

LIBROS

60

LETRAS LIBRES
ENERO 2020

Pablo Yankelevich

• LOS OTROS. RAZA, NORMAS Y CORRUPCIÓN EN LA GESTIÓN DE LA EXTRANJERÍA EN MÉXICO, 1900-1950

Elvira Hernández

• LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS

Mariana Enriquez

• NUESTRA PARTE DE NOCHE

Valeria Luiselli

• DESIERTO SONORO



HISTORIA

Tradición de asilo y control migratorio



Pablo Yankelevich
LOS OTROS. RAZA, NORMAS Y CORRUPCIÓN EN LA GESTIÓN DE LA EXTRANJERÍA EN MÉXICO, 1900-1950
Ciudad de México, El Colegio de México, 2019, 334 pp.

RAFAEL ROJAS

Justo en los días de la llegada a México del expresidente de Bolivia Evo Morales, acompañado del vicepresidente Álvaro García Linera y la exministra de Salud Gabriela Montaña, comenzó a circular en librerías el volumen *Los otros*, de Pablo Yankelevich, una historia exhaustiva y reveladora del control migratorio mexicano en la primera mitad del siglo xx. El historiador no desconoce la tradición de asilo que, con justicia, se adjudica al México posrevolucionario y la refiere en varios momentos, pero atina al insistir en que esa tradición debe reconstruirse sin ocultar las

sistemáticas barreras a la inmigración y la naturalización de extranjeros desde aquellas décadas.

Para Yankelevich, la política migratoria de la Revolución mexicana estuvo siempre relacionada con la dimensión racial de la ideología nacionalista del nuevo régimen. Una dimensión que se proyectaba de manera contradictoria, ya que mientras algunos líderes intelectuales como José Vasconcelos, Manuel Gamio y Alfonso Caso exaltaban el mestizaje y creaban las bases doctrinales e institucionales del indigenismo, también hablaban de “vías eugénicas”, de fomento a la inmigración europea para “mejorar la raza” o del avance hacia una “sociedad sin razas” por obra de la mezcla y del desarrollo social y cultural de las comunidades indígenas.

Como en Brasil o en Cuba, la ideología del mestizaje mexicano reforzó la ficción republicana de una ciudadanía posétnica. Los estudios sobre Gilberto Freyre en Brasil o Fernando Ortiz en Cuba, y las instituciones etnográficas y antropológicas que ambos crearon en la primera mitad del siglo xx, describen una ambivalencia muy parecida a la que muestra Yankelevich en la visión de las élites letradas y políticas mexicanas frente al mundo indígena. Tal vez la diferencia reside en que, en el México posrevolucionario, tanto los discursos intelectuales como las leyes migratorias excluían a los afrodescendientes de la integración racial que propugnaba por el nuevo orden.

Yankelevich propone un repaso detallado de las leyes migratorias y poblacionales —la de 1909, la de 1926, la de 1934, la de 1947—, de los censos —el de 1921, el de 1930, el de 1940— y de la documentación de los congresos indigenistas. En todos esos acervos y en el estudio de las

normativas y prácticas del servicio migratorio mexicano, el historiador encuentra un consistente rechazo al ingreso de chinos y negros y de extranjeros de razas y nacionalidades muy diversas (judíos, eslavos, árabes y asiáticos; húngaros, polacos, sirios y libaneses; argelinos, turcos, griegos y albaneses...), que por sus “características psicológicas y morales” resultaban “inasimilables” o, en el peor de los casos, “indeseables”.

Figura central de la política migratoria mexicana, a quien Yankelevich sigue la pista, fue Andrés Landa y Piña, un maestro normalista michoacano que en 1930 ya era jefe del Departamento Migratorio de la Secretaría de Gobernación. Landa y Piña ocupó altos cargos en la política poblacional de México hasta su muerte en 1969, cuando era director del Registro Nacional de Electores. Asesorado por antropólogos y sociólogos como Manuel Gamio, Lucio Mendieta y Núñez, Gilberto Loyo y Gonzalo Aguirre Beltrán, este funcionario fue uno de los principales gestores de la racionalidad migratoria del Estado cardenista y poscardenista. Por un lado, delineó las premisas jurídicas para diferenciar a los migrantes retornados de los inmigrantes extranjeros y, por el otro, impulsó decisivamente la aplicación de un criterio de “deseabilidad” a las leyes de extranjería y naturalización.

Pablo Yankelevich, que ha estudiado la aplicación del artículo 33 de la Constitución de 1917, que limita la intervención de extranjeros en la política nacional, recuerda en su libro que la administración de la extranjería en México ha estado sometida persistentemente a la corrupción. Desde los años veinte y treinta se estableció una maquinaria de extorsiones y sobornos que hacían casuísticamente flexible un

sistema cuya esencia era rígida. La corrupción en el sistema migratorio mexicano se sumó al racismo y la xenofobia como resortes afectivos de la preservación de una comunidad, definida en términos raciales, pero cuyo Estado excluía a buena parte de su propia población, basado en prejuicios racistas.

El historiador propone algunas cifras para pensar el control migratorio mexicano en la larga duración. Entre 1828 y 1999 se habrían naturalizado en México solo 36,519 extranjeros. Además de limitado, el proceso fue discontinuo ya que la mayor parte de esas cartas de naturalidad se entregaron entre los años treinta y cuarenta o a fines de la década de 1990 y principios de los 2000. Hasta 1953, la nacionalidad más favorecida por la naturalización era España —unos 12,619 españoles se habían mexicanizado desde 1828—, seguida muy de lejos por Alemania. Estas cifras son mucho más bajas que las que reportan, en dos siglos, otros países americanos como Brasil, Argentina, Venezuela, Colombia o Estados Unidos.

Hay una especificidad mexicana en cuanto a las leyes de extranjería y el control migratorio, que Yankelevich resume de esta manera: “se trata de una nación que vio fracasar todos los intentos por promover la inmigración, nunca recibió corrientes significativas de población extranjera; sin embargo, en consonancia con el proceder de naciones de alta inmigración, instituyó una de las normas migratorias más restrictivas que conoce el continente”. Tan específicos de México son, por tanto, la tradición del asilo como el control migratorio.

Ambas dinámicas reiteran su vigencia en nuestros días no solo con el asilo a Morales, García Linera y Montaña —también a Ricardo

Patiño, excanciller del gobierno de Rafael Correa en Ecuador— y con la política de devolución de centroamericanos al otro lado de la frontera con Guatemala. Entre enero y agosto de 2019, México deportó a 102,314 centroamericanos a sus países de origen, casi el doble de las deportaciones totales de años anteriores. Se espera que la cifra definitiva de 2019 bata récords en el control migratorio de centroamericanos en toda la historia moderna del país. —

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Taurus publicó el año pasado *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*.



POESÍA

Decir en la tormenta



Elvira Hernández
**LOS TRABAJOS
Y LOS DÍAS**
Santiago de Chile,
Lumen, 2016, 300 pp.

CRUZ FLORES

La poesía chilena se distingue del resto de las tradiciones latinoamericanas por su tendencia a lo discursivo. En sus autores, desde Gabriela Mistral hasta Pablo Neruda, Enrique Lihn o Gonzalo Rojas, encontramos la identificación del poema con un solo proyecto de vida y escritura. En este sentido, la poesía de Elvira Hernández, que en lugar de construir proyectos basados en la expansión de su propia voz lírica o en alguna armadura conceptual parece partir de un significante —la bandera de Chile, la ausencia del ser amado, una pintura de Giorgio de Chirico— y cincelarlos por medio del lenguaje, funciona como una rebelión frente a los cánones de la tradición poética

de la que proviene. “Mi escritura se ha hecho en el ocultamiento”, dice en su ensayo “Sobre la incomodidad”, y ese ocultamiento es la principal pulsión de su obra.

Pertenece, en voz y temporalidad, a la generación de Raúl Zurita, Diamela Eltit, Juan Luis Martínez, y otros poetas activistas, la escritora se niega la posibilidad de referir directamente o “adueñarse” de los acontecimientos que entrecruzan sus creaciones. En lugar de exhibir, sugiere. En lugar de proclamar o “tomar la palabra”, indica en silencio. La evolución de esta búsqueda es a lo que nos aproximamos en la antología *Los trabajos y los días*, que recorre cuarenta años de poesía en orden cronológico. En sus primeros libros, *La bandera de Chile* (1981) y *Cuerpos encontrados en varias partes* (1982), atestiguamos el nacimiento de ese proceder debido al impacto que provoca la tragedia. Enfrentada con lo indecible, con la barbarie, la autora fija su mirada en los pedazos, en lo inmóvil, en los yacimientos que apuntan a la dictadura: “La bandera de Chile está tendida entre 2 edificios / se infla su tela como una barriga ulcerada –cae como / teta vieja–” (*La bandera de Chile*); “Los clavos pasaron por la carne amorosa eterna”, “la culpa apareciendo como mina de cal dinamitada” (*Cuerpos encontrados en varias partes*). En un orden más bien cubista, puesto en perspectiva contra los ejercicios más abstractos de sus contemporáneos Zurita y Eltit, Hernández construye imágenes de podredumbre y desolación por medio del uso de la metáfora extendida: en el primer libro, la bandera de Chile es Chile mismo; en el segundo, el cuerpo del ahogado que se describe aparece como receptor de toda la violencia estructural que es la razón de ser del poema.

Después de la promesa inaugural que ofrecen sus dos primeros volúmenes, nos encontramos con el que acaso sea el poemario más urgente de su obra. *El orden de los días* (escrito en 1982, publicado en 1991 en Colombia) funciona como una especie de diario de la descomposición social, testimonio de lo que es vivir cotidianamente bajo la represión. Contiene tanta oscuridad como los dos anteriores, pero también está quebrado por momentos de paz que esclarecen el sufrimiento que busca comunicarse. Ya no estamos frente a la deconstrucción de un símbolo, una imagen o un cuerpo, sino que atestiguamos una quebradura frente a los ojos, un dolor que va más allá de la tragedia y se involucra con una vida que sigue, a pesar de todo: “subieron el pan en dos pesos”; “un hombre le grita a nadie ¡sálvenme! / nadie será testigo en una calle”; “Día 28 / todo permanece igual / es aterrador”; “alguien le escribe a la muerte / escribe los muertos todos con sus nombres / sus inservibles lápidas”. En cierto sentido, *El orden de los días* podría verse como una respuesta al *Purgatorio* de Zurita, donde el poeta se posesiona de su país, transmite la circunstancia con una intensidad desoladora, incluso profética. La oriunda de Lebu, en cambio, solo observa y dice: lo terrible de la dictadura, la parsimonia de lo cotidiano, el aburrimiento y el pesar de la existencia, respiran en sus palabras como la vida que conocemos, sin aspavientos.

En los textos que la antología nos presenta después de *El orden de los días* podemos encontrarnos con momentos que se acercan a la fuerza de este libro, pero las imágenes y el pensamiento están atravesados por otras complejidades. La dictadura y la represión ya no son los ejes de su poética, aunque se filtran

constantemente en las imágenes que la autora ofrece. Esto se mira en algunos versos de *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987), *Arre Halley Arre* (1986), *Santiago Waria* (1992) y *Seña de mano para Giorgio de Chirico* (2004), libros donde la potencia de las imágenes, el uso de la fragmentación y la sugerencia de un presente trágico se entremezclan con otras preocupaciones de orden estético e histórico. En esta etapa de creación, Hernández introduce aún más elementos experimentales en su proceso: alusiones a la cultura anglosajona, a lo popular y a la implementación de la política neoliberal en Chile se filtran en sus búsquedas; sin embargo, esta etapa también se enfrenta con lo difícil de nombrar una violencia subyacente, resultando en una poética de lo indeterminado que expande las fronteras de su propio trabajo: “Perseguir la ceguera de su imagen / perseguirlo en la veloz negrura” (*Arre Halley Arre*), “y yo quise decir algo / con estas palabras que no tienen sabor a nada” (*Seña de mano para Giorgio de Chirico*). En esa búsqueda de poetizar desde lo menor y lo fragmentario, sin embargo, los poemas de esta etapa se conciben saturados, a veces repetitivos, cosa que logra conciliar en su etapa siguiente de creación. Ese “decir algo con palabras que no tienen sabor a nada” que enuncia en *Seña de mano...* se convierte en el impulso que domina su escritura más reciente: la de los libros escritos durante los últimos veinte años.

Los últimos textos recogidos en la antología siguen las huellas de un regreso a la simplicidad, a la deconstrucción de la imagen poética usada en sus primeros trabajos, pero sin olvidar las posibilidades políticas y estéticas que construyó a lo largo de su obra. En sus últimos libros encontramos poemas más breves,

que apuntan certeramente a dolores, espacios habitables y al lenguaje en sí mismo. En ellos se dan cita la inventiva formal y la habilidad para generar discurso mediante fragmentos que también aparecen en sus libros anteriores: textos como los recogidos en *Cuaderno de deportes* (2010), *Seudoarauca y otras banderas* (2017) y *Pájaros desde mi ventana* (2018) manifiestan este control con el que la poeta ha logrado manejar sus recursos. De entre ellos, *Seudoarauca* es el que más ha llamado mi atención, porque establece una relación histórica entre la situación social en Chile de los setenta y la contemporánea, y pone de manifiesto la inconformidad con el castigo histórico para los culpables de la dictadura, la imposibilidad de conciliar el pasado con la calma superficial del presente y, en fin, sirve como un regreso a los intereses que construyeron los primeros tres libros de la autora.

Al recoger casi toda una obra, *Los trabajos y los días* desemboca en este cuestionamiento: no es, como impulsa la tradición chilena, una obra del yo/totalidad/nación, ni una obra cimentada en el ejercicio directo de la denuncia o la proclamación política, sino que es una poesía que tiende al silencio, al espacio donde conviven el lenguaje y la nada, al *ser aquí* del texto mismo.

Escritora declaradamente “menor” en una tradición llena de poetas que parecieran definirse a sí mismos como “mayores”, Hernández encuentra su poder en la indeterminación, reconoce plenamente las posibilidades estéticas y políticas de la lengua, sabe usarlas, pero nunca reclama alguna especie de propiedad sobre ellas. Al dejar este espacio vacío entre obra y autor, entre autor y lenguaje, nos hace enfrentarnos con tres cuestiones a lo largo de su obra. La primera,

¿cómo enunciar el peligro latente?; la segunda, ¿cómo pensar el arte desde una actualidad convulsa?; y, al final, ¿cómo comunicar las intenciones de la historia por medio de la desnudez del lenguaje? A pesar de momentos fallidos, de experimentos que no cuajan y de búsquedas infructuosas, en sus mejores textos esta antología nos permite acercarnos a un futuro en construcción para el proceder literario de nuestro continente. Producto innegable de su espacio y de su época, el trabajo de Elvira Hernández abre un camino para cuestionar nuestro presente: en una realidad donde el poder y sus retóricas se ven socavados por una violencia que rebasa toda certidumbre, quizá lo más sabio sea tender al ocultamiento, a lo indecible del ahora, y escribir desde ahí.

CRUZ FLORES (Naucalpan, 1994) escribe poemas y ensayos. Fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas (2018) y actualmente lo es del Fonca (2019-2020) en el área de poesía.



NOVELA

La herencia de la oscuridad



Mariana Enriquez
NUESTRA PARTE DE NOCHE
 Barcelona, Anagrama, 2019, 680 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

Un padre y un hijo emprenden un viaje desde Buenos Aires en dirección a Corrientes. Son los años de la dictadura de la Junta Militar. Ellos están huyendo, pero no de los milicos. Así empieza *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973), que obtuvo el

Premio Herralde de Novela 2019. Enriquez publicó su primera novela con veintiún años, *Bajar es lo peor*, pero a España llegó con dos libros de relatos, *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Los peligros de fumar en la cama*, y un libro sobre la escritora Silvina Ocampo, *La hermana menor*, todos en Anagrama.

Los cuentos de Enriquez dibujaban ya un mapa muy personal y sirven para establecer los pilares de su mundo literario, reunido en esta novela: el otro lado, la oscuridad, lo sobrenatural, pero también la historia reciente de Argentina: los desaparecidos de la dictadura, la inestabilidad económica, el Mundial de fútbol del 86, la amenaza permanente de la devaluación y la irrupción del sida. Y están los adolescentes, que suelen ser habituales en sus ficciones. Es un cóctel arriesgado, pero Enriquez mezcla bien los ingredientes y los sirve de manera impecable. Además de esos asuntos



está el tema central, el que vertebraba en realidad la novela: la herencia y los lazos familiares, el peso de la sangre, como dirían sus personajes. O solo “es la sangre”. Y todo aparece dispuesto siguiendo las reglas del juego de la literatura de terror: hay rituales, culto a dioses oscuros, sacrificios, amputaciones y magia negra. Elementos del folclor popular, Enriquez habla del horror folk, “un tipo de terror que tiene que ver con el paganismo o las creencias religiosas populares vagamente siniestras”. Así, aparecen San La Muerte y San Huesito, que pertenecen a ese mundo pagano popular. Pero también William Blake, Yeats, el tarot, David Bowie y las canciones de Violeta Parra.

Enriquez ha hablado de novela monstruo para referirse a *Nuestra parte de noche*, y lo es en varios sentidos. Lo monstruoso, en el de terrible, está presente: los malos son malos, verdaderos monstruos. Pero también la deformidad es un elemento recurrente: miembros amputados, mujeres sin boca, niños con los huesos retorcidos para ofrecer sacrificio, etc. Y en parte, tiene algo frankensteiniano por la mezcla no solo de materiales, sino por la propia estructura de la novela: seis partes, cada una de ellas aborda una época y adopta también un punto de vista diferente. Hay incluso un capítulo que se presenta como una crónica periodística. Y también,

claro, el monstruo del que se huye y al que se venera: la Oscuridad, cuya naturaleza nunca llega a revelarse completamente.

La primera parte adopta el punto de vista de Juan, un médium sometido al mandato de una secta, la Orden. Juan tiene una enfermedad de corazón que fue lo que posibilitó que quedara a cargo de la poderosa familia Bradford, una de las fundadoras de la Orden, cuyo objetivo es lograr el trasplante de la conciencia de un cuerpo a otro, es decir, una sofisticada forma de inmortalidad. Juan y Rosario, miembro joven de la Orden, se enamoraron y tuvieron un hijo, Gaspar, del que la secta espera que haya heredado el don de su padre, cuya muerte temen cercana. Rosario ha muerto en un terrible accidente y Juan y Gaspar se dirigen en coche a la casa de los Bradford, al otro lado del país, no se sabe bien a qué, pero se intuye que no es a pasar las vacaciones. Juan tiene un plan para tratar de poner a salvo a su hijo. En la tercera parte, se retoma al padre y al hijo unos años después, en Buenos Aires, pero ahora el punto de vista que predomina es el del hijo: hay salidas con sus amigos, una casa que creen encantada, episodios de violencia, incomunicación y secretos. Juan es casi una sombra y la relación entre el padre y el hijo es cada vez más difícil. En medio hay un breve capítulo, que podría funcionar como un cuento independiente, en el que la Oscuridad es la protagonista. La cuarta parte es el relato del noviazgo de Juan y Rosario: transcurre entre Buenos Aires, Londres y Misiones, aparecen las drogas, David Bowie, la experimentación sexual, el amor libre y, al final, el hijo. Entre tanto sucede el golpe militar. La quinta parte es la crónica periodística. Y en la sexta y última, Gaspar crece, la vida

avanza, pero uno no puede escapar nunca del todo y menos de su destino. Hay algunas caídas del pulso narrativo, sobre todo en la parte londinense y en la de la década de los noventa en La Plata, pero son leves y enseguida se recupera. Enriquez parece disfrutar especialmente, además de en las descripciones de ese otro mundo y todos los rituales, en el relato del mundo adolescente y de primera juventud. En esta novela cuenta varias primeras juventudes y de dos generaciones diferentes: la de Juan y Rosario y la de Gaspar y sus amigos. En este libro todo parece tener su doble, su gemelo: el padre y el hijo; la madre y la media hermana; el médium y el falso médium... La vida del hijo repite algunas cosas de la vida del padre, como un mejor amigo homosexual o la pasión por los libros. Son pistas colocadas de manera hábil que permiten al lector anticipar los acontecimientos.

Nuestra parte de noche no es una novela simbólica: la Oscuridad no es una metáfora de nada, ni de la Junta ni de los males del mundo, tiene entidad en sí misma y su desarrollo es paralelo al del mundo al alcance de todos. Si recorre los últimos años del siglo xx de Argentina es porque coincide más o menos con la vida de Enriquez, que sería más o menos coetánea de Gaspar. En todo caso, la Oscuridad, el don y todo lo que hay de sobrenatural y terrorífico viene a subrayar algunos de los temas centrales de esta novela ambiciosa y enorme: la complejidad de las relaciones familiares, el deseo, la dificultad de entendimiento entre padres e hijos, el sentimiento de protección, la idea de familia y los lazos irrompibles. —

ALOMA RODRÍGUEZ (Zaragoza, 1983) es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).





Valeria Luiselli
DESIERTO SONORO
 Ciudad de México, Sexto Piso,
 2019, 458 pp.

El siglo XXI será femenino

GAËLLE LE CALVEZ

Desierto sonoro, la quinta entrega de Valeria Luiselli (Ciudad de México, 1983) es una obra con la cual se consolida una trayectoria literaria –consistentemente– brillante. Un talento que generó incomodidad en un medio todavía reticente frente a la recepción favorable (nacional) y el éxito rotundo (internacional) de una escritora mexicana que no fuera sor Juana. El malestar se tradujo en críticas enfocadas en la persona, más que en su obra.

Su primer libro, *Papeles falsos* (2010), ya presentaba una poética balanceada entre lo híbrido –abierta hacia otros textos y lenguas– y lo íntimo –representando al cuerpo en movimiento, libre–. Revelaba una gran capacidad de análisis y una manera muy particular de retratar y contextualizar a sus autores de cabecera. Su bagaje cultural y perspectiva de la literatura, abriría el camino a las pequeñas historias cotidianas con *b* minúscula, a las narrativas en primera persona escritas por mujeres, a los personajes secundarios e invisibles, a los niños, a las voces de los que migran.

Muchas preguntas guiaron mi lectura de su más reciente novela. La primera tenía que ver con la dificultad de traducir una obra tan polifónica y poética como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y tan intertextual como *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza. Publicada originalmente en inglés, *Desierto sonoro* es una obra de madurez que deslumbra por la belleza y la complejidad de la narración fragmentaria, a dos voces, que va componiendo la(s) historia(s) en el vértigo de lo que se va perdiendo. El primer acierto de la

autora consistió en la elección del traductor: un escritor y poeta de su misma generación de una sensibilidad artística y formación literaria muy semejante, Daniel Saldaña París (1984). La traducción, lejos de neutralizar el texto, emula el tono y léxico del exiliado, que se contagia de las distintas versiones del español latinoamericano. Reproduce la “rareza” o extrañamiento frente al propio lenguaje que se conserva a la distancia, como una forma de resistencia y de apego. Ya entrados en la lectura, nos perdemos en la extranjería y en el universo luiselliano sin pensar que leemos *Lost children archive* en otro idioma.

En sentido opuesto al recorrido de los migrantes que llegan a la frontera, sin brújula o GPS, una familia mexicana emprende un *road trip* por los Estados Unidos: del Norte liberal al *Wild West*. Es el inicio –para los medios– de la llamada “crisis migratoria” declarada en el 2014. Una crisis que se replica en una pareja de documentalistas sonoros; en un nudo que se desteje exponiendo los distintos mapas afectivos y el distanciamiento con sus propias conjugaciones, gramáticas y pronombres: “La hija es mía y el niño es de mi marido. Soy la madre biológica de una, madre de facto de los dos. Mi esposo es padre y padrastro de cada uno respectivamente, pero también padre de ambos [...]” El destierro precipita la disgregación de la tribu que, lejos de sus ritos cotidianos, pierde el sentido de ser núcleo.

Rumbo al suroeste, la documentarista y el documentólogo van persiguiendo las huellas y los sonidos de personajes –ahora fantasmas– que alguna vez transitaban por esos enormes “valles de polvo”. El amplio archivo de textos y de música que acompaña sus procesos de documentación borra las fronteras entre realidad y ficción. A pesar de entrecruzarse, los respectivos archivos se construyen como proyectos paralelos. Para la narradora, “Flecha suertuda”: “documentar cosas [...] solo es una forma de añadir una capa más [...] a todas las cosas que ya están sedimentadas en una comprensión colectiva del mundo”. Para el esposo, “Papá Cochise”, el propósito es hacer “un inventario de ecos” de los últimos apaches libres. “Pluma Liger”, el hijo, además de narrar la segunda parte de la novela, funciona como el guardián del mundo imaginario que comparte con su hermana. La pequeña “Memphis”, como se autobautiza, hace preguntas, cuenta chistes, se chupa el dedo.

El viaje delata el hondo aburrimiento de los adultos –o su incapacidad para conectarse– en contraste con el juego y la vitalidad de una infancia protegida,

a punto de ser vulnerada. El espejo de esa imagen familiar, llevada al extremo dentro de la ficción en una serie de elegías —pero brutalmente real—, es la desprotección de los niños que viajan solos, “los niños que no llegan, aquellos cuyas voces han dejado de oírse porque están, irremediablemente, perdidas”. La vulnerabilidad hiere por igual a todos los sujetos: padre, madre, niño, niña, a pesar del olor familiar que los acompaña en el trayecto, las piernas que se entrecruzan en alguna cama de motel, los ronquidos estruendosos de los niños dormidos, la narración de las memorias colectivas como refugio para el desamparo afectivo. “La infelicidad crece lentamente” dentro de cada personaje.

¿Cómo leer un libro que se presenta en cuatro partes (“Sonidos familiares”, “Archivo de ecos”, “Apachería”, “Huellas”) y se organiza en siete “cajas” o archivos? La multiplicidad de intertextualidades no permite una sola respuesta, cada caja contiene sus propias lecturas que a su vez corresponden a otro archivo. “Creadora de cajas”, como la definió acertadamente Christopher Domínguez Michael, Luiselli disocia el texto de su formato tradicional —el libro— para en su interior, desde la ficción, representar la complejidad de los afectos, de las familias, de un país que no termina de entender, del mundo. Su manera de trabajar, como lo explica en muchas de las entrevistas, refleja su relación orgánica con la escritura. Cuando empezó a retacar *Lost children archive* de cuestionamientos políticos, detuvo su escritura e hizo *Tell me how it ends. An essay in forty questions* (publicado en español como *Los niños perdidos*), un texto hecho de testimonios en el que podía dirigir, de manera más directa, sus preocupaciones políticas y evitar convertir la novela en un panfleto. Lo que había comenzado como un intenso ejercicio intertextual en su obra temprana, constituye en *Desierto sonoro* el eje de la obra de arte literaria.

Los libros de Luiselli no dan respuestas, generan más diálogos con la literatura (*Los ingravidos*), con el arte contemporáneo (*La historia de mis dientes*) y con la política (*Los niños perdidos*). Son textos que hacen una relectura sistemática de textos canónicos y crean algo distinto. Respiran. Hierven frente al mundo que se desmorona. Es escritura donde están presentes todos los sentidos, sin por ello perder claridad sobre los objetos representados y las experiencias de la condición humana: la maternidad, el matrimonio, la soledad, el desamor. Movidos por la rabia de denunciar la injusticia, nunca caen en los clichés de la literatura *comprometida*. Resplandecen. Su obra se planta de manera contundente frente a un canon patriarcal

—insostenible— que necesita con urgencia ser dinamitado. En una reseña de 2015, Luiselli cuestionó la práctica —condescendiente y misógina— de singularizar a las escritoras para minimizarlas y asegurar que otras queden excluidas: “a Tina Modotti le decían ‘La Perlotti’, a Josefina Vicens ‘La Peque’ [...] Elena Poniatowska es ‘La Poni’. Qué tiernas, qué lindas: qué incómodas son nuestras intelectuales”. Cinco años más tarde, “La Luiselli”, cresta de la ola, ha logrado la prestigiosa beca MacArthur, pero mejor aún: ha publicado la que es, sin duda, la nueva gran novela latinoamericana. —

GAËLLE LECALVEZ es crítica literaria y autora de *Les émigrants/Los emigrantes* (UAM-Écrits des Forges, 2015).

Cuando una novelista se divorcia de la novela

WILFRIDO H. CORRAL

Los escritores del *Crack* y los milenarios como Valeria Luiselli no tienen más prosélitos que ellos mismos, incluso cuando se aseguran de no practicar la autobiografía de manera transparente. Empero, la calculada espontaneidad de la escritura de Luiselli revela dominio del oficio, y una voluntad de escribir lo impublicable y de hacer notar, en analogías inusuales, la multiplicidad. También llama la atención a través de premios extranjeros (aunque esta obra no los ha recibido todavía). Sin embargo, no responde a ningún ánimo provinciano preguntar si la de ella representa una narrativa mundial y/o hispanoamericana verdaderamente desafiante, a pesar de o por vivir y haber estudiado en Estados Unidos.

No hay que ser un genio para confirmar que sus originales y traducciones cumplen con diferentes expectativas y públicos (sus dos novelas anteriores, menos anhelosas, tuvieron una recepción desigual en México). Su cohorte mundial navega así entre varios intereses potencialmente peligrosos, y el mayor de ellos es el cansancio de los lectores ante una narrativa

de “mi cuarto, mi enfermedad, mi pareja, mi obra, mi sufrimiento”, o aquella que no le importa si Picasso hablaba de artistas malos, buenos, grandes o genios al decir que unos copiaban y otros robaban. En el caso de Luiselli, aspirar a ser La Novelista choca entonces con querer ser La Rebelde, y varios de sus contemporáneos comparten esa contradicción. Sin embargo la autora de *Los ingravidos* y *La historia de mis dientes* es más perspicaz al conglomerar oportunamente esos intereses para un público anglófono y sus derivas “latinounidenses”.

Leer *Desierto sonoro* como *roman à clef* hace flaco favor a la realidad de la pareja representada y al afecto agrídulce que transmiten sus entresijos, como cuando la narradora dice: “Sé que no he sido generosa con el futuro proyecto de mi esposo. De hecho, he intentado chingarlo al respecto todo el tiempo.” La primera de las partes basta como novela fronteriza porque resume el meollo del asunto y por directa, sutil al manejar alusiones, bien construida e hilada en su sentimentalismo. También por compendiar ajustes de cuentas, alusiones, chistes privados, ironías íntimas y referencias culturales populares (la mayoría musicales). Los problemas de las otras partes yacen en las lucubraciones de la mamá narradora en torno a quién contará el relato y cómo, acerca del estado de los niños refugiados, y sobre su deseo de volver a Nueva York para completar su propio proyecto, mientras no le preocupa que el marido (que “irá registrando todo”) se desplace con su hijo para tal vez novelizar su punto de vista.

“Huellas”, la cuarta y última parte de la novela, se reduce a las cajas VI (de la niña) y VII (del niño). En *Desierto sonoro*, cada personaje tiene una (la V es de la madre narradora, de la I a la IV del esposo) y un documento que “revela el recurso” del hermano dirigiéndose a su hermana, apodada “Memphis”, y la separación de padre/hijo y madre/hija. Desde la primera parte, la madre narradora se concibe a sí misma “como una periodista política cuya labor era reportar y denunciar”, cuyas últimas palabras en la novela, ya como autora real, explican lo que ha transcrito, citado y referido. Para los lectores asiduos de novelas hispanoamericanas será curioso que la narradora principal incluya 2666 como lectura de su marido, y que no “archive” la deuda con Bolaño, Rey Rosa o Castellanos Moya —de los “Reportes de mortalidad de migrante” de la caja V (su caja)— en la segunda parte de la novela. Habría que tener algún trastorno emocional para no empatizar con el sufrimiento infantil, pero no se peca de frialdad objetiva si se reconoce que esta novela se apega a los parámetros novelísticos actuales, o a la

historia secular de cambios técnicos y la abundancia de la hibridez en un siglo de posverdades digitales y noticias falsas, mostrando un giro inusual: la fe de la autora en una verdad más que una desconfianza en las historias.

El divorcio, según Oscar Wilde, se hace en el cielo. Pero según *Desierto sonoro* se hace en la tierra cuando una pareja comienza a conocerse en aras de querer divorciarse, y cuando, ¿ficcionalmente?, se involucra a los hijos en los traumas de los adultos. Parece demasiado ingenuo que al principio de la segunda parte, después de más de doscientas páginas en las que manifiesta su preocupación por la coherencia del relato, la narradora exprese que el hijo debería contarle todo, porque “es su versión de la historia la que nos sobrevivirá; su versión la que quedará y será transmitida”. Consecuentemente, sin permitir intuir la razón de su madurez, el niño narra la sección “Deportaciones”. En el siguiente apartado (“Mapas y cajas”) sigue narrando hasta que su mamá narradora se apropia de las voces y sonidos, alternando puntos de vista para decir: “Primero les pregunté a ustedes tres qué era lo que más deseaban en ese momento. Tú dijiste, ¡frutilupis! Papá dijo, yo deseo claridad. Mamá dijo, yo justicia y que Manuela encuentre a sus hijas” (énfasis mío). Así se enredan varios hilos del relato total, que controla la mamá narradora, no el hijo. Ese desencuentro no es asunto de técnica narratológica cuando nadie espera una novela “tradicional” o cierta verosimilitud: *Desierto sonoro* no tiene la originalidad de las primeras novelas de Luiselli.

El divorcio de la novelista de su novela es más patente en la tercera parte (“Apachería”), que concentra los conflictos del marido. Al principio se pierden los niños, y sin conexión alguna se pasa a “Corazón de la luz (últimas *Elegías para los niños perdidos*)”, novela apócrifa rescatada dentro de la novela en la que las voces de los niños se disipan entre las palabras de quienes cruzan la frontera, que “oyen voces de hombres que les gritan órdenes en otra lengua”. Si hay un intento épico en esa identificación es a la manera de Cecil B. DeMille: panorámica, efusiva, melodramática. A la sazón es inevitable rescatar el ensayo *Los niños perdidos* (2016), cuando Luiselli comienza las llamadas “traducciones performativas” (algo presente en *Los ingravidos*). *Desierto sonoro* es un reciclaje que noveliza hechos con los que se puede o debe empatizar; y, por no haberlos vivido, los cosmopolitas no corren peligro al analizarlos, traducirlos y apropiarse de ellos, incluso cuando detestan la realidad política del trasfondo.

Para la crítica hispanoamericana, asidua de novelas, *Desierto sonoro* aporta poco; pero para la anglófona es luminosa y llena de novedad, porque desconoce la tradición “nativa”, y porque al no poner el libro en el contexto de su propia tradición –junto, digamos, a *Los emigrados* de Sebald, o al McCarthy perdido en un audiolibro que escucha la familia, que curiosamente no se mencionan al final de la novela en las, superficialmente anotadas, Obras Citadas– la denuncia autobiográfica les calma la conciencia. James Wood –reseñador positivo de Luiselli, lector entusiasta de Sebald, Bolaño y Zambra (en 2013 este definió contundentemente la diferencia entre cuaderno, archivo y libro)– sostiene en *Los mecanismos de la ficción* que una novela falla no cuando sus personajes no son vívidos o suficientemente profundos, sino cuando, “al enseñarnos cómo adaptarnos a sus convenciones, no logra controlar alguna apetencia específica por sus propios personajes, por su propio nivel de realidad”.

Es obvio que al reseñar el original en inglés de *Desierto sonoro* para *The New Yorker* Wood no pensó en sus preceptos: al tiempo que se muestra objetivo y justo cuando observa que el radicalismo formal es inevitable para la búsqueda de su propio realismo, y que la novela es apasionante y sorpresiva, también admite que “hay demasiada habladería sobre archivos, inventarios, ecos y fantasmas”, para concluir que los niños en verdad no pueden contar la historia de los menos privilegiados, solo hacer una actuación, lo que convierte al libro en un producto sintomático de la generación letraherida. Otro reseñador menos asombrado por la susceptibilidad de la autora –Sam Sacks de *The Wall Street Journal*– reconoce el carácter cerebral y la intención noble del original en inglés, pero previene que su acercamiento libresco se acopla de manera incómoda a la crisis representada, cuando convierte el tema de los niños perdidos y separados en un artefacto literario: “La táctica no funciona por completo [...] nunca logra pasar de lo abstracto a lo real.” De manera similar, en su reseña

positiva para *Babelia* Carlos Pardo concluye que Luiselli “se ha obsesionado con mostrar el artificio de los materiales que lo nutren. No era necesario”, y se puede concluir lo mismo respecto a la ética forzada de qué y cómo documentar.

Por otro lado las imprecisiones de la traducción, debida a Daniel Saldaña París y la autora, sugieren que la novela en verdad fue escrita primero en español, traducida al inglés y después retraducida. En *Desierto sonoro* puede leerse “Jesús pinche cristo”, neologismo benévolo mexicanizado para la exclamación *Jesus Fucking Christ* (no apta para niños); *madafakas* (el “modofoca” del latino neoyorquino que aspira la ese) atenúa el agresivo *motherfuckers*; un exitoso juego lingüístico en inglés sobre los “infrachones” de la hija y unas hormigas pierde a lectores no mexicanos; etcétera. La traducción más exitosa resulta ser la del título, porque los sonidos son protagonistas, algo que se pierde en el “original” *Lost children archive*.

Ya son décadas en que algunos críticos sostienen que los autores latinoamericanos radicados en “El Imperio” escriben novelas para el mismo. Aunque Luiselli se ajuste a esa tendencia, *Desierto sonoro* es muy superior a las novelas del montón, o a las abundantes obras estrictamente reivindicativas de la santa trinidad de género (sexual), raza y nación. En ese contexto valdría preguntar cuál sería la acogida si autoras como Rita Indiana, Ariana Harwicz o María Gainza hubieran publicado sus novelas primero en inglés.

Lo que *Desierto sonoro* monetiza a pesar de sí es el “amor líquido” de Zygmunt Bauman, aquel miedo a establecer relaciones perdurables, observándolas desde “espacios seguros” políticamente correctos. No importa qué textura les dé Luiselli o cómo se divorcie de ellas, sus historias no silencian otras verdades, y por eso su novela tiene la fuerza de una reivindicación, no la de una verdad. –

WILFRIDO H. CORRAL es crítico literario. Iberoamericana Vervuert publicó el año pasado *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*.

LETRAS
LIBRES

La conversación ahora
continúa en los móviles.

