

LIBROS

64

LETRAS LIBRES
AGOSTO 2017

Mauricio Tenorio-Trillo

• **LATIN AMERICA. THE ALLURE AND POWER OF AN IDEA**

Graciela Speranza

• **CRONOGRÁFAS. ARTE Y FICCIONES DE UN TIEMPO SIN TIEMPO**

Rodrigo Márquez Tizano

• **YAKARTA**

Juan Eduardo Cirlot

• **EL LIBRO DE CARTAGO**

Guadalupe Dueñas

• **OBRAS COMPLETAS**

J. M. Coetzee

• **LOS DÍAS DE JESÚS EN LA ESCUELA**



ENSAYO

Esa argucia llamada Latinoamérica



Mauricio Tenorio-Trillo
LATIN AMERICA. THE ALLURE AND POWER OF AN IDEA
Chicago, The University of Chicago Press, 2017, 240 pp.

RAFAEL ROJAS

Es nada menos que don Edmundo O’Gorman, el historiador que pasó alguna temporada juvenil en las ontologías de Hegel y Heidegger de la mano de su amigo y maestro José Gaos, quien da pie a la brillante diatriba que emprende Mauricio Tenorio-Trillo, en su libro más reciente, contra la idea de Latinoamérica. En un conocido ensayo de sus últimos años, O’Gorman denunciaba los llamados burocráticos a “defender la identidad de nuestra América”. Le parecía que el “bendito pronombre posesivo”, heredado de José Martí, aspiraba a “invertir a quien lo usa de

un inequívoco tinte de acendrado patriotismo”, cuando, en realidad, se trataba del embuste y el chantaje de proteger algo —la identidad— que algún “otro” nos quería robar.

Como cualquier adjetivación de lo nacional, el latinoamericanismo puso a circular, históricamente, una ficción que ha ido agotando significados en más de cien años, pero que preserva un vago trasfondo culturalista, transferible a cualquier ideología. Tenorio-Trillo ubica correctamente en la segunda mitad del siglo XIX el momento originario en que las élites intelectuales y políticas de la región se apropiaron del adjetivo “latino” para el sustantivo “América”. Una apropiación que en Francisco Bilbao, José Martí o José Enrique Rodó carecía del latinismo eugenésico, que enarboló el conservadurismo católico contra la amenaza sajona y protestante del Norte, en perfecta réplica del discurso imperial, pero que después de la guerra de 1898 dejaría una estela de retórica nacionalista y racista que llega hasta nuestros días.

Ya en *Argucias de la historia* (1999) Tenorio-Trillo había llamado la atención sobre el paso de aquellos tópicos de la ideología al campo académico de las ciencias sociales (hacia la década de 1950, con el arranque de la Guerra Fría). De los grandes ensayos de José Vasconcelos y Alfonso Reyes, Fernando Ortiz y Gilberto Freyre, Pedro Henríquez Ureña y Ezequiel Martínez Estrada se había pasado a una profesionalización académica del latinoamericanismo con la obra de Leopoldo Zea para la filosofía o de Lewis Hanke y Richard Morse para la historia cultural. Mientras esa profesionalización avanzaba, sobre todo en Estados Unidos, el latinoamericanismo ideológico producía

sus dos mejores panfletos en 1971, año del caso Padilla y del arranque de la soviétización del socialismo cubano: *Calibán* de Roberto Fernández Retamar y *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano.

Tenorio-Trillo observa que, en un siglo, el latinoamericanismo ha avanzado compartiendo otros discursos de identificación como el iberismo y el hispanismo, derrotando a sus competidores. Con la novedad de que en las últimas décadas, con el crecimiento demográfico de la inmigración en Estados Unidos, lo latino se ha redefinido, unas veces en contradicción y otras en sintonía con las ideologías latinoamericanistas de la izquierda política y académica. La obra de académicos como John Beverley, Román de la Campa, Walter Mignolo o Jon Beasley-Murray expone una delimitación del campo, por momentos ensimismada y excluyente, que no oculta tensiones tanto con las esferas letradas de cada nación latinoamericana como con los “latino studies” en Estados Unidos.

Mayor discernimiento que en los estudios culturales encuentra Tenorio-Trillo en la nueva historiografía, a la manera de Michel Gobat, quien han rastreado los orígenes del latinoamericanismo en el siglo XIX. Aunque suscribe tópicos de la ideología latinoamericanista, Gobat parte de una visión transnacional de los orígenes de las identidades nacionales y continentales, que lo libra de la demagogia nativista y descolonizadora. Tan solo el énfasis en los procesos de construcción o “invención”, para volver al concepto de O’Gorman, previene contra el esencialismo y la ontología barata de un “ser latinoamericano” contrapuesto a un “otro estadounidense” que, por inversión, suscribe

los mitos del nacionalismo imperial norteamericano.

Latin America. The allure and power of an idea es un ensayo marcado por la rivalidad entre historiografía y culturología. Pero Tenorio-Trillo da pelea en el mismo terreno de los estudios culturales al localizar con precisión las resistencias mutuas entre hispanoamericanistas y brasileñistas o al inventariar los clichés de la identidad en el cancionero popular de la región. Tan absurdos, a su juicio, imponer a los boleros de María Teresa Vera y Agustín Lara la metateoría de los “sujetos subalternos” como no advertir que la “nueva trova o canción protesta” tuvo muy poco de nuevo, en la rica tradición de la música popular del siglo XX, y mucho de intercambio y transacción con el movimiento contracultural de los sesenta en Estados Unidos y Europa.

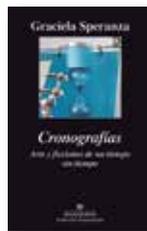
El libro de Tenorio-Trillo concluye con una vehemente apuesta por la comprensión del espacio latinoamericano en su perpetua conexión atlántica con África, Europa y Estados Unidos. En la línea de Jeremy Adelman, José Moya y Thomas Skidmore, Tenorio-Trillo rescata un latinoamericanismo menos demostrativo o más elusivo en las redes de diálogo y traducción que, desde el siglo XIX, se han tendido a través de la frontera entre las dos Américas. No hay aquí rastro de panamericanismo o abuso de la perspectiva hemisférica, pero sí una mirada atenta a los contactos y las permutas, los viajes y los exilios que han dado vida a lo mejor de la cultura latinoamericana en los dos últimos siglos. —

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



ENSAYO

Entre Google y una tortuga



Graciela Speranza
CRONOGRAFÍAS. ARTE Y FICCIONES DE UN TIEMPO SIN TIEMPO
Barcelona, Anagrama, 2017, 264 pp.

Nunca antes había pensado que el simple gesto de mirar el reloj debe ser el más universalmente repetido.

Graciela Speranza

YUNUEN DÍAZ

El historiador francés François Hartog llama “presentismo” al tiempo único del capitalismo global, el tiempo que define a la era digital. En el mundo de la web, uno debe estar disponible y sincronizado, participando de los rituales expresivos de lo instantáneo: “en directo” por “streaming”, es decir, en un presente permanente y bullicioso. Todos los dramas de la era digital tienen que ver con el tiempo, y quizás más aún con la falta de tiempo para poder estar presente en todos los sitios. Nos encontramos sumergidos en la aceleración, no hay permiso para tener pausas: fotos y videos de millones de personas circulan por la web en tiempo real.

“Sincronización en masa de la conciencia” le llama Graciela Speranza (Buenos Aires, 1957) a estos procesos que son resultado de la cibercultura. La crítica, narradora y guionista de cine argentina expone en *Cronografías* un relevante análisis de la forma en que la experiencia del tiempo se construye en la actualidad a través de la web: “la rápida expansión de la sociedad de consumo,

con sus ritmos cada vez más rápidos de producción y obsolescencia, y la revolución digital, con sus redes de conexión global inmediata y sus flujos virtuales de capitales financieros, comprimieron el tiempo en un presente devorador, instantáneo y efímero”.

Para analizar los dramas de nuestro acelerado presente, la autora abre un diálogo entre piezas de arte contemporáneo, filósofos, científicos y pensadores actuales cuyas preocupaciones giran en torno al tema de las temporalidades subjetivas que son reguladas a través de internet. Así, Boris Groys considera que “Google es la primera máquina filosófica que regula nuestro diálogo con el mundo”.

El recorrido inicia con una pintura de Magritte, “La durée poignardée” (“El tiempo atravesado”), donde una locomotora sale de una falsa chimenea sobre la cual hay un reloj: premonición de los procesos desbocados de aceleración que vivimos hoy en día. En contraposición, una instalación del argentino Adrián Villar Rojas, *Today we reboot the planet*, echa mano de esculturas de yeso gigantes, restos de nuestro presente como en una película apocalíptica hollywoodense. *Reboot*, reiniciar, recomenzar, parece ser el destino de los hombres si queremos reinventar el tiempo y ese es el espíritu que subyace en todos los ensayos de este libro, la reconquista de un tiempo más heterogéneo.

El libro está dividido en cuatro capítulos: “La flecha del tiempo” parte de la obra de *land art* de Robert Smithson: *Spiral jetty* (1970), una península en espiral construida sobre un lago que después de desaparecer bajo el agua vuelve a hacerse perceptible treinta años más tarde a razón del cambio climático. El capítulo “Relojos” inicia con

una reflexión de la novela *Austerlitz* (2001) de W. G. Sebald, en la que estos aparatos toman forma de testigos y cómplices del Holocausto. “Duración” gira en torno a *The clock* (2010) de Christian Marclay, un collage de videos que podría considerarse un *time ready-made*, en el que cada imagen (proveniente de la cultura popular) presenta una situación filmada cuya hora marcada coincide con la del espectador. Finalmente, en “Constelaciones”, los restos de diversos espacios y tiempos que un día fueron “actuales” confluyen en la obra *Asterismos* (2012) de Gabriel Orozco, que muestra los restos de una cultura que se desmaterializa. “La imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo”, escribió Walter Benjamin. En el epílogo de su libro, Speranza examina una obra de Eduardo Navarro, en la que el artista se construye un traje caparazón que le permite habitar el espacio como si fuera una tortuga. “La tortuga es lo opuesto a internet”, dice Navarro, en ese intento por escapar de los relojes y habitar el tiempo de una manera más pausada y sensible. Si bien cada capítulo inicia con una pieza de arte específica, las ideas no se agotan en ella; la autora construye de manera muy hábil una suerte de telar reflexivo que se va ensanchando para profundizar en temas mucho más polémicos acerca de la cultura y los problemas del presente siglo.

Graciela Speranza retoma cierta idea de Agamben (“La tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente cambiar el mundo, sino cambiar el tiempo”) para hablarnos de una posible vía de emancipación: la transformación cualitativa del tiempo. *Cronografías* se convierte de este modo en una

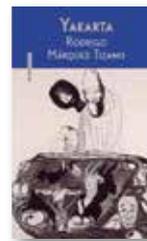
invitación a “pensar con el arte: descifrar cómo una obra, un artista o un autor hace o dice algo que no habíamos visto o leído nunca antes”. Se trata de un volumen imprescindible para estudiosos y entusiastas del arte contemporáneo, que también impulsa a concebir la vida propia en un tiempo distinto al que marca la era digital. “La historia del arte —dice Speranza—, una historia de extemporaneidades y profecías, siempre recomienza”. —

YUNUEN DÍAZ es escritora, crítica de arte y académica. Su libro más reciente es *Todo retrato es pornográfico* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2015).



NOVELA

Del exterminio como una de las bellas artes



Rodrigo Márquez Tizano
YAKARTA
Ciudad de México,
Sexto Piso, 2016,
148 pp.

EDMUNDO PAZ SOLDÁN

¿Cómo se construye una historia? ¿Cómo se narra la historia? Rodrigo Márquez Tizano (Ciudad de México, 1984) se anima a aventurar algunas respuestas en *Yakarta*, una primera novela admirable por su atrevimiento y ambición, por el desparpajo de su lenguaje y la riqueza de sus imágenes. No es fácil aventurarse en ella: yo me perdí en la primera lectura; su hermetismo a ratos innecesario me expulsó, y ya para la recta final desbarranqué. Un par de meses después volví a ingresar a las calles y túneles de El Charco; esta vez salí airoso, con el tesoro entre las manos (o mejor, con el mapa del

tesoro, porque esta novela va más de mapas que de tesoros), lo cual no implica, por cierto, que no haya tenido que volver a pelearme con ella en medio del disfrute.

Narrada como si su aliento distópico fuera una nueva forma del realismo, *Yakarta* es la crónica metaforizada del fracaso de un proyecto modernizador: aquí los sueños del progreso vinieron y se fueron, dejando instalada, para la administración del desastre, a una burocracia cerril, y a sus habitantes perdidos entre el entregarse al juego para cambiar sus vidas de inmediato y el aceptar que no hay forma de cambiar el destino. Comienza así: en un cuarto en un lugar llamado El Charco, un hombre está junto a su pareja, Clara, observando una piedra que emite una luz rosácea. Una propiedad de la piedra parece ser la de producir imágenes, visiones que conectan al hombre con recuerdos de su infancia —de niño iba a un colegio de monjas— y su juventud —cuando pertenecía a una brigada de exterminadores de ratas en una de las plagas que asolaban periódicamente la región—. Toda la novela transcurre en un cuarto y en un instante (se convoca el fantasma de Elizondo), pero a través de la piedra se va abriendo a la historia personal del exterminador, a la geografía envenenada de El Charco y su historia de larga duración, que remite a los códices de los pueblos originarios y a las relaciones del descubrimiento.

Yakarta alterna la historia de la infancia y adolescencia con la de la juventud del narrador. No entrega sus secretos fácilmente; no hay una trama central, pero sí una serie de temas y preocupaciones recurrentes que van armando una poética a través de sus fragmentos. Los personajes —la Pájara Helguera, el albino Kovac, Zermeño, Morgan—,

escurridizos, están apenas dibujados. Aunque es fácil perderse, el lenguaje de Márquez Tizano siempre brilla, a través de imágenes —se habla de una monja “arrugada como solo se arrugan las monjas, los bouchers y las franjas sísmicas”— y de la burla inteligente de las costumbres y las instituciones del lugar —la ciudad se mantiene “gracias al acatamiento cabal que sus habitantes hemos hecho del ideario fundador: recogimiento, valemadrismo y empoderamiento súbito”.

Lo que queda de los primeros años es “Yakarta”, nombre que pronuncia una monja a manera de ayudamemoria, para que los chicos en el colegio recuerden los países a los que pertenecen determinadas capitales. Esa palabra se carga de densidad metafórica: al principio es solo un recordatorio de que el mundo más allá de El Charco será siempre ancho y ajeno para el narrador y sus amigos; luego se vuelve un lugar de la imaginación al que uno puede fugarse cuando la realidad se vuelve hostil, un territorio que —como los *brönir* de Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”— termina convirtiéndose en un espacio real a fuerza de ser tan soñado (“algunas madrugadas, lo recuerdo ahora, despertábamos en Yakarta”). En Márquez Tizano la literatura se entrelaza con la historia pero también es capaz de proyectar un paréntesis para la imaginación, alejado de ella; puede ser, de hecho, una pieza de resistencia ante la historia.

En *Yakarta* se mueven los personajes, asediados por animales y máquinas. Por un lado están las ratas, que llevan el bicho de la peste; por otro, las estaciones a las que se conecta el cuerpo de los charqueños para, convertidos en ciborgs, jugar y ser parte del “plan frontóptico” creado por la Secretaría del Caos y Azar.

Pese a una “irremediable y cansina” fe en el progreso —la palabra está en el escudo, hay avenidas y hospitales Progreso—, lo que aprende el narrador de esos asedios es que “uno pierde por sistema”: más valdría someterse al fatalismo, porque incluso ganar no es más que “una íntima manera de aplazar la pérdida”.

El fatalismo del presente está predeterminado por el origen de El Charco, cuando el bicho llega en el momento en que los invasores atracan en su puerto: “palmaron muy muchos”, cuenta un cronista de la época —Márquez Tizano sabe recrear y parodiar la retórica de las relaciones del descubrimiento—, “y los que consiguieron librar la saña de la enfermedad quedaron tullidos y fueron internados en los pabellones de imposibilitados por décadas, alejados de cualquier contacto humano”. Ese origen es replicado por un presente en que la brigada de exterminadores recoge cuerpos de niños

HAITÍ

HISTORIAS Y SUEÑOS
SOCIEDAD, ARTE Y CULTURA
HAÏTI: HISTOIRES ET RÊVES
SOCIÉTÉ, ART ET CULTURE



CARLOS ALBA VEGA
RANDOLPH GILBERT
GUSTAVO VEGA CÁNOVAS
EDITORES

EL COLEGIO
DE MÉXICO

<http://libros.colmex.mx>

muerdos entre las rocas: todo cambia y nada cambia.

Si todo está predeterminado según la visión cíclica de la historia que propone la novela y El Charco es solo una ciudad en ruinas, el sueño del progreso transformado en pesadilla, ¿para que luchar contra las ratas? Por una suerte de ética existencialista en nombre de la comunidad que depende de los exterminadores; sin hacerse de ilusiones, hay que mantener la dignidad y luchar: “Escucha a las ratas. Cántales. Escucha cómo te cantan de vuelta. ¿Quién dice que un día no puedas tener una calle con tu nombre allá afuera?” La última frase citada señala otra de las cualidades de *Yakarta*: el humor en medio del desastre. —

EDMUNDO PAZ SOLDÁN (Cochabamba, Bolivia, 1967) es escritor y profesor de literatura latinoamericana en la Universidad Cornell. Malpaso publicó recientemente *Los días de la peste*.



POESÍA

Perfume de incendio



Juan Eduardo Cirlot
EL LIBRO DE CARTAGO
Edición de
Victoria Cirlot
Madrid/Ciudad de
México, Vaso Roto,
2016, 138 pp.

EDUARDO MOGA

En 1944, Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) tuvo un sueño. Hasta aquí, nada anormal: todos los tenemos. Pero Juan Eduardo Cirlot, buen surrealista, creía en el poder generador de los sueños: en su capacidad para alumbrar mundos o, mejor dicho, para revelar mundos que ya existen dentro de nosotros, pero de los que no

somos conscientes. El poeta escribió el sueño y lo publicó, en junio de 1945, en la revista *Fantasia. Semanario de la Invención Literaria*, editada por la Delegación Nacional de Prensa. Lo tituló, sin demasiada imaginación, “Suceso onírico”. Empezaba y acababa con este apóstrofe: “¿Eres verdaderamente cartaginesa?”, y entre ambas interpelaciones solo había dos párrafos, que daban cuenta de la resucitación, en una iglesia, de una “extraña doncella, vestida con el ropaje que la iconografía clásica suele adjudicar a la Virgen María, pero de color ‘marrón claro’”. Un año y medio más tarde, el 26 y el 27 de diciembre de 1946, Cirlot desarrolla aquel sueño seminal: en el desaparecido Café de la Rambla, de Barcelona, escribe *Libro de Cartago (diario de una tristeza irrazonable)*. No era extraño que lo hiciera así (ni dónde: buena parte de la mejor literatura española del siglo xx está escrita entre el bullicio y la humareda de los veladores): las ideas y los temas volvían siempre a Juan Eduardo Cirlot, que los ampliaba y reelaboraba. El retorno es también retórico: sus versos se nutren de circularidades y permutaciones; sus obsesiones se proyectan en las recurrencias léxicas, en el incesante y alborotado reaparecer de las voces, como demuestran *Bronwyn*, *Variaciones fonovisuales* y el propio *Libro de Cartago*, entre muchas otras de sus obras. Cirlot, que no pensaba publicar el libro, le mandó el manuscrito a su amigo Carlos Edmundo de Ory, acompañado por una carta, escrita en otro café de Barcelona, el Suizo, en la que afirmaba ser solamente “un artista de los que *avant-guerre* se llamaban de vanguardia (algo entre Alban Berg, Fritz Lang, Huidobro, Breton y Hans Christian Andersen)”. No obstante, antes de desprenderse del

original, Cirlot tuvo buen cuidado de *pasarlo a limpio*. Lo hizo entre el 7 y 10 de enero de 1947 (esta vez, presumiblemente, en su casa), y enriqueció la nueva versión con unos sugerentes dibujos de Julián Gallego. Pero esta segunda copia no es una mera transcripción de la primera: añade un prólogo y una despedida, el primero en endecasílabos y la segunda en alejandrinos, y altera la estructura inicial, que pasa de cuatro partes a siete. En cualquier caso, Cirlot cumplió sus planes y no lo publicó en vida: la primera versión se salvó de la quema que hizo de cuanto había escrito antes de 1958, porque estaba en poder de Ory, y la segunda permaneció incólume e inédita entre sus papeles hasta su muerte. Solo en 1998, recuperado aquel *diario de una tristeza irrazonable* —subtítulo que desaparece en el segundo manuscrito—, la editorial Igitur dio a conocer *El libro de Cartago*, que únicamente recoge la segunda versión, aunque indicando las variantes que presenta con la primera, e incluye “Poemas de Cartago”, una nueva reflexión sobre la malhadada ciudad, publicada en *Papeles de Son Armadans* en 1969, y que acredita esa insistencia, característica de Cirlot, en los motivos y las formas de abordarlos.

La editorial Vaso Roto da ahora nuevo y superior vuelo a *El libro de Cartago* con una edición espectacular, a cargo de Victoria Cirlot, hija del poeta, que incluye la reproducción facsimilar, a color, de los dos manuscritos, del “Suceso onírico” y de la carta de 1947 a Carlos Edmundo de Ory; una nota a la edición de su responsable, en la que resume el camino que ha seguido el libro desde su ya remota gestación hasta esta reaparición; y las pulcras transcripciones de ambas versiones.

El libro de Cartago es una ensoñación o fabulación onírica, arraigada en el cosmos visionario del romanticismo y, luego, del surrealismo, que funde el mito, la historia y la revelación personal. Las largas tiradas en prosa del libro, hervorosas de imágenes arrebatadas, de arcaísmos y esdrújulas, de suntuosidad sinestésica y pensamiento musical, como quería Carlyle, recuerdan las perturbadoras escenas de William Blake y Gérard de Nerval. En una nota de Juan Eduardo Cirlot sobre su propia obra, fechada en 1970, leemos que el tema de Cartago, la ciudad arrasada y sembrada de sal por Roma en el 146 a. C., “que retorna en mi poesía periódicamente [...], tiene para mí el doble simbolismo de la nada (la cartaginesa es la civilización que menos ha dejado como testimonio de su poder y larga duración) y de mi propia existencia”. Y, en efecto, esa doncella a la que el protagonista lírico pregunta con obstinación “¿eres verdaderamente cartaginesa?” es el alma del poeta, y también la Nada, aleadas en un solo y atribulado símbolo: “la ciudad de la nada de tu alma”, como testimonia el fragmento vi. Alrededor de esa nada giran las preocupaciones existenciales y metafísicas de Cirlot, que se materializan en algunas metáforas recurrentes: la destrucción —como la que sufrió la capital púnica, que “tuvo la desgracia de no alcanzar gran celebrad sino en el momento de su ruina”, en palabras de Adolphe Dureau de la Malle en su *Historia de la ciudad de Cartago*, recogidas por Cirlot— y su más fecunda consecuencia, la muerte; la tristeza —“Mi voz debe sonar a tambor sombrío, a caverna desnuda, a sollozante pan de ceniza endurecida. // Oh, Baal, Cartago se parece a mi tristeza”— y la soledad.

Una luz negra y unas aguas luctuosas, símbolos del espíritu paradójico y el vigor sensorial de Cirlot, arraigados en la mejor tradición metafórica de Occidente, envuelven al poemario, que mantiene un tono entre lírico y oratorio: es una epopeya, pero también una confesión; es un himno, pero asimilamos la forma que tiene un hombre de susurrar su desamparo y su desconsuelo, como hace expresamente Cirlot al principio del fragmento i, al decir que se encuentra en “una habitación de alquiler en el extremo litoral de una ciudad que no conozco. La mujer distinta que siempre me acoge en sus brazos moribundos nada dice...”.

De *El libro de Cartago* seducen el rapto expresivo, el bullente irracionalismo y, singularmente, la conjunción de lóbreguez existencial y opulenta plasticidad. El desfallecimiento, casi nihilismo, del poeta encuentra una forma vivísima de expresión, hecha de asociaciones coloristas, adjetivos tonificantes, oposiciones cauterizadoras e imágenes de una sensualidad apabullante. La pesadumbre no tiene por qué aplacar o adormecer el lenguaje. Como en los místicos, el alma adquiere cuerpo, y es un cuerpo que enceguece. Escribe Cirlot en el fragmento i: “Entonces lucho sobre ríos rosados, sobre cataratas dulcísimas. Himnos agónicos golpean mis párpados y mis oídos [...], y todo es oleaje, disidencia infinita y canto [...] Las sombras beben un agua desgraciada en torno a las cisternas abiertas y lacias como bocas. Se oyen balidos en la atmósfera fría y los mugidos de las vacas se unen a los lamentos de las vírgenes.” —

EDUARDO MOGA (Barcelona, 1962) es poeta, traductor y crítico literario. En 2015 publicó *La disección de la rosa* (Editora Regional de Extremadura).

COMPILACIÓN

Entre la abyección y la ternura



Guadalupe Dueñas
OBRAS COMPLETAS
 Edición de Patricia Rosas Lopátegui
 Ciudad de México, FCE,
 2017, 830 pp.

TANIA TAGLE

Guadalupe Dueñas (Guadalajara, 1920-Ciudad de México, 2002) fue la hija mayor de una familia ultraconservadora: padre exseminarista, madre casi niña (la tuvo a los dieciséis años) y trece hermanos, “porque los hijos se siguen teniendo mientras Dios los siga mandando”. Fue educada toda su vida en colegios de monjas, donde aprendió a odiar a Jesús, según le confió a Leonardo Martínez Carrizales en una entrevista: “todos los días a las 7 de la mañana nos despertaban con ‘¡viva Jesús!’ y yo quedito decía ‘¡que se muera!’, porque me despertaba, tenía frío y teníamos que ir a la iglesia a misa”. También llevaba un diario. Todas las niñas del colegio tenían que llevarlo a manera de bitácora, para anotar sus oraciones y sus pecados. Pero el diario de Dueñas no registraba nada de lo que había ocurrido durante el día, por el contrario, estaba lleno de fabulaciones, sueños y poemas “y allí hice muchos versos y muchos medios cuentos que creía yo que eran cuentos y eran poesía”. Quizá fueron esos años de internado los que marcaron su gusto por las atmósferas solitarias y oscuras, que le valieron ante muchos críticos el adjetivo de gótica. Sin embargo, fue su inusual ternura ante la abyección lo que la convirtió en una escritora única y sobresaliente.

En 1969, Beatriz Espejo la entrevistó para la revista *Kena*, cuya redacción reunió por aquel entonces a muchas de las escritoras e intelectuales más importantes de la literatura mexicana, como Rosario Castellanos, Margarita Michelena y María Luisa Mendoza. En la fotografía que acompaña a la entrevista aparece semisonriente, como quien en algún evento muy serio se acuerda de una travesura, lleva en el cuello su eterno collar de perlas y un vestido negro, su color característico, tanto que muchos colegas, como Julio Torri, creyeron durante mucho tiempo que guardaba un luto. Dueñas dice de sí misma: “Combino una melancolía de muerte con una capacidad para la risa que es de lo más sano [...] A pesar de estar triste, compro rosas.” Esa pequeña frase resume de manera excepcional no solo su carácter, que, a decir de quienes la conocieron, oscilaba entre la candidez y la indolencia, sino toda su literatura. La obra hasta ahora conocida de Guadalupe Dueñas es breve y precisa, tanto en producción como en extensión: apenas cinco libros publicados y ninguno de sus textos excede las diez cuartillas. En cada uno está presente esa melancolía de muerte atravesada de carcajadas, desesperanza absoluta cubierta de hermosas flores. Narraciones breves como “Digo yo como vaca”, “La araña” o “Las ratas” dan cuenta de una capacidad de asombro casi infantil extrañamente combinada con un desencanto adquirido y asimilado con los años. La mirada de Guadalupe Dueñas se parece a la de una anciana que conoce ya todos los trucos y los secretos pero aún así se deja maravillarse por la belleza y acepta que irremediablemente viene con una dosis de crueldad.

Cuando Emmanuel Carballo leyó la “Historia de Mariquita” en 1956, Guadalupe Dueñas tenía

publicada solo una *plaque* editada e ilustrada por ella misma que de algún modo fortuito había llegado a las manos del crítico. De inmediato, Carballo quiso contactarla creyendo que se trataba de una mujer de muy avanzada edad: “me imagino que ya es una señora muy mayor pero me gustaría que viniera a verme” cuenta Dueñas que le dijo por teléfono. A ella le pareció divertidísimo: “sí, ya solo salgo de casa cuando me llevan y con mi bastón”, respondió. Gracias a esta llamada, México conoció a su mejor cuentista, a decir de Elena Garro.

Después de que el Fondo de Cultura Económica publicara *Tiene la noche un árbol* en 1958, pasaron casi veinte años para que aparecieran *No moriré del todo* en 1976 e *Imaginaciones*, una serie de retratos de personajes de la cultura, en 1977. Pero Guadalupe Dueñas no había dejado de escribir ni un solo día. El trabajo de rescate que realiza Patricia Rosas Lopátegui para reunir estas *Obras completas* —en donde se incluyen libros valiosísimos y prácticamente inconseguibles, pero también una novela inédita, poemas y colaboraciones en revistas y periódicos— revela que una de las figuras más raras y secretas de la literatura mexicana era también una escritora prolífica y propositiva. Por ejemplo, Dueñas escribió más de treinta telenovelas, entre ellas *Carlota* y *Maximiliano*, la primera telenovela histórica que se produjo en México, de la que se incluyen algunos apuntes y borradores. (Introducir la literatura y el amor por el lenguaje a la televisión fue la cruzada desconocida de Guadalupe Dueñas, a la que le dedicó gran parte de su vida: “La televisión representa una gran posibilidad para un día llegar a hacer una literatura formal absoluta. Ahorita no creo que se pueda. Pasará mucho tiempo para que se

eduque al gran público en la belleza del lenguaje [...] Pero todo puede elevarse”, afirmó en una entrevista a Beth Miller, en 1976.)

Dueñas, que siempre tuvo algo de maga y de vidente, se anticipó al olvido literario que habría de castigarla durante varias décadas y prefirió pasar sus últimos años encerrada en su casa, sin contestar siquiera el teléfono. Rechazaba cualquier entrevista o invitación con elegante firmeza y hasta la fecha el porqué de su decisión continúa siendo un misterio. Visto en retrospectiva, su último libro publicado, *Antes del silencio*, anunciaba claramente su retiro definitivo. Voluntariosa como era, nunca permitió que nadie decidiera por ella cuándo hablar o cuándo callar y es muy probable que la edición de estas *Obras completas* no le hubiera complacido en lo más mínimo. Pero es algo que los lectores deberían celebrar, porque reeditar a una escritora como ella es antes que nada un acto de justicia. Guadalupe Dueñas eligió cuándo guardar silencio, pero definitivamente no morirá del todo. —

TANIA TAGLE es ensayista, editora y traductora.



NOVELA

El corazón es un bosque oscuro



J. M. Coetzee
LOS DÍAS DE JESÚS
EN LA ESCUELA
Traducción de
Javier Calvo
Ciudad de México,
Literatura Random
House, 2017, 256 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

¿Cómo se educa a un dios? ¿A un niño dios? ¿Cómo enseñar lo básico

a quien está en contacto con el Todo? No es la pura dulzura que dicta la propaganda, más bien debe tratarse de un ser soberbio y de manejo complicado. En su novela más reciente J. M. Coetzee se propuso averiguarlo.

Esta obra se plantea como la continuación de *La infancia de Jesús*. El epígrafe advierte: “Algunos dicen: nunca segundas partes fueron buenas” (*Quijote*, II, 4). Este aviso cifra una de las características más apreciadas del novelista sudafricano: su gusto por aceptar desafíos. Muchos narradores lo hacen. Unos se plantean escribir una novela con el tiempo fluyendo en sentido contrario (como en *La flecha en el tiempo*, de Martin Amis); otros, retrasando por siempre la entrada en el objeto del deseo (como Kafka en *El castillo*). Coetzee se propuso “escribir una segunda novela sobre los años de los que no se sabe nada de Jesús”.

En *La infancia de Jesús*, Coetzee narra la historia de Simón, Inés y su hijo David, que no lo es en el sentido biológico. ¿De quién eres hijo?, le preguntan. “De nadie”, responde David. Simón encuentra al niño en un barco que va con dirección a Novilla y decide encargarse de él. Al llegar a la tierra nueva todos los pasajeros pierden la memoria (menos David). En Novilla, Simón y David buscan a alguien que pueda ser —que quiera ser— la madre del niño. Encuentran a Inés, que lo adopta. Así da comienzo una vida familiar imposible porque el niño es de trato difícil, es dios. La escuela no le acomoda porque en ella lo quieren convertir en un animal social. Emprenden la huida a Estrella, otra ciudad de ese raro país en donde se habla español.

De la infancia de Jesús —hijo de María, José y del Espíritu Santo— no se sabe nada. Es por tanto un terreno

virgen para la imaginación novelesca. Pero a Coetzee no le interesaba escribir una novela histórica o psicológica. ¿Qué quiso indagar entonces? La culpa, la educación, el perdón.

Jesús (David) es un niño muy complejo. Dice Simón, su padre viejo: “La verdad es que nos ha agotado a los dos con su testarudez, a su madre y a mí. Es como una apisonadora. Nos ha aplastado. Ya no nos queda resistencia.” Y más adelante: “David siempre termina saliendo con la suya. Esta es la clase de familia que somos: un amo y dos sirvientes.” ¿Qué educación le corresponde al niño dios? Aprendió a leer solo a los seis años. Desafía constantemente a sus maestros. Es un jovenísimo lector del *Quijote*. Dice Inés, su madre virgen: “Hay veces en que su conducta me parece demasiado de maestro, demasiado autoritaria.” Pregunta sobre todas las cosas, como cualquier niño, pero muy pocas veces queda contento con las respuestas que le proporcionan. “¿Por qué tienen que morir los animales? ¿Por qué tienen que morir para darnos su carne? ¿Por qué no nos comemos a otras personas?”, pregunta David, que es Jesús y cuya carne se comerá por siglos en la comunión y será este el fundamento de su Iglesia.

Esta trama básica le sirve a Coetzee para reflexionar sobre otros temas sin que su libro adopte el tono ensayístico de algunas de sus novelas anteriores. En primer lugar sobre la educación. Simón e Inés se niegan a inscribir a David en una escuela pública tradicional porque no quieren convertirlo en una hormiga, en un ser laboral y sin conciencia. Prueban con un maestro privado que tampoco les satisface. Dan finalmente con una “Academia de Danza” en la que los niños, a través del baile, son conducidos hacia “la obediencia del bien”. Nuestra

Academia, dice Ana Magdalena —codirectora, junto con su marido, del instituto— “está dedicada a guiar a las almas de nuestros alumnos [...] para ponerlos en sincronía con el gran movimiento subyacente del Universo”. Para lograr esa sincronía hacen “bajar” a los números del cielo, con la danza, “para permitirles que se manifiesten en medio de nosotros y darles cuerpo”. Simón tiene grandes dudas sobre esa educación: “Se han inventado una religión y ahora están buscando conversos.” La novela desarrolla con amplitud la relación entre el lenguaje y los números, con constantes alusiones a Platón y a los artistas románticos. Esa es la llamada “filosofía de la Academia”: la relación entre los números y las estrellas. Pregunta Inés a Simón: “¿Así la llamas, filosofía?” “No —responde el otro—, en privado la llamo estupideces, un montón de chorradas místicas.”

La segunda parte de la novela se centra en el horrendo crimen cometido por Dmitri, conserje de un museo adjunto a la Academia. Dmitri y David traban una amistad muy intensa. Dmitri, de comportamiento semisalvaje, lo reverencia y lo reconoce como “mi soberano, mi rey”. La mejor parte de su educación no la obtendrá David de la escuela sino de Dmitri el asesino, ya que ¿qué mejor modelo a estudiar que el hombre que cometió un crimen por amor?

Enigmática y fascinante, la más reciente novela de Coetzee sostiene, como en otras de sus obras, que la única forma de obtener la salvación es salvarse uno mismo. Porque, para el escritor, “el corazón de un hombre es un bosque oscuro”. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ (Durango, 1963) es crítico literario. Mantiene una columna en *El Financiero*.