

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
ABRIL 2017

Ignacio Marván Laborde
• CÓMO HICIERON
LA CONSTITUCIÓN DE 1917

Malva Flores
• GALÁPAGOS

Kenzaburo Oé
• LA BELLA ANNABEL LEE

Judith Butler
• LOS SENTIDOS DEL SUJETO

Jacek Hugo-Bader
• EL DELIRIO BLANCO

Cristina Rivera Garza
• HABÍA MUCHA NEBLINA
O HUMO O NO SÉ QUÉ

Catalina Aguilar Mastretta
• TODOS LOS DÍAS SON NUESTROS



HISTORIA

Los meses de Querétaro



Ignacio Marván Laborde
CÓMO HICIERON LA CONSTITUCIÓN DE 1917
Ciudad de México,
Secretaría de Cultura
/FCE/CIDE, 2017,
312 pp.

RAFAEL ROJAS

Desde el siglo XIX, México, como otros países latinoamericanos, produjo una exquisita tradición constitucional que parecía compensar su larga historia de revueltas y asonadas. Clemente de Jesús Munguía, Mariano Otero, Jacinto Pallares, Mariano Coronado o Emilio Rabasa serían solo algunos nombres ineludibles. A partir de 1910, esa pareja gravitación hacia el cambio y la ley alcanzó su modalidad más plena con la idea de una revolución constitucionalista. Antes de que Venustiano Carranza la formulara en el Plan de Guadalupe, en

marzo de 1913, los principales programas revolucionarios, el de San Luis Potosí de Francisco I. Madero o el de Ayala de Emiliano Zapata, suscribían aquel constitucionalismo por medio de la apelación a la que el primero llamaba “Carta Magna” y el segundo “inmortal Código del 57”.

El más reciente estudio de Ignacio Marván sobre el Congreso Constituyente de Querétaro y sus delegados, ilustra la siguiente paradoja que algunos solo creen válida para el caso norteamericano: todas las revoluciones modernas han sido constitucionalistas. Pueden comenzar invocando la legitimidad de una constitución histórica o de una constitución antigua, violada por el último despotismo, como en Francia o en Estados Unidos, pero acaban siempre diseñando una nueva constitución para un nuevo Estado, como en la URSS o en China. El libro de Marván es el primero que localiza con precisión el momento en que el legitimismo constitucional de los revolucionarios mexicanos se transforma en demanda de un nuevo proceso constituyente.

No pudo ser otra manera: no solo los revolucionarios sino algunos de los mayores constitucionalistas del antiguo régimen, como prueba el clásico de Rabasa *La Constitución y la dictadura* (1912), pensaban que el texto del 57 era inoperable para ejercer el buen gobierno en México. De hecho, Rabasa, a pesar de su porfirismo y su huerfismo, se convertiría en una fuente intelectual de los constituyentes de Querétaro, que lo mencionaron unas dieciséis veces, mayormente para denostarlo, pero adoptando sus ideas sobre la división de poderes, el presidencialismo, la limitación de las atribuciones del

Congreso y el reforzamiento de la autonomía del poder judicial por medio de la inamovilidad de los ministros de la Corte.

Como observa Marván, aquella percepción crítica del texto del 57, más la urgencia de dar cauce legal al cambio revolucionario, en pocos meses, aceleraron el proceso constituyente. Contra la imagen de un Congreso dividido o polarizado entre una facción “liberal” (Palavicini, Macías, Rojas, Cravioto...) y otra “jacobina” (Múgica, Jara, Aguilar, Bojórquez...) o entre partidarios de Carranza y Obregón, transmitida por los propios protagonistas de Querétaro, este libro demuestra que el consenso se instaló muy rápidamente entre los delegados. Luego de los sonados debates del artículo 3º, sobre la enseñanza libre, o del 18º, sobre el sistema penitenciario, en que se hizo visible el antagonismo ideológico, las votaciones se volvieron cada vez más unánimes.

Si el artículo 3º fue aprobado por mayoría, y el 18º por mayoría calificada, un artículo tan controversial, por su desplazamiento de la doctrina liberal de los derechos naturales del hombre, como el 27º, fue aprobado por unanimidad y, prácticamente, sin discusión. El cómputo final de Marván es muy revelador: el 66% de los dictámenes del Constituyente de Querétaro fue aprobado por unanimidad, el 26% por mayoría calificada y el 8% por mayoría absoluta. Apenas una minoría inferior al 8% del documento constitucional, generó divergencias de peso en el debate parlamentario. El de Querétaro, entre el 20 de noviembre de 1916 y el 1 de febrero de 1917, fue un Congreso en el que la política pesó más que la ideología y el acuerdo se impuso al disenso.

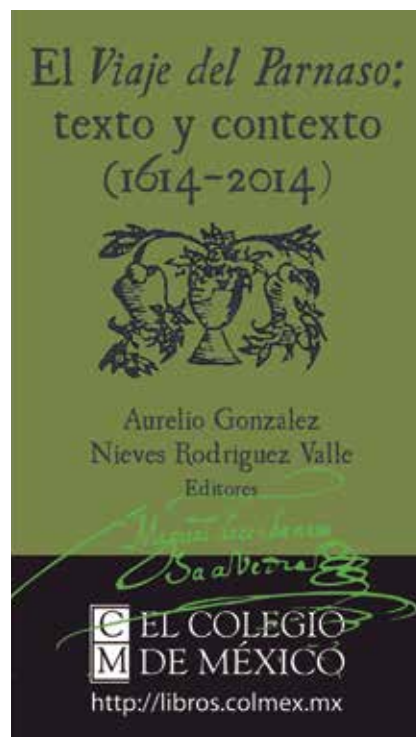
La verdadera interpelación al texto constitucional, como han sugerido estudios recientes de Emilio Kourí y José Antonio Aguilar, habría que buscarla en los márgenes de la nueva clase política revolucionaria. En el exilio porfirista de San Antonio, Texas, por ejemplo, donde la *Revista Mexicana* cuestionó severamente el nuevo constitucionalismo, o en el liderazgo zapatista, que por lo visto no concordaba con el sentido teológico que Andrés Molina Enríquez y Pastor Rouaix habían dado al artículo 27º de la Constitución. Curiosamente, como recuerda Aguilar en su presentación del ensayo inédito *El derecho de propiedad y la Constitución mexicana de 1917* de Rabasa (FCE/CIDE/SCJN, 2017), en aquel rechazo al “tratado” del artículo 27º convergían el liberalismo porfirista y el agrarismo zapatista.

Marván ofrece, también, un perfil sociológico de los constituyentes de Querétaro, que interroga la representatividad social del Congreso. Cerca del 75% de los delegados eran menores de cuarenta años y el grueso de los mismos, más de un 60%, estaba integrado por profesionales: abogados, ingenieros, médicos, maestros... Además de un 23% de militares, la gran mayoría de los delegados pertenecía a la nueva clase política de la Revolución: la administración pública federal o local, el poder judicial o el círculo cercano a Carranza. Tan solo los abogados conformaban un 31% del cuerpo legislativo, lo que explica el arraigado constitucionalismo y, también, el alto vuelo retórico de algunos de los debates. Hubo intervenciones en aquel Congreso, como las de Macías en las deliberaciones de los artículos 3º y 18º,

que son ensayos orales de tratados jurídicos.

En cuanto al contenido de la Constitución misma, que Marván estudia a través de los derechos individuales y sociales, el equilibrio de poderes, el federalismo y el gobierno local, este libro se coloca en medio de la tensión entre constitucionalismo liberal y constitucionalismo social que personificó el texto de 1917. La obra de los constituyentes de Querétaro estuvo marcada por el contrapeso entre esos dos referentes teóricos, pero su enorme influencia sobre el constitucionalismo latinoamericano en el siglo XIX se debió, en buena medida, a su amplia dotación de garantías sociales y al establecimiento de la nación como sujeto de derecho. —

RAFAEL ROJAS (Santa Clara, Cuba, 1965) es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *Traductores de la utopía. La Revolución cubana y la nueva izquierda de Nueva York* (FCE, 2016).



POESÍA

Las voces del exilio



Malva Flores
GALÁPAGOS
Ciudad de México, Era,
2016, 62 pp.

JULIO HUBARD

Por el epígrafe de Darwin sabemos que es una isla donde “todos los organismos tienen, sin embargo, cierto grado de parentesco”; por el de Victor Hugo, que es una “larga noche hecha por el exilio”. Por la lectura, vienen a la cabeza Próspero y las voces sobrenaturales (“the isle is full of noises”, dice Shakespeare; pero “si las voces fueran inteligibles, sería menos isla”, comenta Browning). *Galápagos* —sin artículo: no son “las Galápagos” sino el exilio, en singular— es un trayecto que comienza en versos, con una suerte de prólogo en Coyoacán, y se va transformando en versículos y en una deriva de cosas conocidas. Versículos, no prosa. Esto es determinante: el coloquio interior y la recurrencia de Victor Hugo no son arreglos de información según la sintaxis sino la composición con la que Malva Flores intenta componerse y entender las voces que fabulan su conciencia y las cosas y lugares que conforman el exilio. Todos los poemas de *Galápagos* tienen un epígrafe (son las voces de la isla), o parten de uno, excepto los que dialogan, refutan o continúan al Victor Hugo de *Ce que c'est que l'exil* (un librito de ensayos con los que buscaba dar sentido a su exilio de 1851 —obra que yo no conocía y ahora debo a Malva Flores). En eso coinciden: los persigues el rumor, la música y el ruido de

la propia memoria, que chocan con el ruido del lugar ajeno, en donde uno no da miedo y el peor riesgo es la autocompasión. Pero los exilios de Hugo son muy suyos: brillantes, profundos, conmovedores; uno sabe lo que va a decir, lo dice en efecto, y uno se sorprende: “Todo está permitido en vuestra contra; usted está fuera de la ley, es decir, fuera de la equidad, fuera de la razón, fuera del respeto, fuera de la verosimilitud.” Los de Flores son discípulos que quieren creer al viejo, por su temple, pero con una esperanza solo de actitud, sin arraigo: “siempre fue eso: domesticar tu sombra”. El exilio del viejo peleonero terminaría con el retorno; el de Malva Flores comienza, precisamente, con el retorno: “Diez años me tomó regresar a Galápagos”, dice con ese ardid de todo el libro: un verso culto (dos hemistiquios heptasílabos) que quiere parecer un dicho coloquial.

Y es notable la calidad y el tono general de *Galápagos*, aparentemente simple, pero difícil de sostener: son versículos, pero casi siempre con la afinación de la prosodia del verso culto (el acento principal en sexta sílaba, o en la cuarta y octava), de modo que queda una musicalidad suave, una suerte de lira o silva moderna que se incumple y alarga. “Enigmático, ¿no?, el ritmo y tedio de la prosa que canta...”

El libro está recorrido por algo del orden de lo dramático y de la narración. Pienso en el sentido que halla Chesterton: el protagonista de un drama, por ejemplo Edipo, es el último en enterarse de la verdad; ignora aquello que todo el público sabe. Al contrario, una estructura narrativa coloca la ignorancia en el lector y el saber en el narrador: el último en enterarse es el lector. Ambas ignorancias, ambos saberes, forman la peculiar atmósfera de

Galápagos. Como en el drama, Malva Flores ignora el sentido en que se desenvuelven sus días desde que inició su exilio; sabe que la envuelve algo ominoso, pero no logra ni cumplirlo ni desentrañarlo: es “una torcedura del mundo, un error cometido sin pecado o un pecado convertido en error de cálculo, atadura”. En este sentido, *Galápagos* es un libro dramático: la protagonista lleva a cabo, actúa, una ignorancia, como si el interlocutor (quizá Victor Hugo) o el lector, pues, estuviera en la posición de saber. Pero no es así, desde luego. Y peor porque el libro hace al lector creer que habrá de descubrir una narrativa, historias convergentes de seres con “cierto grado de parentesco”, que no necesitan recordarse su propia historia común: la saben.

De modo que el lector queda con dos ignorancias y ningún saber: “las causas del destierro ya no importan sino encontrar algún punto de apoyo”. Buen lugar para la poesía. Ni drama ni historia se entregan. Queda el acoso de las Erinias, que no te pueden tocar pero te secan el alma: “las arenas parlantes van devorando todo. Un bla bla bla. Un ruido que se agita en lugar de los nombres”, y uno llega cuando alguien ya llevaba largo rato hablando y se le escucha cantar por la noche y solamente reconoce que el canto es bello y triste, pero no es un treno final sino una noche de tantas, en que alguien dialogaba con sus fantasmas mientras “todo fue, lentamente, oscureciendo la casa, la memoria”.

Hay una suerte de autorreproche moral y anímico. No quiere ceder al secuestro emocional. Es un temple estoico, pero derrotado. Y en eso consiste, a la vez, la debilidad de la poeta, el temple de su libro y la empatía con su lector.

¿Por qué resultan tediosos y grises los colores vivos bajo el sol, el mar, el aire? Porque Galápagos es un exilio: uno está de prestado y la patria no es un lugar sino la memoria y la derrota. No es un libro depresivo; es una larga lucha emocional —sobre-viviente, adaptativa, darwiniana— contra los demonios de la anomia y un pasado que, por ido, parece añorable, igual que esos lugares perfectos y abominables, por su vacuidad, por su venalidad, porque no quiere uno estar ahí pero es mejor. Muchas cosas malas en medio de muchos bienes sin importancia y el poema es el ámbito, quizás espacial, en donde la poeta se defiende de una estupidez ambiente.

No es drama, no es narración, pero tampoco es un libro de poemas sueltos. Malva Flores ha escrito un libro raro, valioso y desigual. Y esa es una de las mayores virtudes de *Galápagos*: es desigual porque está escrito en una lengua poética que quiere volverse coloquial (es un decir porque no hay poesía que incurra en las torpezas de dición, o pobreza de sintaxis, con las que hablamos: la coloquialidad es un recurso musical también, de modo mustio, de un orden culto; es decir: todo poema es composición musical en tanto que se trata de la construcción de un habla que ordena el caos sonoro del cráneo).

Es un libro ambicioso, pero sin las presunciones ni las vulgaridades de la ostentación: no hay estallidos ni serpentinas para públicos gigantes; ambiciona otra cosa: hallar a alguien, cantar para los seres interiores y para quien se acerque a oír. No hay apuestas formales incumplidas, lo cual no quiere decir que las formas y técnicas sean simples; no lo son, pero Malva Flores evitó defraudar su ánimo o sus recursos. Es un libro armónico, sabio,

inteligente y triste, que apela a la memoria y promete un drama y una historia ausentes, que no llegan. Todo eso. Es un libro que acepta visitas posteriores y sé que lo leeré de nuevo. —

JULIO HUBARD (Ciudad de México, 1962) es poeta y ensayista. *Hacéldama* (Conaculta, 2009) es su libro más reciente.



NOVELA

Lo que envuelve las historias



Kenzaburo Oé
LA BELLA ANNABEL LEE
Traducción de Terao Ryukichi, con la colaboración de Ednodio Quintero
Barcelona, Seix Barral, 2016, 240 pp.

JORGE CARRIÓN

La venta de niños a los soldados americanos en la Nápoles de 1945 es una de las realidades más brutales de las muchas realidades brutales que Curzio Malaparte narra en *La piel* (Galaxia Gutenberg, 2016). “En los últimos días, el precio de las niñas y los chiquillos había caído, y seguía bajando”, leemos: “Mientras que el precio del azúcar, el aceite, la harina, la carne y el pan había subido y seguía aumentando, el precio de la carne humana disminuía de día en día.” En el fondo del pozo que ha construido Kenzaburo Oé en *La bella Annabel Lee* encontramos la misma miseria en la misma época, pero en la otra punta del mundo. La adopción de niñas japonesas por parte de oficiales de las fuerzas de ocupación. Solo en una ocasión se usa la fórmula “esclava sexual”, pero esas dos palabras están en el centro del relato como sospecha.

A su lado, una fotografía de una niña desnuda, dormida, tal vez drogada. Eso constituye lo que Javier Cercas ha llamado el punto ciego narrativo. El centro de vértigo. Alrededor de él, Oé va construyendo capas y capas de sentido, en un artefacto que dialoga con todo aquello que envuelve una historia, es decir, azares, encuentros, datos, personajes, muchas otras historias.

Si Malaparte sitúa su novela en el inicio de la posguerra, Oé ambienta la suya en el presente. A partir de un encuentro con una persona del pasado y en clave de autoficción, el escritor edifica otros dos tiempos a partir del nuestro. Por un lado, el del proyecto de una adaptación japonesa del relato *Michael Kohlbaas* de Heinrich von Kleist, gracias al cual conoció a Sakura, una actriz magnética y misteriosa y sobre todo persuasiva, que llevó hacia una dirección imprevista tanto el guion de la película como su figura protagonista. Por otro, esos sucesos turbios de mediados de siglo, en el Tokio controlado por tropas internacionales, cuando Sakura fue adoptada e inició, de ese modo, el camino hacia su boda con su tutor estadounidense, quien acabaría siendo un académico experto en cultura japonesa. En algún momento ese individuo filmó una adaptación del poema de Poe “Annabel Lee” con Sakura como actriz. Fue su primer papel. Un papel confuso, que en la novela se relaciona con mitos como las niñas de Lewis Carroll o Lolita y con la pornografía infantil.

Acostumbrado a la sutileza de cierta tradición de la literatura nipona (con Tanizaki a la cabeza), ya me sorprendió en su día —con la lectura de *Una cuestión personal*— el modo en que Oé pasa —sin solución de continuidad— de las descripciones sutiles, de hechos y de emociones, a su relato

directo, desvelando en arrebatos de *telling* lo que ya había deducido el lector gracias al *showing*. En esta novela ocurre en algunas ocasiones. La más enfática es la que tiene que ver con la escena de sexo y con las perversiones psicológicas que la provocan. Dice J. M. Coetzee en su prólogo a *Michael Kohlhaas* (El hilo de Ariadna, 2013) que la *nouvelle* es el resultado de la convergencia del Kleist novelista con el Kleist dramaturgo y periodista. Adivino en la concepción de *La bella Annabel Lee* un encuentro similar, el Oé novelista (que ya abordó esa época de trauma colectivo en *Arrancad las semillas, fusilad a los niños*, una novela de 1958 ampliamente citada en esta) elabora un asunto periodístico (en sintonía con *Cuadernos de Hiroshima*, Anagrama, 2011) sirviéndose también de sus experiencias cinematográficas. Esa mezcla de distintos lenguajes o estrategias de aproximación al material narrativo podría ser la causa de esos cambios de tacto respecto a lo dicho y a lo sugerido. O tal vez se trate de un error mío de percepción. Porque en el epílogo se revela que el punto ciego del relato no era la experiencia traumática de mediados de siglo que sufrió Sakura, sino la zona interior del propio narrador (¿del propio Oé?), quien gracias a todo el proceso vivido es capaz de rescatar parte de la historia de su familia. De reivindicar —ahora sí, muy sutilmente— a su madre. De convertir una historia femenina particular en una gran metáfora, epifánica, de lo femenino universal.

Ha sido ese epílogo, simétrico con un prólogo también aparentemente periférico de los ejes centrales, lo que más me ha interesado de *La bella Annabel Lee*. En las primeras páginas Oé y su amigo Komori caminan por los alrededores de su casa en un tono muy similar al de

El caminante de Jirō Taniguchi, un manga bellísimo sobre lo sublime y lo patético como vasos comunicantes en el paseo humano. Y poco después el escritor evoca sus años de bachillerato y universidad, cuando leyó por primera vez los poemas de Poe y cuando el descubrimiento casual de *Fragmentos sobre el Renacimiento francés*, en una librería de provincias, le cambió la vida: decidió mudarse y estudiar literatura francesa. La historia de la película que nunca se llegó a filmar, las extensas e inteligentes digresiones sobre el relato de Kleist y sus posibilidades de traslación a escenarios históricos de Japón, al igual que el pasado ambiguo y oscuro de Sakura, son necesarios, pero me han gustado menos que los paréntesis que lo contienen todo y lo hacen explotar —semióticamente— al final. La introducción y la coda, aparentemente secundarias, conceden a las tramas principales un sentido superior; se vuelven principales.

Tal vez mi afecto a esos fragmentos sobre encuentros con libros y reencuentros con personas se relacione con el hecho de que esta lectura me ha permitido convivir de nuevo, textualmente, con una de las grandes parejas de traductores del japonés al español de estos últimos años, la que conforman el profesor de Tokio Terao Ryukichi (quien ha vertido a su idioma a Cortázar, Onetti y Vargas Llosa, entre otros) y el escritor de Mérida (Venezuela) Ednodio Quintero (nombre fundamental de la literatura latinoamericana contemporánea). Ambos son los responsables de algunos de los títulos de Kōbō Abe o el propio Tanizaki que he ido comprando en librerías de Caracas o de Barcelona. Las lecturas están envueltas en hechos, emociones, casualidades o fragmentos de una coherencia en

marcha. También las historias. Oé lo sabe, y lo explora como pocos saben hacerlo. —

JORGE CARRIÓN (Tarragona, 1976) es escritor. Galaxia Gutenberg ha publicado su trilogía compuesta por *Los muertos*, *Los huérfanos* y *Los turistas*.



ENSAYO

Lo que dice yo



Judith Butler
LOS SENTIDOS DEL SUJETO
Traducción de Paula Kuffer
Barcelona, Herder, 2016, 256 pp.

JUAN MALPARTIDA

Lo que llamamos sujeto está formado por los sentidos (cuerpo) y por el lenguaje. Por un lado, los sentidos no son vehículos pasivos desde un sentido formativo, sino que en el acto de percibir se da una conformación de lo percibido; por el otro, el lenguaje es social y preexiste al sujeto (individuo), y por lo tanto hablar del sujeto como una realidad fija, o como una identidad fácilmente accesible, es pura quimera. La filósofa estadounidense Judith Butler (Cleveland, 1956) se propuso, al recoger los diversos ensayos que conforman este libro, no “descubrir y exponer su origen o crear series causales, sino describir qué actúa cuando yo actué”. Lo hace a través, sobre todo, de sesudas incursiones en Descartes, Merleau-Ponty, Malebranche, Spinoza, el joven Hegel y Kierkegaard. A veces Butler cede un poco hacia la historia del pensamiento, yendo hacia el autor en vez de traerlo a nosotros si es necesario. En el orden de los matices, me ha sorprendido

que una filósofa de la formación de Butler, al tratar un tema caro a la fenomenología, no haya tenido en cuenta los importantes descubrimientos de la neurociencia de nuestros días. En este sentido, hay un poco de exceso academicista. Pero, una vez dicho esto, creo que las investigaciones llevadas a cabo son notables.

Primero el cuerpo. Butler supone que el “cuerpo no se conoce o identifica al margen de las coordenadas lingüísticas que establecen los límites del cuerpo”, pero sabe que el cuerpo excede todo esfuerzo lingüístico. Toda escritura supone un cuerpo, pero nunca aparece completo. Está más presente en los escritos de Proust que de Descartes, pero siempre es evasivo en cuanto a totalidad. No se puede reducir a su representación, a su conceptualización ni es un mero efecto del discurso. Entonces, ¿qué es? Lo que no podemos, a la manera de Descartes, es olvidarnos de que el cuerpo influye en lo que pensamos. Malebranche, que Butler compara con Descartes a partir de Merleau-Ponty, afirmó que el orden de la inteligibilidad ideal se revela a través de la experiencia sensible. Hay una discordancia entre la existencia y la idea. Y quizás por esto el fenomenólogo francés lo consideró como un antecedente del pensamiento del siglo xx. El sentimiento es central a la hora de que aparezca el relato del yo en el lenguaje. El yo no es un sí mismo que llega al ser sin pasar por el lenguaje, y el lenguaje, ya lo hemos dicho, siempre es signo de un cuerpo. El yo nace a partir del sentimiento, de una sensibilidad referencial a un afuera. Hay una pasividad previa al relato del yo. Pero ¿cómo podemos concebir la sensibilidad como punto de partida

del conocimiento? Este es un tema complejo que el neurocientífico António Damásio ha indagado con minuciosa penetración, pero debemos seguir aquí a Butler, quien afirma que “ni el sujeto que toca ni aquel que es tocado permanecen separados e intactos en ese instante”, y ese *entre* solo puede definirse por los términos: pasajes, divisiones y proximidades. Toda indagación por mí mismo es oscura, porque no hay un sí mismo que no suponga la referencia a otro lugar, a un afuera. Tanto para Berkeley como para Malebranche, Dios es quien dota de perspectiva y de realidad a todas las cosas, lo que, según Berkeley, hace que las cosas sean más allá de nuestra percepción. La pregunta por la realidad de la naturaleza del sentimiento, de los sentidos —creo Butler—, se “basa en la idealidad de su destinatario, en lo inaprensible del referente, lo irreductible del ideal a cualquiera de las perspectivas de su bosquejo”. Eso fue lo que Merleau-Ponty pensó, que hay que partir de la inadecuación del pensamiento consigo mismo. No es que el pensamiento en sí mismo sufra una carencia sino que todo pensar lo es en y por un cuerpo que está siempre siendo hecho al tiempo que no deja de hacer. La libertad se apoya en una pasividad, pero es, por definición, invención. La alteridad es un requisito esencial de lo humano y de su emergencia. Ciertamente, esto no es un descubrimiento del autor de *Fenomenología de la percepción* (1945), y Antonio Machado teorizó al respecto con penetración y síntesis admirable al afirmar que el ser es esencialmente heterogéneo, y que todo lo uno padece su alteridad.

Spinoza afirmó en su *Ética* que todo lo que es persevera en su ser, y que “el esfuerzo con que cada cosa

intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma”. El yo, pues, emerge en ese tejido particular del deseo, cuya naturaleza es querer ser, y mi afirmación en lo comunitario, de cualquier orden, nunca podrá subsumir mi singularidad. Butler explica con claridad esta encrucijada: “la singularidad es lo que produce el horizonte radicalmente abierto, la posibilidad del propio futuro [...] pues el cuerpo, en su deseo, es aquello que hace que el futuro permanezca abierto”. Pero el deseo nunca puede estar completamente satisfecho, o resultar solo mío: inmerso en la sociabilidad y en la universalidad potencial, busca preservar y aumentar su ser. Butler, lectora de Freud, apunta en esta tensión a la búsqueda de un equilibrio en Spinoza: el sujeto irreductible es social, y busca en la pluralidad de lo social un horizonte ético: mi afirmación es afirmación personal, pero también es afirmación de ese otro que forma parte necesaria de mi posibilidad.

El amor es un desafío al sujeto, a esa entidad que dice yo. Butler estudia esta pasión alteradora en el joven Hegel, quien escribió sobre ello en “Fragmento de un sistema” (1800) olvidándose del tema en su obra madura. Quizá me equivoque, pero carece de interés para el tema del libro. A veces, Judith Butler se pierde en ejercicios académicos muy inteligentes y esforzados, pero, ¿para qué? Sin embargo, hay un ensayo sobre “La desesperación especulativa de Kierkegaard” que es espléndido. El filósofo danés criticó precisamente a Hegel, y consideraba un fracaso toda reflexión filosófica que quisiera explicar la pasión, la existencia, la fe. Para Kierkegaard la desesperación es una pasión que el sistema

hegeliano no puede sintetizar, una discordancia. Butler se pregunta con tino si, a su vez, Kierkegaard no logra “entender la conceptualización especulativa que es inherente a la noción de desesperación que se opone a la especulación”. Pero los dos filósofos no están tan lejos en su concepción del yo como aquello que incesantemente se está convirtiendo en lo que ya es. Algo que está en proceso y que es. El yo en cuanto a la tarea de constituirse en sí mismo es finito; pero en la medida en que es una posibilidad actualizada de una fuente infinita de posibilidades, es infinito. Esto solo puede vivirse, no superarse a lo Hegel. Para el danés, el repudio de mi posibilidad infinita supone la caída en la desesperación (*La enfermedad mortal*), o bien cabe la opción de tener fe, aunque esta de ningún modo pueda resolver el problema. Se puede asumir la paradoja de no ser el origen de su propia existencia, y abrazar la fe, que no hará sino confirmar la paradoja existencial. Lo infinito participa del yo, pero nunca podrá pertenecer a este. Lo infinito no puede ser pensado sino que es el límite del pensamiento, no puede, en rigor, ser conocido. El maestro danés lo dijo de manera memorable: “Mis Textos *deben* fracasar al expresar lo infinito, y es en virtud



de ese fracaso que el infinito se afirma.” Y cuando toda negociación ha fracasado, surge la fe, que en su caso no supone ningún ascetismo ni apartamiento de la vida finita. Entregado a esa angustia que supone lo irresoluble de la existencia, Kierkegaard, en *La enfermedad mortal*, imagina un pequeño y admirable suceso, citado por Butler, y que sin duda influyó en Unamuno, y que nos parece un cuento de Kafka: “Supongamos que un autor cometiera una errata y que esta llegara a tener conciencia de que era una errata. Entre paréntesis digamos que en realidad quizá no fuera una errata, sino algo que mirándolo desde muy alto formaba parte esencial de la narración íntegra. La cosa es que esa errata se declara en rebeldía contra el autor y movida por el odio le prohibía terminantemente que la corrigiese, diciéndole como en un loco desafío: ¡No, no quiero que se me tache, aquí estaré siempre como un testigo de cargo contra ti, como un testigo fehaciente de que eres un autor mediocre!”

No sé si somos una errata, para ello habría que suponer un texto perfecto (Dios) y creer en él. La conciencia del yo, de lo irreductible frente al desafío de mis posibilidades, que son al tiempo una afirmación y negación de mí, quizás sea más ajustado. No una errata sino una errancia, puesto que está asistida por el tiempo, una narración de algo, la existencia misma, que nos excede. Eso parece mover las reflexiones de Butler sobre el sujeto, que no es una oposición a un objeto sino una relación que se engendra mutuamente. —

JUAN MALPARTIDA (Marbella, 1956) es escritor. Su libro más reciente es *Margen interno. Ensayos y semblanzas* (Fórcola, 2017).

PERIODISMO

Nuestro hombre en Siberia



Jacek Hugo-Bader
EL DELIRIO BLANCO
Traducción de Ernesto Rubio y Marta Slyk
Madrid, Dioptrías, 2016,
316 pp.

MARTA REBÓN

En Siberia, océano de tierra que se extiende desde los Urales, a lo largo de ocho husos horarios, hasta Kamchatka, y desde el desierto polar hacia la estepa, en la frontera meridional, todo, incluso su origen toponímico, parece diluirse en su singularidad espacio-temporal. Si damos por válidas las fuentes que aseveran que su nombre deriva de *sibir*, “tierra durmiente” en tártaro, resulta tentador preguntarse, después de que esta vasta región despertara sobresaltada en la pesadilla del siglo anterior, cómo ha evolucionado el *exquisito cadáver* soviético en los remotos márgenes del poder central, convertido en esos tiempos en sumidero de disidentes. En el libro de Jacek Hugo-Bader, periodista polaco del diario *Gazeta Wyborcza*, en cuyas páginas apareció este material por entregas, Siberia se nos muestra como una perfecta localización para una adaptación contemporánea de la visita al infierno de Dante. Y no solo por la dureza de las condiciones naturales, que le valieron el sobrenombre de “infierno blanco” en la época del gulag. Tampoco por el reto que supuso para el polaco recorrer trece mil kilómetros de carreteras y pistas heladas hasta Vladivostok, cuando el frío

transforma el aceite del motor en plastilina, al volante de un UAZ-469, el todoterreno soviético que aún hoy se fabrica con el mismo diseño. (Aviso a conductores: en Rusia la carretera se cobra más vidas que en toda la Unión Europea.) Lo que hace de Siberia una sucursal del averno digna del poeta florentino, insistimos, no son los rigores de la naturaleza, sino el propio ser humano: el hombre, tras el colapso de la Unión Soviética, está impregnado de “una indiferencia terrible y fría, que en su forma más radical se convierte en un desdén profundo, irracional y espontáneo”. Por eso, a medida que avanzamos en la lectura y el UAZ se adentra en Siberia, el consejo que alguien le da en Moscú al periodista, en caso de quedarse tirado en la carretera entrada la noche, cobra más sentido: métete en el bosque y planta allí la tienda, “con los lobos, no con las personas”.

En los dos extremos del viaje se hace notar más la presencia de Hugo-Bader: en la exposición de las motivaciones de su odisea, el esfuerzo por ponerla en marcha y por convencer a su periódico para hacerla realidad, y en su llegada a destino. Al cumplir los cincuenta años, hace ahora una década, el autor polaco se hizo un regalo: emular a Kowalski, el personaje de *Vanishing point*, la *road movie* de culto, con guion de Cabrera Infante, que cruza Estados Unidos de cabo a rabo. Se propuso hacer el recorrido por carretera, no a bordo del Transiberiano. Y llevó a cabo este proyecto pertrechado de un libro de 1957 (año en que nació el escritor) firmado por dos periodistas de *Komsomólskaia Pravda*, a quienes se les encomendó una serie de entrevistas a científicos soviéticos con el fin de vaticinar cuál sería el semblante que la utopía adquiriría

al cabo de medio siglo; esto es, en 2007. Luego Hugo-Bader prácticamente desaparece del relato, fiel a una filosofía que define con una palabra: “mezclarse”, y el entorno, así como los personajes que pululan por Siberia, emergen como protagonistas de pleno derecho en un drama sin público. A partir del capítulo introductorio, que sacia la curiosidad del lector de los porqués de este periplo, Hugo-Bader intercala entrevistas, fragmentos de su diario bitácora, análisis social, observaciones de sutil ironía, con pasajes del ya mencionado ejercicio de predicción encargado a sus colegas: *Informe desde el siglo XXI*. En él, se hicieron pronósticos bastante ajustados en lo tocante a la tecnología, pero no por lo que respecta a los estragos que en Rusia causarían el virus del VIH, la proliferación de sectas, la plaga de suicidios en regiones con alta contaminación radiactiva o el alcoholismo. El panorama con el que se encuentra Hugo-Bader y que plasma en este título es muy distinto del anterior, en las antípodas de la utopía soñada. Ryszard Kapuściński escribió que el trabajo de los periodistas no consiste en pisar las cucarachas, sino en prender la luz para que la gente vea cómo estas corren a ocultarse. Su compatriota, con una prosa ágil y un uso oportuno de los datos, además de alumbrar las cucarachas, capaces de adaptarse a cualquier medio, nos presenta a un plantel de personajes memorables a los que da voz y respeta en su desolación.

La estructura de *El delirio blanco* mantiene la esencia de su formato original, fraccionada, y permite su lectura en capítulos independientes. Sin seguir un orden cronológico, en cada uno de ellos se centra en un tema o en un grupo de individuos

con un vínculo común, con lo cual arroja luz sobre las distintas caras de la nueva Rusia, tanto en la capital económica y política como en la más remota periferia. ¿Qué ha llenado el vacío, antes ocupado por el omnipotente Estado? Hugo-Bader se deja llevar por la serendipia, por los encuentros azarosos, o bien por hallazgos perseguidos deliberadamente, como la entrevista al diseñador del fusil Kaláshnikov. La minuciosidad de los detalles expuestos le sirven de buril con que abrir líneas en la curtida piel del ruso postsoviético. Este es el caso de uno de los mejores capítulos, dedicado al alcoholismo, cuyo título da nombre al libro. Es de sobra conocido el importante papel que ha desempeñado el vodka en la cultura rusa. “Aquí la mitad de los alcohólicos beben ‘para curarse’, y la otra, ‘para el dolor del alma’”, apunta Hugo-Bader. Su interés se centra mayoritariamente en los grupos más indefensos, en el impacto que la dipsomanía tiene en las minorías étnicas. “Naciones enteras beben hasta morir y desaparecen de la faz de la tierra”, debido, al parecer, a su casi intolerancia fisiológica al alcohol, una suerte de holocausto silencioso de las pequeñas comunidades de evenkos, kerekes, evenos, nanáis, etc. El delirio blanco, o *delirium tremens*, es una de las psicosis alcohólicas más frecuentes, que los arrastra “al suicidio o a coger un hacha y cortarse una mano”. Y todo ello ante la indiferencia muda de Siberia y del resto del mundo.

Esa habilidad que tiene el autor de mezclarse entre raperos moscovitas, diáconos, exkoljosianos o portadores del VIH, por citar algunos ejemplos, no es la única baza que da valor a este libro. Lo esencial es el esfuerzo consciente por situarse en unas coordenadas nada trilladas,

como en el capítulo “El almacén de recursos didácticos”, dedicado a las antiguas ciudades cerradas, levantadas por presos, de Cheliábinsk-40, Arzamás-16 y Semipalátinsk-22 donde, respectivamente, se producía plutonio, se fabricaban bombas y se ponían a prueba. Hoy constituyen la mejor estampa de la ruina del imperio soviético. El triste legado de estas regiones es la mayor contaminación del planeta, como en el lago Karachái y sus alrededores. Hugo-Bader habla con enfermos, médicos, testigos civiles de aquellas pruebas atómicas al aire libre con el fin de dar cuenta del mayor campo de experimentación que ha habido con seres humanos sobre el impacto de la radiación nuclear, en especial en las décadas de 1950 y 1960. Un desprecio a la vida por parte de las autoridades que se repetiría luego en Chernóbil. Y, como en Chernóbil, la población empobrecida, a causa de la reducción de las ayudas estatales, entra en las

antiguas instalaciones militares y científicas para desvalijarlas y vender “todo lo que se puede destornillar”, combatiendo la radiación invisible sin más protección (ilusión, por supuesto) que el vodka. Nuestro hombre en Siberia penetra, acompañado de saqueadores locales, en las galerías cavadas en la montaña de Deguelén, donde se efectuaron hasta 209 explosiones nucleares. Fuera son palpables las consecuencias a medio y largo plazo: la tasa de suicidios, muy superior a la media y a todas las edades, los orfanatos y las antiguas granjas estatales hundidas en la miseria son círculos de un mismo infierno.

En un breve epílogo, Mariusz Szczygieł, periodista y autor de *Gottland*, identifica la mirada de Hugo-Bader con la de un perro vagabundo, en comparación con la de pájaro atribuida a Kapuściński. Es un símil de lo más certero. Escan errante, que parece sacado de una fotografía del finlandés Pentti Sammallahti, husmea en los contenedores, sigue a desconocidos, observa en silencio “los mecanismos mentales, los comportamientos, los procesos”. Y, a partir de esto, redacta su propio informe acerca de ese sustrato espiritual tan fértil de los rusos, como apunta un diácono al que entrevista, en el que puede arraigar, con idéntica fuerza, el marxismo más radical, el capitalismo más rampante o la religiosidad más reaccionaria. Al mismo tiempo, por extraño que parezca, el autor descubre “el único lugar de toda Rusia donde me encuentro con personas felices” y donde “puedo caminar tranquilamente por la calle sin preocuparme de si alguna bestia salvaje acecha a mi espalda”. Lástima que este hallazgo se produzca en el poblado de una comunidad religiosa

que idolatra a Serguéi Tórop, uno de los tres autoproclamados Jesucristos que hay en Rusia. —

MARTA REBÓN (Barcelona, 1976)
es traductora y fotógrafa.



ENSAYO

Trayectoria y riesgo



Cristina Rivera Garza
HABÍA MUCHA NEBLINA O HUMO O NO SÉ QUÉ
Ciudad de México, Literatura Random House, 2016, 246 pp.

Algunas de las frases de Juan Rulfo, muchos de los pasajes de sus cuentos, otros tantos personajes de su novela, han sido punto de partida de escritos que, siendo en sentido estricto míos, son también de otro.
Cristina Rivera Garza

ADRIANA JIMÉNEZ GARCÍA

La historia de la crítica literaria da cuenta de cómo se ha reivindicado o invalidado, a lo largo del tiempo, la apetencia de los lectores por rastrear los vestigios de la existencia material del llamado escritor empírico —ese sujeto con una vida civil verificable en actas de nacimiento o defunción, bienes muebles e inmuebles, fotos, testimonios y demás— para penetrar en el sentido de su obra. En cierto momento del desarrollo de la teoría se llegó a pretender, en una canchalesa apuesta por el cientificismo, que la vida de quien escribe no era relevante para la comprensión de su escritura. También hubo tiempos en que se creyó que la escena primigenia o las relaciones de producción eran todo lo que se necesitaba para comprender —cualquier cosa que esto signifique— la obra de arte literaria.

Ahora también puedes escuchar nuestros podcasts en **Stitcher**.

<http://letraslib.re/stitcher2016>



Ya Borges dijo que la “inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”. Hay que dar su debido énfasis a ese *quizá*. Pero a pesar de la banalidad de los esquemas y de las limitaciones del *logos*, es lícito acercarse a la obra maestra de todos los modos posibles, y asumir los riesgos del caso.

En el último tercio de 2016, meses antes del centenario del natalicio de Juan Rulfo, se publicó *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, un texto híbrido de Cristina Rivera Garza donde rastrea los pasos del escritor por Oaxaca, imagina y narra historias derivadas de los personajes y las situaciones del cosmos rulfiano y aborda, entre otros asuntos, la vida laboral del autor de *Pedro Páramo*. La última parte del libro se reproduce también en mixe.

La autora, quien ha ganado dos veces el Premio Internacional Sor Juana de la FIL y es doctora *honoris causa* por la Universidad de Houston, refiere datos que inducen a interrogarse sobre la postura ética de quien, según fuentes documentales y testimonios varios, trabajó al servicio de un expolio sistematizado: el que la Comisión del Papaloapan, obra del régimen alemánista, ejerció en contra de las comunidades indígenas de la zona sur de nuestro país.

Rivera Garza hace énfasis en lo que Rulfo contestó –un tanto exasperado– durante una entrevista sobre su proceso creativo la vez que recibió el premio Príncipe de Asturias: “Lo que pasa es que yo trabajo”, y expone las durezas de su lucha por la supervivencia. Así, lo que se va configurando en esta compilación de fragmentos de muy diversas cataduras, intenciones y extensiones, es primero la persona de un estoico vendedor de



11º GRAN REMATE DE LIBROS AUDITORIO NACIONAL



11-18 DE ABRIL 2017
ENTRADA LIBRE

WWW.CULTURA.CDMX.GOB.MX
DE 11:00 A 19:00 HORAS

#RemateDeLibros

» MÁS DE 500 SELLOS EDITORIALES «

» DESCUENTOS HASTA DEL 80% «

» ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y CULTURALES «



@rematedelibros

@culturacdmx

@AuditorioMx

/remate.auditorionacional

/cultura.ciudad.de.mexico

/AuditorioMx



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO



Capital Social Por Ti

llantas de la Goodrich-Euzkadi, y después la de un cumplido empleado federal que registra con su cámara fotográfica —artista visual tan sorprendente como el narrador— lo que la industrialización va devastando.

Rivera Garza indaga sobre el sentido del día a día del artista: “caminar sobre dagas. Recibir dinero de una industria que detestaba como inhumana y dañina, o recibir dinero del Estado mexicano y, al menos a través del CME, de acuerdo con Patrick Iber, de Estados Unidos”.

Y es que según Iber, refiere la autora, la CIA financiaba al Centro Mexicano de Escritores.

Este cajón de sastrero, sin embargo, no se limita a asuntos de este tipo. En él caben materiales de muchas clases. Son tributos, escarceos fruto del amor confeso y posesivo de la autora por su objeto de estudio y devoción: es *su* Rulfo. Lo declara tal cual: “El mío, mi Rulfo mío de mí.” Como “La más mía”, la madre de sus poemas tempranos.

Este es, entonces, “un personalísimo homenaje”, según reza el cintillo del volumen; tan legítimo en sus apetencias, limitaciones y vislumbres como el que más; una recopilación de materiales que revela lo que es evidente al revisar su trayectoria: que la autora es una persona de su tiempo.

Es así como Rivera Garza comparte su acecho a un autor cuya obra es, en última instancia, refractaria a las interpretaciones. “Nadie ha logrado, hasta ahora, destejer el arco iris”, nos alerta Borges citando a Keats en unas cuantas líneas —de humildad y devoción conmovedoras— de su espléndido y breve prólogo a *Pedro Páramo*.

Pero nada obliga a cancelar el deseo de destejerlo, y es así que la

escritora echa mano de herramientas múltiples para habilitar su viaje alrededor de Rulfo, poniéndose a sí misma en riesgo al poner en juego sus destrezas.

“Tengo que confesarlo ya —explica—: mi relación con Juan Rulfo es una de las más sagradas que existen sobre la tierra: una lectora y un texto. Nada más; nada menos. [...] Este es, luego entonces y sin duda, un Rulfo mío de mí. ¿Con qué derecho lo hago mío? Me lo he preguntado tantas veces en relación con lo que vivo y leo y escribo. Y me lo respondo ahora, apropiada o inapropiadamente, con las palabras de otro: con el derecho que me da el cuidado que he puesto en y por su mundo.”

¿Y por qué no, después de todo? Lo hizo Susana Pagano en *Y si yo fuera Susana San Juan...*; lo hizo René Avilés Fabila en *Borges y yo*; lo hizo María Eugenia Merino con Carson McCullers en *Carson y yo en Nueva York*, y ahí está *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian. Ejercicios de apropiación, homenajes y pretextos; tomas de posición sobre el oficio literario, comparten con la propuesta de Rivera Garza los riesgos, las ventajas y las desventajas de vincular sus nombres con los de quienes vendrían a ser sus paradigmas.

Que el libro muestre algunas erratas no es difícil de corregir en ediciones subsecuentes. Si esas ediciones llegan, dependerá de su resonancia en los lectores. Entretanto, es legítima la apuesta; puede hacerla quien cuenta con una trayectoria tan amplia y una voluntad tan grande de arriesgarse y experimentar. —

ADRIANA JIMÉNEZ GARCÍA es crítica literaria, narradora y docente. Ha publicado el libro de cuentos *La visitación* (Ediciones Fósforo, 2013).

NOVELA

¿Para qué sirve el amor?



Catalina Aguilar Mastretta
TODOS LOS DÍAS SON NUESTROS
Ciudad de México,
Océano, 2016, 252 pp.

MARÍA JOSÉ EVIA HERRERO

A diferencia de otras historias que llamamos “de amor”, la primera novela de Catalina Aguilar Mastretta no gira en torno a la pregunta “¿cómo conseguirá nuestra heroína el amor?”, sino “¿qué sucederá con su vida una vez que el amor ha acabado?”. Las amigas de María, la protagonista, se cansan pronto de escucharla hablar de su rompimiento con Emiliano, su novio de una década, porque los rompimientos, en el siglo XXI, no alcanzan para ninguna tragedia, no digamos ya para una explicación más o menos convincente. María misma no sabe dar razones del fin de su relación y apenas puede enumerar qué no lo causó: no fueron la infidelidad, la ambivalencia hacia el matrimonio, ni siquiera el aborto. En todo caso se ve obligada a inventar una historia sencilla que haga reír a quienes preguntan, una simplificación de la verdad.

Aguilar Mastretta consigue, por medio de *flashbacks* y del monólogo interior de su protagonista, darle vida a una relación que desde el inicio de la novela es cosa del pasado. A pesar de que este noviazgo está dibujado de tal modo que cualquiera puede identificarse con él, una de las virtudes de *Todos los días son nuestros* es que Emiliano y María parecen

también una pareja única y particular: la autora ha sabido retratar sus pleitos domésticos y sus diferencias de clase, sus sobreentendidos y una larga serie de conflictos sin resolver que terminarán por pasarles factura. Quienes los rodean son a la vez los personajes arquetípicos de una trama amorosa (La Mejor Amiga, La Suegra, El Primer Amor) e individuos bien dibujados con una historia personal. Acaso este sea uno de los puntos débiles de la novela: Aguilar Mastretta se siente tan a gusto con el mundo que ha creado que no deja, de modo casi obsesivo, detalle sin cubrir.

Así, nos enteramos de cada uno de los pormenores del cortejo y noviazgo de María y Emiliano, leemos sus pleitos palabra por palabra. Hay poco espacio para la ambigüedad y no es difícil inferir qué inseguridades existen detrás de sus discusiones, porque María nos lo deja muy en claro a través de una narración que es muy divertida, con chistes y referencias a la cultura pop, pero que puede por momentos resultar repetitiva. La novela corre con mayor fortuna cuando la narradora detalla su interés por el arte y el cine o cuando habla de lo que significa dejar de ver a alguien que ha sido fundamental en la construcción de la propia personalidad. Es decir, cuando se toma una pausa para entender lo que sucede en su interior.

Al margen del tema amoroso, en *Todos los días son nuestros* abundan

las descripciones sobre ser crítica de cine en México. Crítica *freelancer*. Además de las dificultades, la narradora transmite un interés genuino, una pasión por aquello que las películas pueden comunicar. El cine es lo que le permite a hacer las paces con Emiliano, lo que la ayuda a conectar con un grupo inusual de niños y su trabajo como crítica la mantiene de pie cuando las otras áreas de su vida se van desmoronando.

En sus mejores momentos, este es un libro acerca de lo que pasa cuando tienes amigos, trabajo, una familia, y te quedas sin pareja. No es el fin del mundo, pero es el fin de algo: ¿Cómo se lleva ese duelo?, ¿qué tanto importa al fin y al cabo?, ¿cómo nos definimos ante el mundo si ya no es a través de esa relación? María no es una torpe adorable como Bridget Jones ni una Elizabeth Bennet que necesita un buen matrimonio para asegurar su futuro. Se trata, más bien, de una mujer suficientemente feliz, que inicia un viaje de descubrimiento cuando una parte de su vida termina y es necesario seguir.

Por desgracia, Aguilar Mastretta no puede resistir la tentación de hacer un giro hacia el último tercio de la novela e introduce un elemento trágico que en cierta forma anula todo el camino andado por la protagonista. Esta vuelta de tuerca lleva a María a ver las cosas desde una perspectiva muy distinta, guiada por un duelo, a consideración de

la autora, más serio o más real que el que supone el fin de un noviazgo. El recurso funciona a nivel emocional, pero reconfigura de un modo demasiado drástico para la trama los vínculos que había tomado tantas páginas establecer.

Leer una historia de amor bien contada es uno de los placeres más satisfactorios. *Todos los días son nuestros* toma lo mejor del género y nos presenta una relación que tiene problemas muy actuales (por ejemplo: ¿es necesario casarse en una iglesia si no se cree en dios pero se respetan las tradiciones familiares?) y otros tan antiguos como las relaciones humanas (¿qué tanto hay que ceder para hacer feliz al ser amado?), y lo hace con un gran sentido del humor que nunca llega a ser frívolo. Sin embargo, la inclusión de muchas subtramas y recursos literarios (como la narración no lineal o la cita textual de las reseñas de cine de María) hace que el argumento central pierda fuerza.

“Quiero leer un libro romántico que no suceda en el contexto de la Revolución mexicana”, me dijo una amiga cuando yo estaba leyendo *Todos los días son nuestros* y supe a qué se refería. Queremos historias de amor que hablen de los tiempos en los que vivimos, y la novela de Aguilar Mastretta es una buena candidata para redefinir el género. —

MARÍA JOSÉ EVIA HERRERO
es editora y escritora.

Primeras letras,
nuestro podcast mensual en
el que invitamos a escritores
debutantes a leer un fragmento
de su libro.

soundcloud.com/letras-libres

