuales todo individuo debería sentirse interesado por algo, desarrollar unas mínimas habilidades sociales y emplearse a fondo en su progreso personal. Pero para el descreído Termeer esto no es más que un espejismo, ya que “el hombre

lleva siempre consigo un núcleo inalterable a partir del cual se renueva eternamente su esencia”. Este apátrida de los sentimientos y de la acción, un ser de “odio omnívoro” cuya naturaleza cobarde, envidiosa y reconocida perversión es un cruce de insecto karamazoviano y de habitante del subsuelo, se autoerige, con una sinceridad pasmosa, como la excepción a toda regla social. Para romper el círculo vicioso de una existencia cautiva en la cárcel de la razón (una razón enfermiza que en su discurrir traza infinitos círculos concéntricos que orillan todo sufrimiento ajeno) y recuperar la supuesta libertad que tenía antes de finiquitar su aislamiento con un matrimonio fracasado, Termeer no encuentra más escapatoria que asesinar a su mujer. Lo que le empuja después a escribir su confesión laica, además de su anhelo de aliviar el lastre de la culpa anulando de ese modo la tentación de airear su crimen, es volcar sobre el papel la historia de su vida y, con ese gesto confidencial y aclaratorio, acomodarse en el papel de damnificado. Víctima de unos padres a los que no unió el amor y de los que heredó todos los defectos (la vanidad materna, la lujuria del padre), pero no así la fuerza para dominarlos, Emants convierte a Termeer, versión holandesa del hombre superfluo, en la imagen especular de la misma sociedad que estigmatiza a individuos como él.

En esta novela de finales del siglo XIX, Emants, autor inscrito en un periodo de florecimiento de las letras neerlandesas, imprime sus señas personales en el pernicioso “pienso, luego soy” de Termeer. Le inocula su pesimismo dogmático, una inclinación definida por el escritor como “no una cuestión emocional sino solo de la mente”, pues basta comprobar que en el mundo prima el sufrimiento sobre la alegría. Un dolor derivado de la constatación de que los sueños que acariciamos de jóvenes poco se asemejan a lo que logramos

de adultos. En Termeer ese abismo es insalvable desde el mismo momento en que ingresa en la escuela y descubre su cobardía, su ser castrado. En él pugnan dos fuerzas que, por opuestas, acaban anulándolo en un “letargo inquieto”: la repulsión hacia las personas y el afán de compañía. El amor, además, no llama nunca a su puerta. Hace intentos, sí, pero caen en la ridiculez y lo condenan a la introversión. Las mujeres, en el mundo emantiano, suelen ser la principal causa de la infelicidad masculina. Tampoco la religión goza de la simpatía del neerlandés, que arremete contra sus rituales y sus veladores, así como las convenciones de la vida doméstica, fuente de desdichas. Las féminas con las que se cruza Termeer buscan, movidas por la codicia, el mejor pretendiente (por lo que el protagonista tiene todas las de perder) o bien consienten sin más porque la edad las apremia, como en el caso de Anna, hija de su antiguo tutor, que accede a casarse con él. La relación entre ambos se revela desde el principio carente de afecto y solo se tiene en pie por el perfeccionismo inquebrantable e inmaculado de ella, para quien el cumplimiento de la promesa conyugal está por encima de la propia felicidad. La muerte prematura de la hija de ambos, aunque Termeer reconoce que le procura alivio, es una razón más para que la casa se inunde de un “pudor frígido”. Incapaz de satisfacer su lujuria con Anna, Termeer se lanza a los brazos de Carolien, mujer que vende sus favores y despierta en él fantasías para las que su esposa ya solo representa un obstáculo. El lector conoce desde la primera línea el desenlace de esta situación irreconciliable: “Mi mujer está muerta y ya ha recibido sepultura. Estoy solo en casa... De modo que soy libre de nuevo, pero, ¿de qué me sirve ahora la libertad?” Aun siendo la suya una relación estéril, Anna, detrás de quien estaba “toda la sociedad con su rígida y arbitraria definición de lo que está bien y lo que está mal”, era su último

vínculo con el mundo. ¿Cómo seguir adelante con una vida miserable? Llegados al punto final de la confesión, Termeer ha extendido ante nosotros la infinita red de palabras que le ha atrapado reduciéndolo a discurso. “Ya solo estoy vivo en mi imaginación”, afirma desde su celda mental.

Esta novela psicológica que lleva el extrañamiento al paroxismo se lee con un valor añadido, pues es uno de los tres títulos que ha traducido J. M. Coetzee, este en concreto en 1976. Nueve años después, el premio Nobel publicó el ensayo *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky*, que el sudafricano reconoce como un punto de inflexión en su mirada como creador. Y es que el género de la autobiografía y la confesión, la manera en que el narrador busca y plasma la verdad sobre su yo, ha sido uno de sus principales temas de estudio y sobre los que ha versado su propia obra: la carta a modo de confesión en *La edad de hierro*, la biografía distorsionada en *El maestro de San Petersburgo* o las diferentes entregas de su autobiografía. La confesión es un desafío a la razón, un reto epistemológico. De este modo, las tribulaciones de Termeer aparecen como un hito más en la obra de Coetzee, fascinado por una de las grandes construcciones de la cultura occidental, el “yo”. Como en la novela de Emants, el interés no radica en el acto de desvelar un secreto, una transgresión más o menos insoponible, sino en el esfuerzo por hacer emerger a la superficie una parte ignota de la personalidad que bucea a profundidades abisales. Así, la confesión de Termeer se convierte en una expedición intramuros para trazar la cartografía que permanece oculta en las sombras de la razón. Pero solo la maestría de Dostoevski, como señala Coetzee en la introducción a la novela, es capaz de romper con la tendencia natural del lenguaje a desparramarse, dejando sin expresar las verdades fundamentales y desembocando en un *cul-de-sac*.

Pues ni siquiera las divagaciones psicológicas que cuestionan continuamente nuestra identidad bastan para alcanzar el estatus de artista o intelectual, otro de los temas recurrentes en Coetzee. Termeer interpreta como un rasgo de “artisticidad” su inclinación al autoanálisis de corte hamletiano, cierta sensibilidad hacia la belleza, e intenta dar sentido a su insignificante vida novelando su juventud y desastres amorosos. Pero la respuesta de la editorial es lapidaria: “irrelevante”, un juicio que Termeer recibe como extensible a todo su ser. Tal vez el desesperado relato pormenorizado de su biografía desde el lugar del crimen sea su última oportunidad de salpicar con algo de sentido su mediocre existencia. —



CARTAS

Esa persona



Bruce Chatwin
BAJO EL SOL. LAS CARTAS DE BRUCE CHATWIN

Selección y edición de Elizabeth Chatwin y Nicholas Shakespeare
Traducción de Ismael Attrache y Carlos Mayor
Madrid, Sexto Piso, 2012, 560 pp.

JORGE CARRIÓN

Para los lectores de Chatwin la información relevante llega ya en el prefacio de Elizabeth, su viuda. Consciente de las cuestiones más polémicas que sacuden su obra, las aborda sistemáticamente. Para empezar, revela que el folio de la famosa carta que él envió a *The Sunday Times* contándoles que lo había dejado todo y se había largado a la Patagonia “o bien se ha perdido, o ha sido robado”. Prosigue afirmando que cambiaba rasgos de las personas que conocía en sus viajes y que en “*Los trazos de la canción* hay personajes completamente inventados.” Añade (y aclara) que “pasó varios años trabajando en el libro sobre los nómadas,

que era impublicable y lo sigue siendo”. Y remata la faena añadiendo que escribía en “cuadernos pautados y amarillos (norteamericanos)”. Pese a semejante valentía, esas páginas son tristes: hablan sobre todo de la distancia física y psicológica que el autor de *¿Qué hago yo aquí?* puso entre su esposa y él. Pero esas páginas también son admirables: hablan de una mujer que entendió hace mucho tiempo cuál era su lugar en una historia mucho mayor que ella. No tiene sentido embarcarse en acciones legales contra Moleskine por usar a Chatwin como reclamo publicitario y pátina de prestigio. Pero sí lo tiene explicar que la mayor parte de su vida no trabajó en ese tipo de cuaderno, uno entre tantos. Tampoco tiene sentido meterse a machetazos en la selva de la homosexualidad de su difunto marido, veinticinco años después de su muerte. Pero sí merece la pena luchar por la pervivencia de su obra.

La introducción de Nicholas Shakespeare nos recuerda que Chatwin puede formar parte de la generación de Ian McEwan, Martin Amis, Julian Barnes y Salman Rushdie. Y que la literatura de W. G. Sebald difícilmente se entiende sin el camino abierto por él. Y especula sobre los proyectos que pensaba llevar a cabo: un ensayo sobre la curación; un paseo por el Muro de Berlín con Hans Magnus Enzensberger; novelas ambientadas en Rusia, Asia y Sudáfrica; y un libro titulado *Bajo el sol*. Un título hueco, sin contenido, que ha acabado por nombrar este volumen epistolar. Un volumen que se llena de un Chatwin que no es el de sus crónicas, libros de viaje y ficciones. Si en este tipo de textos literarios, muy elaborados, encontramos a un hombre “observador, inteligente, ingenioso, heterosexual, generoso, intrépido”, en su correspondencia — en cambio— asoma un ser menos estable, más poliédrico, menos romántico, más real. Shakespeare, por cierto, sí habla de “sus característicos cuadernos Moleskine”: con Chatwin

siempre estamos en el terreno de la inestabilidad.

La principal virtud de *Bajo el sol* es, por tanto, su acceso directo a la personalidad, a la vida de Chatwin, ese gran experto en el arte de la máscara. Situarnos más allá del *star system* (James Ivory, Werner Herzog, Roberto Calasso, etc.) y de la automitificación. La salud y la economía lo inquietan una y otra vez, como a cualquier mortal. Vive parcialmente atado a los vínculos familiares, aunque se obstina en escapar, en huir, en viajar como si se tratara de una maldición o de un problema psíquico. Le preocupa muchísimo la recepción de su obra, como a la gran mayoría de los escritores, si no a todos: la vanidad no la disimulas en una carta dirigida a tu mujer o a un amigo (“la semana pasada me enteré de que Vargas Llosa lo consideraba relevante”, dice en alusión a *En la Patagonia*; y en la misma carta habla de que ha tenido “un éxito literario menor”). Pero la zozobra principal de su vida, más allá de su contradictoria relación con su propia nacionalidad británica, se la provoca su sexualidad. A veces esos dos problemas confluyen: “No te estaba ocultando nada respecto a Esa Persona [Donald Richards]. Pero lo cierto es que me he ido de Inglaterra muy maltrecho emocionalmente, en parte por culpa de algunos de mis mejores amigos, que utilizan mi evidente turbación para cotillear sin piedad. En mi país hay algo enormemente claustrofóbico pero me resulta imposible, como te pasa a ti, acostumbrarme a una vida en el exilio.” Y, por supuesto, encontramos el metatema por excelencia en estos casos: la propia epistolaridad. Después de un viaje, antes de dedicarse a transcribir sus apuntes o a dar forma a sus experiencias, puede dedicar una jornada entera a poner al día su correspondencia. La mística de las cartas, con su fecha y sobre todo con su contexto de escritura: el mundo entero está condensado en los desplazamientos que propone esta antología.

No encontramos en este libro, no obstante, muchos más datos de los que en su día reunió Shakespeare en su colosal biografía del escritor viajero. De hecho, *Bajo el sol* es el resultado de aquella colaboración entre el biógrafo y la viuda. Pero sí es cierto que estas cartas completan aquellos datos. Porque el sentido que genera Shakespeare se intensifica cuando es el propio Chatwin quien habla, relajado en el tono íntimo de la epístola. En la carta de 1978 ya mencionada, cuyo destinatario es Sunil Sethi, leemos: “No, no creo que vaya a Australia en invierno. Esa Persona es de Australia.” En la carta que le dirige a Elizabeth, fechada en Patmos el 28 de septiembre de 1983, le revela (nos revela) el mecanismo creativo que, tras los viajes australianos ya realizados, impulsa los resortes de *Los trazos de la canción*. Mientras trabajaba en él, Chatwin lo llamaba *Of the Nomads* y lo veía como “un auténtico híbrido de ficción y filosofía”, bajo el modelo de Platón. Tres años más tarde le cuenta a Roberto Calasso que lo ha “pasado muy mal con el libro *australiano*: he hecho pedazos tres borradores sucesivos” y al final se ha dado cuenta “de que la única salida es el *método tijera*”. Poco después, en otra carta, dice: “El libro no está terminado ni mucho menos: he decidido que la única solución es dejar que siga su curso y meterlo todo dentro.” Cuando el 19 de enero de 1987 le escriba a Ninett Dutton veremos que la gestación del libro ha sido su último esfuerzo: “está en fase de galeradas, aunque los de Cape aún no se han decidido a mandarme una copia. Espero que haya salido todo bien. Hay multitud de detalles que me gustaría haber comprobado, pero físicamente me ha resultado imposible”. Más allá de la novela, el libro de viajes o la filosofía, yo leo *Los trazos de la canción* como el testamento de Bruce Chatwin. Y *Bajo el sol*, como el de Elizabeth Chatwin, una de las pocas viudas de la historia de la literatura que sí ha sabido estar en su lugar. —