

LIBROS

60

LETRAS LIBRES
MARZO 2017

José Luis Pardo

• ESTUDIOS DEL MALESTAR. POLÍTICAS DE LA AUTENTICIDAD EN LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

Christopher Domínguez Michael

• RETRATO, PERSONAJE Y FANTASMA. D'ANNUNZIO, MALAPARTE, PASOLINI

Valeria Luiselli

• LOS NIÑOS PERDIDOS (UN ENSAYO EN CUARENTA PREGUNTAS)

Antonio García de León

• EL MAR DE LOS DESEOS. EL CARIBE AFROANDALUZ, HISTORIA Y CONTRAPUNTO

Delphine de Vigan

• BASADA EN HECHOS REALES



ENSAYO

Para una genealogía del descontento



José Luis Pardo
ESTUDIOS DEL MALESTAR. POLÍTICAS DE LA AUTENTICIDAD EN LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS
Barcelona, Anagrama, 2016, 296 pp.

**MANUEL ARIAS
MALDONADO**

Podríamos decir, sin riesgo de equivocarnos, que José Luis Pardo (Madrid, 1954) prefiere la filosofía al desorden. Aunque sea, justamente y como muestra el caso que nos ocupa, una filosofía del desorden: un intento por dar sentido al descontento generalizado que recorre el mundo occidental. Se trata de un intento tan logrado que este libro, que se maneja en el territorio fronterizo entre la filosofía política y la filosofía *tout court*, obtuvo el Premio Anagrama de Ensayo y ha agotado ya varias ediciones. Pero quien se acerque a estas

páginas buscando respuestas *definitivas* al malestar contemporáneo se sentirá decepcionado. Nuestro autor cumple aquí con el cometido que él mismo asigna a la labor filosófica: no tanto saber la verdad como examinar el significado de la noción misma de verdad. Y lo hace con plena atención al lenguaje, entendido como una ideología que está por encima de las ideas: un depósito de lugares comunes donde podemos identificar las patologías de nuestro tiempo. En ese sentido, Pardo lleva aquí a término una tarea de cuño nietzscheana: una genealogía del malestar que, escrita con persuasiva brillantez y salpimentada con guiños a la música pop, nos ayuda a comprender un fenómeno de largo recorrido histórico. Sus agudas conclusiones acaso disgustarán en algunas trincheras ideológicas, pero así suele ocurrir con el pensamiento que solo se compromete con la extenuante búsqueda de la verdad.

El estudio genealógico que aquí propone Pardo dibuja un arco que empieza en Platón, sigue en Hegel y desemboca –urinario de Duchamp mediante– en Alain Badiou y Podemos. ¡Chocante! Pero hay método en una mirada que descubre los trazos de una forma de entender la política peligrosamente enraizada en la idea de la autenticidad. Para empezar, autenticidad política: “esa concepción de la política basada en el antagonismo y no en el pacto, y que no se piensa a sí misma como asentada en los cauces del derecho”. Una idea de la política aquejada de lo que Pardo llama el “virus Schmitt”, según el cual la política solo es tal si nos jugamos la vida en ella y, por tanto, estamos dispuestos a matar por ella. Son brillantes las páginas en que, contraponiendo a Schmitt y Hobbes, se muestra que el presunto “realismo” del primero,

conforme al cual el pacto social es una farsa imposible, termina por ser menos realista que el contractualismo protoliberal del segundo. A decir verdad, sugiere Pardo, el contrato civil es el presupuesto contrafáctico de ese hecho histórico que es el Estado de derecho: lo privado presupone lo público. Y el liberalismo no es otra cosa que el conjunto de discursos y reflexiones que intentan comprender y fundar racionalmente el Estado moderno. No es una teoría filosófico-política que deba medirse con las demás, sino aquella que las acoge a todas en un mismo marco democrático. De ahí que, dice Pardo sin llegar a decirlo, el antiliberal se sitúe fuera del plano democrático.

Esto último se hace visible cada vez que una fuerza política elige la calle por encima del parlamento, a través de una acción directa que solo tenía verdadero sentido cuando se negaba la representación política a aquellos que ahora pueden ejercer plenamente su ciudadanía. Resulta de aquí una distinción entre la política auténtica (que remite al conflicto, la violencia y la guerra) y la inauténtica (consensual, persuasiva, pacífica). Siendo máximo exponente de la primera un comunismo que “*pretende ser* la única posibilidad de creer en otra sociedad o en otra humanidad”. Es un comunismo que, liberado del fardo de su fracaso histórico tras 1989, opera ahora como pura idea trascendente y contrafáctica: unidad básica de la esperanza revolucionaria. A consecuencia de ello, también hay una filosofía auténtica y una filosofía inauténtica: los que ejercen la primera son aquellos que están “comprometidos” con la revolución misma y empeñados por ello en la transformación del mundo. ¡Aun a costa de su independencia intelectual! No en vano, el comunismo se parece mucho a una

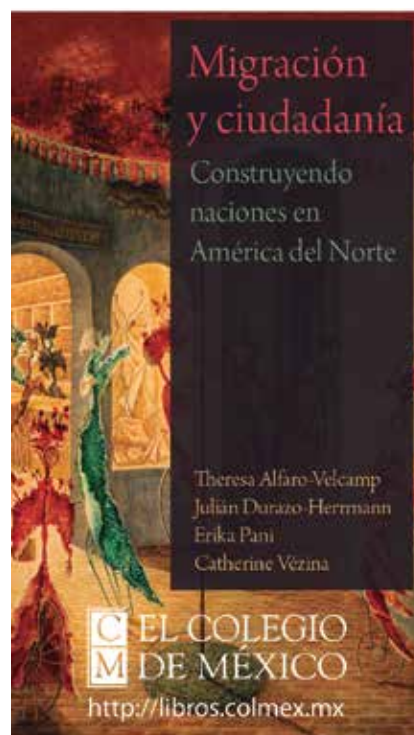
fe religiosa, como prueba su adhesión a una teleología histórica de orden escatológico: un proceso necesario que culmina en la sociedad sin clases. Es por tanto deber de todo revolucionario, intelectuales incluidos, acelerar ese proceso histórico.

Son estimulantes las páginas que Pardo dedica a las vanguardias artísticas y su relación con las políticas de la autenticidad. Habla de sus dos “fracasos triunfales”, a partir de las famosas tesis de Benjamin sobre la estetización de la política y la politización de la estética. Y es que en su búsqueda del cero, por emplear la expresión de Álvaro Delgado-Gal, las vanguardias quisieron diluir la distancia entre el arte y la vida. Hicieron así de avanzadilla de lo que nunca llegó a realizarse: aquella insurrección contra la autonomía del arte es hoy, también, arte. Y si su “politización” ha llegado a significar que un buen número de artistas legitiman hoy su obra ideológicamente, como parte de la lucha contra el capitalismo o el neoliberalismo, la condigna “estetización de la política” resulta en el debilitamiento de sus componentes discursivos en beneficio de las apelaciones afectivas. Algo que el nuevo populismo ha comprendido bien, insertándose así en la tradición del realismo político.

Hablamos de una nostalgia de la autenticidad que adopta hoy tintes foucaultianos, visibles en la descalificación del Estado de bienestar como mecanismo de control disciplinario. Ocurre que la democracia realmente existente es así vista como un freno para la realización de la verdadera democracia, de modo que el realismo termina por ser bien poco realista en su perfeccionismo intransigente: “¿Quién iba a convenirlos ahora de que no hay otra, de que la democracia no es incompatible con las estrecheces económicas,

ni con la corrupción política, ni con la colusión entre poderes fácticos, y que todo ello, en lugar de animarnos a liquidar el sistema y acabar con las instituciones que lo sustentan, es lo que hace que resulte tan importante que los parlamentos, los tribunales, los gobiernos y la prensa funcionen bien, porque constituyen la única defensa legítima y creíble contra esos males?”

Quien lea este libro, en fin, disfrutará con la innegable capacidad argumentativa de su autor y encontrará nuevas herramientas para entender su tiempo, descrito aquí certeramente como aquel en que la Historia dejó paso al Acontecimiento y la revolución fue reemplazada por la turbulencia. Habrá quien sostenga que, por su defensa de la democracia liberal y el Estado de bienestar, se trata de un libro conservador. Pero es más bien un libro que nos ayuda a discernir aquello que merece la



pena conservar, que resulta ser precisamente aquello que, hace no tanto tiempo, fue revolucionario alcanzar. —

MANUEL ARIAS MALDONADO (Málaga, 1974) es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga. Su libro más reciente es *La democracia sentimental* (Página Indómita, 2016).



CRÍTICA

Squadra Azzurra



Christopher Domínguez Michael
RETRATO, PERSONAJE Y FANTASMA. D'ANNUNZIO, MALAPARTE, PASOLINI
Ciudad de México, Ai Trani Editores, 2016, 136 pp.

JUAN BONILLA

Gabriele d'Annunzio, Curzio Malaparte y Pier Paolo Pasolini: tres escritores fuertes, de esos cuyas audacias vitales produjeron apasionantes biografías que, acaso, solo tengan el inconveniente de desinteresarnos por sus obras literarias, como si estas quedaran jibarizadas ante la magnitud de los episodios vividos. Por suerte contamos con Christopher Domínguez Michael (en adelante CDM) para recordarnos que sí, su terna italiana, el verde D'Annunzio, el blanco Malaparte y el rojo Pasolini, o la delantera de la *Squadra Azzurra* para abreviar, tuvieron vidas gozosas y trágicas, biografiadas en tomos de seiscientas páginas, pero solo porque la pasión principal de esas vidas fue la escritura y sus producciones alcanzaron a conmover e influir en muy distintas generaciones. Los perfiles que CDM traza de estos tres escritores, tan distintos, funcionan como perfectos ejemplos de lo que debe ser el

ensayo literario sobre autores: quiero decir, cada uno de estos ensayos puede servir de puerta de entrada para quien, en caso de no haber leído al autor al que se dedica, quiera encontrar en estas páginas motivos suficientes para dirigirse a alguna de sus mejores obras, pero también puede servir de puerta de salida pues quien los haya leído y evaluado verá enriquecidas sus impresiones de lectura por las de CDM, siempre sagaces además de escritas con prosa nítida y cuidadísima.

De los tres italianos que comparen en *Retrato, personaje y fantasma*, quizá sea Gabriele d'Annunzio el que peor ha envejecido (además de que, por razones cronológicas inevitables, sea también el que más ha envejecido). Su vida en efecto fue de película, y su importancia nacional —incluso con su punto caricaturesco por su heroísmo de pacotilla— está tan fuera de discusión que hasta un enemigo primero como el futurista Marinetti, que poco podía soportar no tanto su decadentismo como el hecho de que le sacara más partido al decadentismo que él (la primera publicación de Marinetti antes de la aventura futurista fue un librito dedicado a D'Annunzio), acabó por llamarlo “inefable descendiente de Cagliostro y Casanova”. La cabalgata de sus amantes compondría un largo poema de insolente eufonía. “Tengo necesidad de lo superfluo”, le dijo en una ocasión temprana al director del diario *La Tribuna*. Aunque CDM lo llega a reconocer como un Rubén Darío italiano, supongo que más con afán pedagógico, para hacernos una idea, que porque realmente compare sus energías o influencias en sus respectivos sucesores, lo cierto es que el decadentismo de D'Annunzio resultaba, a pesar de que daba salida a su obsesión erótica con mucho énfasis, un poco merengoso, blando:

un festín para el goloso Olvido, que no ha perdonado sus excesos decorativos. Y, sin embargo, CDM consigue interesarnos en un libro de D'Annunzio en el que el autor de *El placer* logró deshacerse de las pompas wagnerianas y los entusiasmos retóricos, para deparar una obra en la que acertó a ocultar sus verdaderas pesadillas: el *Libro secreto*. Para eso nos sirve CDM: mete la mano en el fango olvidado de la obra literaria de D'Annunzio y nos presenta una joya que nos había pasado completamente inadvertida para restituirla grandeza —no solo biográfica sino poética— al virtuoso enamorado de sí mismo y su condición, durante años, de poeta nacional. Toda una vida dedicada a la fatiga del virtuosismo estético para acabar latiendo en un casi secreto y mal conocido *Libro secreto*. Le debemos una a CDM.

Al contrario que D'Annunzio, Curzio Malaparte vive cierto esplendor después de unas cuantas décadas de olvido. En la España de los ochenta, en la que fui adolescente, a menudo se veían sus muchos volúmenes en las librerías de viejo: no los compraba uno porque no había el menor riesgo de que nadie los comprase y pensaba que en algún momento le llegaría la hora. Era un autor que interesó a las generaciones de la posguerra, por tanto, no podía interesarnos a nosotros. Y, sin embargo, poco a poco, se fue imponiendo su fuerza y su personalidad, hasta el punto de que recientemente se han reeditado algunos libros suyos y se ha publicado al fin *Baile en el Kremlin* (Tusquets) y su libro sobre Mussolini (Sexto Piso), aparte de la biografía de Maurizio Serra. CDM comienza su texto sobre Malaparte como John Ford decía que había que empezar las películas: con el escándalo de un caballo al trote entrando en una cacharrería, para, a partir de

ahí, seguir hacia arriba. El texto nos deja sin aliento, escrito con vértigo y razón. Gracias a Malaparte se entiende la génesis común de los movimientos revolucionarios que hicieron arder al siglo xx —comunismo y fascismo: en impagable apreciación, CDM asegura que en unos siglos será imposible distinguir a uno del otro, lástima que no estemos presentes entonces para darle la razón—. No me resisto a copiar un párrafo del texto de CDM en el que se revela el gran secreto de Malaparte, su radiante actualidad: “En sus dos grandes novelas-reportaje, *Kaputt* y *La piel*, Malaparte fue el último en pregonar, estilísticamente, que la barbarie (la Segunda Guerra Mundial) también era un momento culminante en la historia de la civilización. Me late —es decir, no tengo prueba para afirmarlo— que aquella estridente frase de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz fue una reacción a la lectura de Malaparte, cuya prosa elegante y decadente es poesía de la guerra.” Malaparte como poeta de la guerra, eso es. Malaparte como hombre de otro tiempo, sentado a la mesa de los asesinos, incapaz de cinismo, comportándose con la naturalidad de un mercenario cuyo oficio no es otro que labrarse su propia gloria. No necesita ocultar el horror, de hecho, es una de sus herramientas favoritas, pero tampoco se priva de contraponerlo a una Europa agónica donde, rodeados de grandes nombres, de diplomáticos y aristócratas y artistas, se tienen conversaciones deslumbrantes ante paisajes espectaculares.

Malaparte procedía del marxismo, como el propio Mussolini, y CDM nos avisa que solo un marxista podía haber escrito *Técnica del golpe de Estado*, donde se cuenta a quien quiera escuchar, no cómo

debe ejercerse el poder absoluto, sino cómo se obtiene. En el libro se canta a la inteligencia de Trotski frente a la cobardía de Lenin (y hasta se habla del dictador jerezano Primo de Rivera que mandó en España en los años veinte), aunque no le da tiempo de hablar de Hitler, a pesar de lo cual los nacionalsocialistas —como los falangistas españoles— se arrojaron sobre él para enterarse de cómo se conquistaba un Estado. No es raro que Mussolini lo prohibiese “como si de la develación de un secreto de Estado se tratara”, en palabras de CDM.

Con imponente batería de datos, CDM demuestra a las claras que el fascismo y el socialismo de los veinte eran hermanos gemelos, de donde Malaparte sintiera clara predilección por Rusia (en su libro sobre el Kremlin se entrevista con Lunacharski y ve a un agotado Maiakovski cuya fecha de muerte altera para poder inventar un encuentro con él). También demuestra que hacen mal los soviétólogos en no leer y estudiar a Malaparte, pues nadie supo describir la Rusia de Stalin como él. El texto de CDM sobre Malaparte nos abre tanto el apetito sobre un personaje tan extraordinario (llegó a fundar, harto de la política y el reporterismo, una revista de vanguardia en la que había sitio para Pound y para Heidegger, para García Lorca y Picasso y Joyce) que será raro que el lector pase al tercer episodio del libro sin antes correr a buscar algún libro suyo: a mí me ha pasado con *Malditos toscanos*, que según CDM es el más personal de sus libros. Ya le debemos dos a CDM.

Completa la terna Pier Paolo Pasolini, a quien CDM confiesa haberse asomado, después de considerarlo “un comunista histérico”, por orden, más que recomendación, de Alejandro Rossi. Haciendo

abstracción de su obra cinematográfica, se diría que el Pasolini más vivo hoy es precisamente el que parecía menos influyente en su época: es decir, el ensayista, el articulista, con una capacidad de trabajo excepcional que le permitía escribir igual sobre fútbol que sobre costumbres y moral. El Pasolini poeta en verso y el Pasolini novelista —tanto el más documental como puede ser el de *Muchachos de la calle* o el más vanguardista como el de *Petróleo*— no parecen hoy lecturas predilectas de casi nadie. Y sin embargo se recobran sus ensayos —un ejemplo puede ser el libro *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas* (Errata Naturae), donde brilla la prosa pungente de alguien que, demostrada su condición comunista y su compromiso con los parias de la tierra, se permitía el lujo de decir sin recortarse la violencia (y después de que lo expulsaran del Partido Comunista) todo aquello que compañeros de viaje y camaradas, encerrados inevitablemente en el dogma, no podían permitirse el lujo ni de pensar—. Buen ejemplo de cómo se llevaba con los camaradas era lo que les decía siempre que los comunistas italianos se ponían a hablarle de las desgracias del fascismo: dejad de hablar del mar mientras estamos en la montaña. En ese libro también, Pasolini ofrece la clave de su abandono de la poesía: “He dejado de escribir poesía porque perdí el destinatario. No hay con quién dialogar usando la sinceridad, cruel incluso, que es propia de la poesía. La poesía exige que haya una sociedad, es decir, un destinatario ideal, capaz de dialogar con el propio poeta.”

CDM tiene razón cuando dice que Pasolini llevó a buen término su narrativa poética en el cine, no en sus novelas, mientras escribió una poesía que en ocasiones es

solo comprensible desde la tradición italiana. Minuciosamente va escarbando en Pasolini, en todo Pasolini, leyendo un libro suyo que no conozco: *Passione e ideologia*. No descarta al filólogo y al poeta, que decidió convertirse en apóstol de la lengua friulana y vindicó la visión romántica de la poesía popular. Pero avisa pronto de que no se podría escribir una historia de la sexualidad del siglo xx sin detenerse en Pasolini, a pesar de que este cometiera errores teóricos y existenciales parecidos a los que cometió Michel Foucault. Para talar la famosa *Trilogía de la vida*, CDM no necesita más que las impresiones del propio Pasolini: fue un acto de exorcismo que acabó siendo fallido y que hoy aburre a cualquiera que se asome a esas películas. Fue un peldaño para que alcanzara esa epopeya del excremento que es *Salò o los 120 días de Sodoma*. Pero Pasolini fue siempre un moralista, un católico sin necesidad de discutir la homofobia de su Iglesia, pues la sabía teológicamente indefendible. Nunca entendió la homosexualidad como una elección o un derecho a la diferencia. El catolicismo de Pasolini, cristianismo más bien, era paulino. “Se liberó del terror al pecado pero no de las telarañas cosmogónicas del cristianismo”, escribe CDM que sabe hacernos ver que Pasolini murió dos veces: una cuando murió su hermano menor y otra cuando lo mataron en la playa de Ostia, quién sabe si mediante un asesinato programado. La página y media dedicada a la muerte de Guido es extraordinaria, y dan ganas de saber más acerca de esa muerte. Ya le debemos tres a CDM.

Retrato, personaje y fantasma es uno de esos libros que, sin rebajarse a la pedantería ni a la vacua erudición, pone en pie personajes fascinantes a través de una lectura consciente

y persuasiva de las obras de quienes protagonizan estas páginas. El recorrido biográfico es tan eficaz como el comentario literario. Corre el riesgo que suelen correr los ensayos literarios que aciertan cuando se dedican a figuras como las aquí convocadas: ser tan eficaz en el retrato, sintetizar con tal capacidad lo más personal y destacado de las obras de las que habla, que a más de un lector le parecerá que ya ha leído esas obras y podrá prescindir de ellas. El libro se completa con una minuciosa cronología preparada por el editor Fabrizio Cossalter en que se alían los pasos de los tres protagonistas. El resultado es un sendero que se bifurca en jardines: uno de esos jardines puede ser *Malditos toscanos* de Curzio Malaparte; otro, *Passione e ideologia* de Pier Paolo Pasolini, y otro más, el *Libro secreto* de Gabriele d’Annunzio. —

JUAN BONILLA (Jerez de la Frontera, 1966) es escritor. El año pasado, Renacimiento publicó *Biblioteca en llamas*, una selección de sus artículos.



ENSAYO

Una escritura horizontal, contada verticalmente



Valeria Luiselli
LOS NIÑOS PERDIDOS
(UN ENSAYO EN CUARENTA PREGUNTAS)
Ciudad de México, Sexto Piso, 2016, 106 pp.

ISABEL DÍAZ ALANÍS

Una noche, los hermanos Darling dejan a su padre, madre y nana perruna para volar junto a Peter Pan hacia Nunca Jamás, esa tierra de

ensueño donde los niños no crecen. La comunicación de los aventureros está minada de juegos. El favorito es imaginar, hacer-como-que. Construir mediante palabras y gestos un mundo de mentiritas que reemplaza su propio pasado olvidado.

“¿Y cómo termina la historia de esos niños perdidos?”, pregunta la hija de Valeria Luiselli, refiriéndose a otro relato, el de los cientos de miles de menores mexicanos y centroamericanos que han cruzado solos hacia territorio estadounidense, esos que su madre entrevista como parte de su labor de intérprete en la Corte Federal de Inmigración, en Nueva York. Los ficticios crecen. Casi todos se convierten en oficinistas. Los reales... la respuesta es incierta. La escritora reconstruye lo que puede de sus vidas en *Los niños perdidos* (un ensayo en cuarenta preguntas) sirviéndose del aparato del hacer-como-que adulto: la burocracia.

“¿Por qué viniste a los Estados Unidos?”, comienza su texto y el cuestionario migratorio que le hace en español a los niños indocumentados. Si en libros anteriores la literatura ha sido el foco principal, ya sea explorando las dinámicas de relación entre ella, sus actores y los territorios más o menos reales por los que se desplazan (*Papeles falsos*, *Los ingrátidos*), o bien, la capacidad del lenguaje y de la sacra evolución literaria para multiplicarse hasta la traición (*La historia de mis dientes*), aquí ocupa otro papel. Ahora la literatura en tanto metodología le insufla vida al documento gubernamental “frío y pragmático” que guía la narración. La escritura se enreda en los soporíferos rígidos de la letra legal para hacer florecer nuevos significados.

“¿Por qué viniste a los Estados Unidos?” La repetición apunala el sentido del ensayo en la vieja acepción de *intentar* antes que de *persuadir*.

La segunda sucede tras bambalinas, en el trabajo narrativo que percibimos por el rabillo del ojo. La traducción al inglés de esas cuarenta respuestas, saber interpretarlas, puede significar la defensa ante la deportación; la palabra mágica abre el cerrojo. El ensayo que leemos, sin embargo, hace hincapié en el colectivo de esfuerzos a veces fallidos de rescatar desde el proceso burocrático algún sentido de la gran crisis de refugiados americanos.

Persuadir importa poco. El lector ideal de este texto es el liberal que sabiendo o no de las particularidades del sistema comulga con la idea básica de que ningún ser humano es ilegal. Los opositores a este principio son rápidamente ridiculizados. Un par de veces, Luiselli se prueba los zapatos ajenos desde el absurdo: “Caerán del cielo, sobre nuestros coches, sobre nuestros techos, en nuestros jardines recién podados [...] Y, si dejamos que se queden aquí, a la larga, se reproducirán.” Si hubiera que señalar al Otro en este texto, la dudosa distinción caería sobre los estadounidenses blancos de derecha, orgullosos patrocinadores del presidente actual. Al liberal le conforta oponerse a ellos. Asume esa “combinación de rabia y claridad” de donde, según Luiselli, viene la necesidad de contar una historia. Aunque tampoco es inocente. Ella le recuerda al mexicano, ya desde

entonces escandalizado con el muro de Trump, su parte institucional en la violencia contra los migrantes centroamericanos, y al estadounidense que la máquina de deportación, hoy a la disposición de un fascismo naciente, la perfeccionó el carismático Obama. O transcribe la declaración de un adolescente hondureño desengañado del sueño que le prometieron: “Hempstead es un hoyo de mierda lleno de pandilleros, igual que Tegucigalpa.” Igual que su tema, los lectores están de los cuatro lados de la frontera. De ahí que este libro —mucho más que los anteriores— libere a su autora de la obligación rancia de insertarse en una literatura nacional. La falta de centro gravitacional o, si se quiere, el falso centro de la frontera, le permite explorar una pluralidad de experiencias cuyo asidero artificial es el cuestionario migratorio.

Quizá el mayor acierto de la escritura de Luiselli sea la capacidad para confundir el brochazo general con el específico, o mejor, esconder uno en el otro. “Si alguien dibujara un mapa del hemisferio y trazara la historia de un niño y su ruta migratoria individual, y luego la de otro [...] y después la de los cientos y miles que los preceden y vendrán después, el mapa se colapsaría en una sola línea —una grieta, una fisura, la larga cicatriz continental.” Si uno la mira de cerca, en el dibujo de esa larga cicatriz se esconde el mejor ejemplo de una sentencia anterior: “no una [escritura] fragmentaria. Una [escritura] horizontal, contada verticalmente”. Ya desde su relato original, aquella oración resume la convivencia de los fantasmas del presente y del pasado. El eco de cuerpos que se hicieron compañía sin saberlo. —

ISABEL DÍAZ ALANÍS (Monterrey, 1988) es escritora y académica. Estudia el doctorado en literatura hispana en la Universidad de Pensilvania.



HISTORIA

Retablos sonoros del barroco americano



Antonio García de León
EL MAR DE LOS DESEOS. EL CARIBE AFROANDALUZ, HISTORIA Y CONTRAPUNTO
Ciudad de México, FCE, 2016, 300 pp.

RAFAEL ROJAS

En su clásico ensayo *El discurso antillano* (1981), el poeta y ensayista martiniqueño Édouard Glissant habló del Caribe como un lugar de “raíces submarinas”. Un conjunto de islas y costas que no fueron atisbadas desde un “único mástil”, ni implantadas desde “un único limo”. En las Antillas se mezclaron razas, lenguas y religiones y se enfrentaron esclavos y plantadores, colonias e imperios, revolucionarios y dictadores. Lo que sucedió en el Caribe sucedió también en el resto de América Latina, pero allí, tal vez por su fisonomía marina, de islas y litorales, de fronteras líquidas y soberanías flotantes, adoptó formas poéticas y musicales especialmente mestizas.

Una región como el Caribe estaba llamada a producir una tradición intelectual, atenta a la cultura popular. Pensadores del Caribe han sido los cubanos Fernando Ortiz y Antonio Benítez Rojo, los puertorriqueños Antonio S. Pedreira y Arcadio Díaz Quiñones, los dominicanos Pedro Henríquez Ureña y José Luis González. A esa tradición habrá que agregar al historiador y musicólogo mexicano Antonio García de León, formado en lingüística y antropología y doctorado en historia por La Sorbona, en París, que en las últimas décadas ha desarrollado



una de las obras más originales en el campo de la historia regional, como prueban sus estudios referenciales sobre Chiapas y Veracruz.

Si en *Tierra adentro, mar en fuera* (2011), García de León reconstruía la historia del puerto de Veracruz y su litoral a Sotavento entre los siglos XVI y XIX, en su libro más reciente, *El mar de los deseos*, se mueve más plenamente hacia el mundo de la música popular caribeña. Músico él mismo, García de León ha estudiado los fandangos y los sones jarocho como rituales y textos de una sonoridad que, en su relación con otras representaciones de la cultura popular, transmiten imágenes del proceso de mestizaje y, a la vez, valores de resistencia frente a la cultura hegemónica de las élites regionales.

Ahora García de León vuelve al “cancionero ternario caribeño”, que mezcló los ritmos de las danzas renacentistas, del África bantú y del mundo colonial americano, y a las décimas, sones y aguinaldos del Caribe de los siglos XVI y XVII. Aquel encuentro cultural entre Andalucía y África marcó la identidad del llamado “Mediterráneo americano”, más en el sentido comercial y cultural de Pierre y Huguette Chaunu que en el geopolítico y naval de Alfred T. Mahan. El Caribe afroandaluz que emerge de las páginas de este libro es una entidad que produce una música campesina nueva –guajira en Cuba, jíbara en Puerto Rico, llanera en Colombia y Venezuela, jarocho en México–, a través del contacto con los ritmos africanos. Un tipo de música que rehace, en buena medida, la banda sonora de los cantos y danzas del Siglo de Oro sevillano.

García de León se interesa en ese cancionero ternario pero también en su materialidad: los instrumentos musicales, especialmente las

guitarras. Con la guitarra española rasgueada, que reemplazó a la vihuela punteada del Renacimiento, entre los siglos XVI y XVII, se creó la base instrumental del barroco afroandaluz. “La guitarra española del siglo XVI –dice García de León– pasó íntegra a los territorios americanos y se conservó viva en el cancionero ternario.” De esa guitarra salieron los polos margariteños de Venezuela, las lloronas de México y el son oriental cubano, que el poeta Nicolás Guillén llamó “son entero”: “Tendida en la madrugada, / la firme guitarra espera: / voz de profunda madera / desesperada. // Su clamorosa cintura, / en la que el pueblo suspira, / preñada de son, estira / la carne dura.”

El Caribe afroandaluz que historia García de León no es exactamente el Gran Caribe, que incluye todas las Antillas, grandes o menores, y buena parte de las costas mexicanas, centroamericanas, colombianas y venezolanas. Se trata de un sitio cultural que atraviesa la geografía caribeña sin abarcarla íntegramente, ya que la zona colonial británica, francesa u holandesa de la región, aunque no es del todo ajena, vive ese intercambio entre lo hispánico y lo africano a mayor distancia. Tanto en el cancionero ternario como en las décimas, sones o aguinaldos, el choque y la conexión entre España y África pasan, naturalmente, por el castellano.

Un castellano, como observa García de León, siguiendo a Antonio Alatorre, que ya está africanizado desde el siglo XVI, como en la “ensalada de Navidad” de Mateo Flecha (“Sansabeyá gugurumbé / alangandanga gugurumbé: / –Mantenga señor Juan Branca, / mantenga vosa mercé”) o en la zarabanda del maestro de capilla de Oaxaca, el portugués Gaspar

Fernandes: “Zarabanda tengue que tengue, / sumbaca, susú cumbé, / cucumbé, / esa noche branco seremo, / oh Jesús, qué risa tenemo...” Los orígenes de la poesía negrista, que en el siglo XX escriben Luis Palés Matos en Puerto Rico o Emilio Ballagas en Cuba, están en las espinelas y seguidillas del Siglo de Oro español.

García de León se detiene en los momentos en que los primeros cronistas y evangelizadores de Indias advierten o reaccionan contra la “lascivia y el desorden” de los bailes y cantos del Caribe afroandaluz. Lo atestigua Sebastián de Covarrubias cuando, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), se apoya en las primeras fuentes coloniales para describir escandalizado las “fantasías de negro” que llegan de las islas. O el padre dominico Jean-Baptiste Labat, capellán de plantaciones del Caribe francés y viajero naturalista, quien observa que las danzas negras, mestizas e, incluso, de los “españoles criollos de América”, ya para mediados del siglo XVII, incluyen movimientos “opuestos al pudor” porque “entrelazan los brazos y dan dos o tres vueltas siempre golpeándose los muslos y besándose”.

Era esa la marca de la Contrarreforma en la colonización y evangelización del Caribe, pero también la prueba de que el mestizaje del barroco americano se infiltraba en la cultura del Siglo de Oro peninsular. Vicente Espinel, músico y poeta del Renacimiento español, y otros cultivadores de la décima como el poeta valenciano Juan Fernández de Heredia o Lope de Vega o sor Juana Inés de la Cruz –que terminaba uno de sus octosílabos, casi, como una salsa de Oscar D’León: “y que, si hoy cantas favores, / presto celos llorarás”– serían algunos de los primeros en adoptar formas rítmicas y líricas

del verso que el cancionero ternario caribeño reinventó musicalmente.

La música afroandaluza conformó el retablo sonoro del barroco americano y, como tal, conquistó de vuelta el Siglo de Oro español. Simón Aguado, en un entremés para las bodas de Felipe II, escribe: “Chiqui, chiqui, morena mía, / si es de noche o si es de día. / –Vámonos a Tampico / antes que lo entienda el mico.” Miguel de Cervantes, en *La ilustre fregona*, dice: “Esta indiana amulatada, / de quien la fama pregona / que ha hecho más sacrilegios / e insultos que hizo Aroba.” Y Luis de Góngora –padre de toda la poesía afroantillana moderna– rima estas formas negras en *Mañana sa Corpus Christa*: “Zambambú, morenica do Congo, / zambambú... / Zambambú qué galana me pongo, / zambambú.” —

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).



NOVELA

El infierno eres tú



Delphine de Vigan
BASADA EN HECHOS REALES
Traducción de
Javier Albiñana
Barcelona,
Anagrama, 342 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

¿Qué le pasa a un escritor cuando no escribe? O mejor: ¿qué tiene que pasarle a un escritor para que deje de escribir? Aunque esa no fuera la pregunta que la escritora francesa Delphine de Vigan (Boulogne-Billancourt, 1966) tenía en mente

cuando escribía *Basada en hechos reales*, la novela es la historia de cómo una escritora ha llegado a estar casi tres años sin escribir. De Vigan es la autora de la exitosa *Nada se opone a la noche*, donde partía del suicidio de su madre, Lucile, para trazar su biografía. Pero De Vigan siempre ha dicho que era una novela. Obtuvo varios premios, vendió quinientos mil ejemplares en Francia y consolidó su carrera como escritora.

Seguramente, De Vigan se preguntó qué escribir después de eso. Y de manera deliberada pretende que el lector entre en *Basada en hechos reales* creyendo que va a encontrarse con una respuesta al bloqueo y con la historia de las consecuencias que tuvo la publicación del libro en su vida. Y así sucede durante las primeras páginas del libro: en la introducción que tiene un tono confesional y al principio de la primera parte, cuando la narradora decide acudir a una fiesta en la que conocerá a L., que ha sido presentada como el único motivo del bloqueo de la escritora: “Hoy sé que L. es la sola y única razón de mi impotencia. Y que los dos años que duró nuestra relación estuvieron a punto de hacerme callar para siempre.”

La amistad entre las dos mujeres alcanza unos niveles de confianza altísimos en muy poco tiempo, como si hubiera una conexión especial entre ellas: les gustan las mismas películas y los mismos libros. Poco a poco, la novela que se presentaba como un ejercicio de autoficción (la narradora se llama Delphine, su novio se llama igual que el de la escritora y la protagonista ha escrito una novela que escarba en la historia íntima familiar) va revelándose como un perturbador relato de terror que tiene mucho de Stephen King y de Patricia Highsmith. La relación

entre L. y la narradora hace pensar en un principio en la del escritor y la fan en *Misery*. Pero la escritora francesa ha señalado la influencia de otra novela de King: *La mitad oscura*, que se basa en la idea, según ha explicado De Vigan, de que todo escritor tiene un doble, que es quien escribe. L. trabaja como escritora en la sombra de autobiografías y memorias de personajes famosos. Pero también se comporta como una fan obsesiva, convencida de saber mejor que Delphine el tipo de libro que tiene que escribir (continuar por el camino de la autoficción y abandonar el proyecto que Delphine tiene en mente: una novela sobre la telerrealidad). Y ahí es donde entran las reflexiones y discusiones en torno a la relación entre realidad y ficción, sobre aquello de lo que debe ocuparse la literatura y acerca de qué es la verdad literaria. A lo largo de la novela, L. demostrará que está dispuesta a casi todo para convencer a Delphine. Y ahí es donde se abre la grieta por la que se cuele el miedo.

Basada en hechos reales no es solo una historia metaliteraria sobre el bloqueo o un juego acerca de los límites entre realidad y ficción en el que se invita al lector a participar. Es también el relato de una colonización: la de L. de la vida de la narradora, que termina ocupando de manera completa hasta casi suplantarla y, al mismo tiempo, sin dejar ni una sola huella que pueda rastrearse. Es una novela inquietante e inteligente sobre la vulnerabilidad y sobre lo fácil que es perder el control de la propia vida. También es una historia sobre los demonios que nos habitan, que son en realidad los que más miedo dan. —

ALOMA RODRÍGUEZ (Zaragoza, 1983) es escritora. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).