

LIBROS

44

LETRAS LIBRES
JULIO 2020

Gonzalo Lizardo
MEMORIAS
DE UN BASILISCO

Iván de la Nuez
CUBANTROPIA

Chloe Aridjis
MONSTRUOS MARINOS

Carmen María Machado
IN THE DREAM HOUSE

Martín Koban
CONFESIÓN

LIBRO DEL MES

Jordi Doce
EN LA RUEDA DE LAS APARICIONES.
POEMAS 1990-2019

NOVELA

Las consecuencias trágicas de la erudición



Gonzalo Lizardo
MEMORIAS
DE UN BASILISCO
Ciudad de México,
Martínez Roca, 2020,
648 pp.

CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL

Se ha dicho con insistencia que nada parece más fácil de escribir que una novela histórica aunque nada sea más difícil de lograr que una buena novela histórica. La Historia, con mayúscula, le ofrece generosamente al autor la trama y los personajes, la amargura de la épica o las delicias de la intimidad. Y está tan lejos la historia de ser una ciencia exacta que Hayden White (*Metahistoria*, 1973) la degradó, en pleno giro lingüístico, a ser uno más de los discursos de la ficción, disociándola de buena gana –pero con insalvables dificultades retóricas– de la verdad histórica. Ese criterio científico fue arrumbado

al rincón de la muñeca fea por el posestructuralismo. La buena noticia es que en nuestro siglo un Ivan Jablonka (*La historia es una literatura contemporánea*, 2014) regresó, con el recurso del método en la mano, a poner orden.

Ante esa mesa tan bien puesta, el novato o el irresponsable se sirven, golosos, del pasado porque creen que esa forma sobrestimada de literatura que ha llegado a ser la novela –y lo digo yo mismo con hondo remordimiento habiéndome quemado las pestañas leyendo tanta novelería pasajera e inútil– los retribuirá con la fama y la fortuna. Es extraño que el aficionado, al soñar con escribir novelas históricas, olvide casi siempre que su lector ideal debe conocer el desenlace de la novela porque, sencillamente, ya está escrito: Guillén Lombardo fue llevado al quemadero de la Inquisición el 19 de noviembre de 1659. Toda historia tiene un final y el novelista puede variarlo, prostituirlo, idealizarlo pero los hechos –como los sueños– hechos son.

Más arduo aún es lograr una novela biográfica que no sea una vulgar biografía novelada de aquellas que abundan en el mercado y que pasan, gracias a la estulticia de algunos editores, por novelas. Y peor aún, en grado de dificultad, es rehacer “la novela de una vida” cuando el protagonista ya lo ha hecho, de alguna manera, se trate de Cellini, Rousseau o Servando Teresa de Mier. Hubo un tiempo –me dirán que anterior a la posmodernidad y a Benjamin, su involuntario profeta– en que el original fue tenido en más estima que la copia.

Gonzalo Lizardo (Fresnillo, 1965) no pertenece a ninguna de esas variedades de ingenuos incurables o de aprendices codiciosos. Nadie parecía mejor equipado

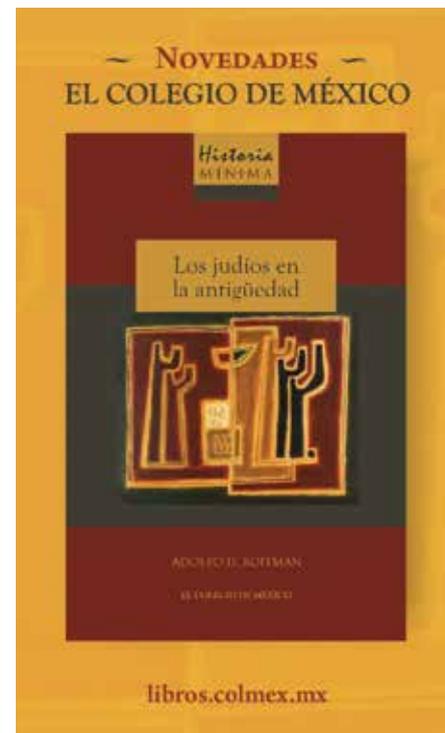
para escribir una novela sobre don Guillén Lombardo (1611-1659) que el zacatecano Lizardo. Es uno de los narradores más interesantes de nuestra generación –en *Inmaculada tentación* (2015) hay cuentos magníficos– y un académico de primer orden, autor de *El demonio de la interpretación. Hermetismo, literatura y mito* (2017), ensayo, a su manera, impecable. Recibió –finalmente– de Vicente Riva Palacio (*Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, 1872), de Luis González Obregón (*D. Guillén de Lampart. La Inquisición y la Independencia en el siglo XVII*, 1908), de Gabriel Méndez Plancarte (*Don Guillén de Lámpart y su 'Regio Salterio'. Manuscrito inédito de 1655*, 1948) y de Andrea Martínez Baracs (*Don Guillén de Lampart, hijo de sus bazañas*, 2012) el testigo para hacer una edición ejemplar de *Cristiano desagravio y retractaciones de don Guillén Lombardo. Manuscrito de 1651* (2017), una de las grandes apologías entre las escritas por los presos del Santo Oficio de la Inquisición en defensa de su honra e inocencia, en este caso la de quien fuera nuestro primer moderno en materia de horror contra la tortura, tolerancia religiosa y, por así decirlo, multiculturalismo. En ese momento –supongo– a Lizardo ya lo había tentado, no el demonio hermenéutico de la interpretación, sino el mundano demonio de la novela.

Para lograr una novela histórica tan ambiciosa –y no un mero y galdosiano “episodio nacional”– a Lizardo le faltaron varias cosas. Para empezar, el don narrativo natural, el cual no es propio de todos los buenos novelistas que, sin embargo, saben suplir con un par de virtudes ausentes en *Memorias de un basilisco*: la profundidad psicológica o la arquitectura monumental. Me explico ejemplificando con tres

novelas históricas mexicanas, de distinto calado: *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso, *Rasero. El sueño de la razón* (1993), de Francisco Rebolledo y *Ángeles del abismo* (2004), de Enrique Serna. Al instinto narrativo –del que careció como desmesurado e inconcluso enciclopedista–, Del Paso unió, junto a su sabiduría documental, el desbordante delirio verbal del monólogo de la emperatriz Carlota que torna inolvidable su novela y logró hasta un mérito psicoanalítico, haciendo aflorar, legítimo, el avergonzado y un poco clandestino amor de muchos liberales mexicanos por el infausto emperador austríaco y su joven (y longeva) esposa. Rebolledo, después, tuvo la descabellada osadía de tentar lo imposible: nada menos que un ilustrado vidente gracias al orgasmo, a mitad del camino entre Diderot y el doctor Wilhelm Reich. Finalmente, Serna ha demostrado que no se requieren ideas muy originales para escribir buenas novelas porque el experto constructor de tramas –como Vicente Leñero, su maestro– no necesita de novedades historiográficas o de trucos de magia negra. *Ángeles del abismo* es, como la de Lizardo, una novela virreinal heredera de las de Riva Palacio donde no fue necesario ir demasiado lejos para levantar una estructura vistosa y transitable, compleja sin ser estorbosa en su calculada ingeniería, logrando una obra estupenda –novelón de convento incluido– sobre el crepúsculo de los dioses mesoamericanos sufrido por los indios.

Lizardo, en cambio, no pudo ir más allá del cuento o de la variada invención, moldes de los que se ha servido con pericia. En *Memorias de un basilisco*, el cuadro de la época de Guillén Lombardo es tan abrumador como inhábil su creador para

rematar cada uno de los cuatro “misterios” que componen una novela aburrida donde Lizardo volcó todo su archivo y lo distribuyó entre la familia irlandesa de don Guillén, sus amigos y adversarios europeos, el clero y los jesuitas que educaron al mártir en España, la corte de Felipe IV y del conde-duque de Olivares (siempre que aparece el valido la novela brilla) que en mala hora reclutó al aventurero, los conspiradores irlandeses, los inquisidores y su tribunal, los herejes que comparten prisión, torturas y códigos con el héroe, así como los amigos y los adversarios novohispanos de quien quiso ser rey de México para liberarlo, sin olvidar la cuota de género con admiradoras y prometidas. Lo mejor del libro es aquello que viene, casi directamente, del *Cristiano desagravio y retractaciones de don Guillén Lombardo*, lo cual será muy atractivo para quien desconozca la curaduría hecha previamente por Lizardo



de ese manuscrito, pero es redundante para los pocos que lo conocemos; los capítulos de capa y espada solo engordan con simpatía por “el impostor” lo que en Riva Palacio, en el siglo antepasado, era una mezcla de ignorancia, prejuicios y moralina porque el buen general y literato tenía al irlandés por un libertino sin redención.

Estamos ante un caso de lo que, variando un título de Anthony Grafton, podría calificarse como una consecuencia trágica de la erudición, como si la libertad de los novelistas frente a la historia se hubiera perdido el día –ignoro cuándo fue– en que, temerosos del mal de ojo de la academia, empezaron a agregar bibliografías a sus volúmenes. Tanto sabe Lizardo de Guillén Lombardo que el personaje se le perdió, no solo porque las idas y venidas en la cronología se le escapan al novelista, sino sobre todo porque apenas aparece, en el libro, una invención novelesca capaz de humanizar al héroe. Al transitar por las páginas, casi todo es un eco proveniente de lo que dejó escrito y no de la psicología que Lizardo tenía la libertad (y la obligación) de inventarse. Al zacatecano le pasó lo mismo, me temo, que a Reinaldo Arenas cuando redescubrió para el boom al doctor Mier en *El mundo alucinante* (1968): nos guio hacia las memorias del fraile regiomontano, de la misma manera que *Memorias de un basilisco* será, para su autor, una costosa introducción a don Guillén, aunque para el resto de sus lectores sea acaso esa enigmática excitativa que yo –saturado por el autor del *Regio Salterio*– no he sabido leer.

Una novela de casi seiscientas cincuenta páginas, escrita por un erudito en el tema, desde luego, tiene sus tramos de agradable lectura, no tanto por el lenguaje tan

solo correcto y a ratos simpático de Lizardo sino por su amor hacia don Guillén, notable, por ejemplo, cuando expone el código inventado por el prisionero para comunicarse en las inmundas tinajas del tribunal con el resto de los herejes. Goza de espesura novelesca el virrey y obispo don Juan de Palafox y Mendoza, enemigo de los jesuitas y de complicada relación con el héroe de *Memorias de un basilisco*; conmueve don Guillén en su extravagante combinación de credulidad y malicia; tiene mucho mérito la averiguación del autor en los nexos del mártir con los indios y los negros de la Nueva España y nunca dejará de sobrecoger el antijudaísmo del Santo Oficio, herético predecesor, sin justificación alguna, de los campos de exterminio del siglo xx. Pero a Lizardo, en fin, le pasó lo que a don Guillén, quien en la página 244 de las *Memorias de un basilisco* confiesa que “por desafiar mi talento con la pluma, solía imponerme dificultosos ejercicios, como fue el de aplicar un solo asunto con seis cartas distintas”.

Yo hubiera preferido –si ello importa– que Lizardo le dedicase a Guillén Lombardo una biografía seria y definitiva en vez de dejarse tentar por el demonio novelesco que desde sir Walter Scott nos atosiga. No es, empero, la primera vez que un escritor dotado fracasa frente a un personaje histórico. No hay una buena novela sobre Zapata y las “memorias” de Villa, por Guzmán, desentonan. Yo pensaba que era labor imposible novelar a Napoleón, como lo demostró Louis Aragon en *La Semaine Sainte* (1958), hasta que llegó Simon Leys y le dedicó un notable fragmento, por breve, de vida imaginaria en 1986. Quizá la valerosa aventura de Guillén Lombardo en la Nueva España sea tan fantasmal como su discutida

presencia en el interior de la columna del Ángel de la Independencia, de la Ciudad de México, en calidad de convidado de mármol junto al cadalso y habrán de pasar décadas o siglos para que un novelista atrape a su alma esquiva porque a Gonzalo Lizardo, el mejor de los candidatos, se le escapó. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

es escritor y crítico literario. Este año El Colegio Nacional publicó sus *Ensayos reunidos 1984-1998*.



ENSAYO

Pensar como foráneo



Iván de la Nuez
CUBANTROPIA
Cáceres, Editorial
Periférica, 2020, 376 pp.

RAFAEL ROJAS

El crítico y ensayista Iván de la Nuez (La Habana, 1964) ha reunido sus escritos sobre Cuba, en más de tres décadas de trayectoria intelectual. El volumen, sobriamente editado por Periférica y dedicado a la memoria del fundador de ese sello, Julián Rodríguez, se titula *Cubantropía*, “barbarismo” que, según De la Nuez, es “útil para definir el remolino que crece entre la antropología y la entropía, la calle y la biblioteca, el antro y el museo, la isla y el mundo”.

En la tradición ensayística cubana, como en la de cualquier otro país latinoamericano, no hay mayor escrúpulo en colocar el nombre del país en el título del libro. Autores que entendían sus escrituras como emblemas de lo cubano (Fernando Ortiz, Cintio Vitier,

Guillermo Cabrera Infante, Jesús Díaz) usaron la palabra Cuba en sus títulos. Antonio Ortuño llamó a una de sus novelas *Méjico* con el fin de captar la forma en que los exiliados españoles escribían, pronunciaban y pensaban su país de adopción. Algo parecido ha buscado siempre De la Nuez: hablar de su país como un foráneo.

Lo dice explícitamente en la introducción: “aquí no se explica Cuba al mundo, sino al revés; se usa Cuba como una escala capaz de contener ese mundo y su repertorio de conflictos”. Las razones de esa apuesta se confunden con los orígenes de Iván de la Nuez como crítico, en La Habana de los años ochenta, y con la propia biografía de su exilio, una vez establecido en Barcelona a principios de la década de los noventa.

Desde aquellos primeros ensayos suyos en publicaciones habaneras como *La Gaceta de Cuba*, que luego integraron su primer libro fuera de la isla, *La balsa perpetua* (1998), este escritor hizo suya la certeza de que los cubanos de su generación —la nacida y educada en Cuba durante los sesenta y setenta— no formaban parte únicamente de algo llamado “nación cubana”. Llegados a la madurez entre el esplendor y la crisis del campo socialista —al que Cuba pertenecía constitucionalmente— e incorporados a otras comunidades como la “latinoamericana”, la “iberoamericana” o la “cubanoamericana”, esos cubanos fueron siempre algo más que cubanos.

Esa globalidad constitutiva determina el sentido de casi todos los ensayos reunidos. En “Más acá del bien y del mal” (1990), por ejemplo, el autor hace una pregunta todavía incómoda para la élite del poder insular: ¿si durante

treinta años se enseñó a los niños y jóvenes que eran ciudadanos del mundo soviético, por qué, de pronto, en muy pocos meses, entre mediados de 1989 y principios de 1990, dejaron de serlo? El tono nietzscheano de aquel ensayo enfrentaba con escepticismo visionario el discurso triunfalista occidental y la conservadora reacción oficial cubana a la caída del Muro de Berlín.

En ensayos posteriores, De la Nuez regresó varias veces a esa otra revolución del 89. Un acontecimiento cuyos efectos para la historia de Europa del Este y del mundo fueron rigurosamente ocultados a la población de la isla. Tan solo habría que recordar que desde aquel verano, publicaciones como *Sputnik* y *Novedades de Moscú* fueron sacadas de circulación porque, a juicio del gobierno de la isla, “negaban la historia de la URSS y caotizaban el presente”.

El interés del ensayista en ese hito ha sido central. Un interés que, como crítico de arte, lo llevó a explorar la representación visual de los países poscomunistas y la experiencia de la *Ostalgie* en Berlín. Desde los noventa, De la Nuez ha insistido en la necesidad de enmarcar el debate cubano en la condición poscomunista. Ese atisbo lo llevó a una interlocución con una zona del pensamiento neomarxista —Slavoj Žižek y Boris Groys, por ejemplo— muy anterior al desembarco masivo de ese pensamiento en los estudios culturales académicos.

Hay, por lo menos, otras tres regiones de esa historia global que acaparan espacio en estos ensayos: las diásporas, las izquierdas y las derechas. Él mismo exiliado en Barcelona, llama a pensar el fenómeno de la emigración cubana y de

un enclave cultural como Miami en la línea de los grandes desplazamientos migratorios de fines del siglo xx y principios del XXI. Seguir imaginando el Miami cubano como un bastión del anticomunismo de la Guerra Fría es un equívoco fácil y anacrónico de la ortodoxia habanera y del exilio tradicional.

Repensar la diáspora cubana, en toda su heterogeneidad, permite a De la Nuez cuestionar el excepcionalismo —ese hábito festinado de sacar a Cuba de su entorno caribeño, tan frecuente como la propia retórica latinoamericanista y tercermundista que se superpone a la patética autopromoción de la isla como alternativa global—. Las utopías, nos recuerda De la Nuez, también son diaspóricas, por lo que el insularismo y la teluricidad que se adjudican a los nacionalismos —cuyo mejor símbolo no es otro que el arquetipo de Calibán— resultan reaccionarios en el siglo XXI.

De esta exploración se deriva un cuidado en el registro de mutaciones en izquierdas o derechas, de la mayor relevancia para pensar no solo Cuba sino toda América Latina y el Caribe en el siglo XXI. De la Nuez observa que si bien el soviétismo de la Guerra Fría discontinuó muchas tradiciones de la Nueva Izquierda de los sesenta —Guevara y Fanon, guerrilla y descolonización, panafricanismo y emancipación—, su sustituto bolivariano no ha hecho más que consagrar, por otras vías, el paradigma del progresismo neocolonial. En síntesis, dicho paradigma podría resumirse en la tesis de que países como Venezuela, Nicaragua y Cuba no deben ser democráticos ni prósperos para continuar funcionando como símbolos del antimperialismo.

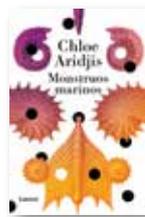
Mientras no pocos sectores de la izquierda occidental se acomodan a esa variante neocolonial, la derecha se reinventa desde el abandono de la corrección política y las ciudadanías multiculturales de fines del siglo xx. Poco a poco el nuevo conservadurismo recurre sin inhibición a prácticas y discursos que no hace mucho eran asumidos como autoritarios: racismo y homofobia, machismo y xenofobia, fundamentalismo y exclusión.

El trumpismo, escribió De la Nuez en 2016—cuando buena parte de la izquierda latinoamericana, como sus aliados en el Kremlin, estaba concentrada en evitar que Hillary Clinton llegara a la Casa Blanca—, es el “triunfo, quizá definitivo, de la posdemocracia. El puntillazo a una tradición liberal que ha ido dimitiendo de las libertades en nombre de la economía, y de los derechos humanos en nombre de la seguridad”. Trump, agregaba, vendría siendo “el primer presidente de Estados Unidos que cuenta con el apoyo del FBI, el KGB y el KKK”. De hecho, a juzgar por el pleito con James Comey, el más dudoso de los tres sería el primero.

El pasaje pone al crítico a resguardo del liberalismo autoindulgente que siguió a la Guerra Fría, pero también de los nuevos autoritarismos iliberales, que emergen desde la derecha o la izquierda. No creo que este posicionamiento sofisticado, tan poco común en el campo intelectual cubano y latinoamericano, haya sido posible sin una lectura compleja del año 1989 y sin los riesgos de un pensar en los márgenes de las ideologías colonizadas por la geopolítica del siglo xxi. —

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. En Taurus publicó *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría* (2018).

NOVELA

Desencantos
adolescentes

Chloe Aridjis
MONSTRUOS MARINOS
Traducción de Ix-Nic
Iruegas Peón
Ciudad de México,
Lumen, 2020, 184 pp.

KARLA SÁNCHEZ

Galardonada con el Premio PEN/Faulkner de Ficción 2020, *Monstruos marinos* de Chloe Aridjis narra la historia de Luisa, una joven de diecisiete años que está aburrida de las clases en la escuela internacional a la que asiste, que siente una profunda atracción por las personas con semblantes misteriosos y que está deseosa de eventos que alteren el orden natural de las cosas. Durante el otoño de 1988, la joven recorre las calles de la Ciudad de México esperando encontrar algo que le recuerde por qué está viva. Un día ve a Tomás, un joven un par de años mayor que ella, entregarle una moneda a un organillero y se enamora de él. A ese encuentro inesperado le siguen otros donde la atracción incrementa. Una mañana, Luisa lee en el periódico una nota sobre el escape de doce enanos ucranianos de un circo soviético que estaba de gira por México. Esta noticia es el detonador para que tome su mochila y le proponga a Tomás ir a buscarlos a Oaxaca, donde sus compañeros del circo suponen que se han ido. Tomás, quien anteriormente le había dicho que Zipolite era su lugar favorito, acepta y escapan juntos a las costas oaxaqueñas.

A primera vista, *Monstruos marinos* parece la típica historia de una adolescente que huye con su primer amor, pero la propia narración se encarga de derribar las expectativas. Si bien el enamoramiento ocupa un lugar importante en la trama, Tomás es solo uno de los elementos que le sirven a Luisa para experimentar la libertad y tratar de resolver el enigma de su identidad.

La confusión, los miedos, las pasiones y la rebeldía, propios de la adolescencia, son los ingredientes ideales para las novelas de formación. La estructura clásica del *Bildungsroman*, como la estableció Johann Karl Simon Morgenstern en el siglo xix, indica que el protagonista experimente la transición de la juventud a la adultez a lo largo de una serie de eventos que ponen a prueba sus aprendizajes. En la novela de Aridjis presenciamos el arco entre la etapa de formación, el viaje de transformación y el perfeccionamiento. Sin embargo, este proceso no es placentero. La realidad choca con la fantasía y Luisa experimenta un profundo desencanto. Aunque la novela está narrada en primera persona, Luisa no describe sus emociones. Los lectores las descubrimos por la atmósfera del relato: las conchas aplastadas, la monotonía de sus días en la costa y la añoranza por aquello que no tiene.

Como los caracoles que busca en la orilla del mar, la protagonista está inmersa en una espiral de meditaciones sobre su lugar en el mundo. Zipolite, explica al principio la narradora, significa playa de los muertos, pero también lugar de caracoles, “las espirales son prolijos acomodados del tiempo y el espacio, y qué son las playas sino una conversación entre elementos, un movimiento constante hacia adentro y hacia afuera”. Ese movimiento es el que

experimenta Luisa, cuya búsqueda de los enanos no es más que un pretexto para ir tras ella misma. Antes de tomar el camión que la llevará de la Ciudad de México a Oaxaca en compañía de Tomás, piensa: “me sentí indomable, lista para salir de mí misma y convertirme en otra”.

Ya en Zipolite, descubre que ni Tomás ni el viaje son tan fascinantes como había imaginado. La vida en la costa no es de su agrado y parece que la playa oaxaqueña no tiene nada de especial más allá de los nudistas y los *bippies* extranjeros. Tomás deja de ser el objeto de sus afectos. Después de algunos días de convivencia torpe donde no pueden ponerse de acuerdo sobre qué hacer y qué comer, Luisa siente cómo algo se derrumba en su interior. De pronto, “Un viaje a Citerea”, el poema de Charles Baudelaire que había leído para una tarea, cobra sentido: “imaginar viajes es mejor que los viajes mismos ya que ninguna travesía puede satisfacer el espíritu humano; en cuanto uno emprende la marcha, las fantasías se enredan entre las cuerdas y las aves negras de la duda comienzan a volar en círculos sobre la cabeza del viajero”.

La poesía está presente a lo largo de la novela, no solo en el poema de Baudelaire, en *Los cantos de Maldoror*, el único libro que la protagonista lleva consigo, o en los epígrafes de Gérard de Nerval y Xavier Villaurrutia que abren *Monstruos marinos*. El lenguaje de Aridjis roza los límites con la lírica gracias a los recursos que emplea: metáforas, repeticiones, imágenes, alusiones y comparaciones. Uno de los episodios clave de la introspección de Luisa –y también uno de los momentos más poéticos de la narración– ocurre cuando se sumerge en las olas embravecidas del mar oaxaqueño. La imagen evoca los ritos de

paso que marcan el inicio de una nueva vida. Luisa experimenta una suerte de resurrección mientras las olas golpean su cuerpo, pero al flotar y mirar el horizonte siente que la inmensidad la traga: “lo que pasa cuando te sumerges demasiado en la vastedad, al final te conviertes en parte de ella, en parte del paisaje”. Tanta libertad le resulta abrumadora y desea estar de nuevo en la Ciudad de México.

Su padre la encuentra cuando ya no hay rastros ni de la comparsa de enanos ni del amor. Luisa acepta la idea de volver a casa y agradece que un adulto pueda hacerse cargo de la situación. “Con o sin naufragio, la gran mayoría de los viajes termina en fracaso”, dice ella durante el regreso.

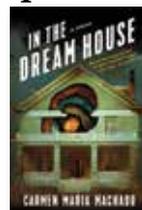
A pesar de que la autora advierte que *Monstruos marinos* “es una obra de ficción” y que todos los personajes, organizaciones y eventos son producto de su imaginación, ella –al igual que su protagonista– escapó a los dieciséis años a Zipolite y su padre, el poeta Homero Aridjis, fue en su búsqueda. Es imposible no pensar que las notas y recuerdos de su viaje inspiraron la aventura de su personaje. Pero, más que una historia, la novela es un cúmulo de imágenes y de sensaciones. La trama no tiene una resolución y no sabemos si Luisa alcanzó la transformación anhelada. El sabor agridulce permanece en el lector como un recordatorio de que la adolescencia es una edad llena de contradicciones. Chloe Aridjis escribió una novela que linda entre la poesía y la narrativa, entre la fantasía y la realidad, entre la juventud y la edad adulta. Pero, como recuerda su protagonista, las líneas de las bahías no son eternas. —

KARLA SÁNCHEZ estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y es secretaria de redacción de *Letras Libres*.



MEMORIA

Los sueños que acechan



Carmen Maria Machado
IN THE DREAM HOUSE
Mineápolis, Graywolf Press, 2019, 264 pp.

ISABEL DÍAZ ALANÍS

Este libro –dedicado “para ti, si lo necesitas”– habla de sentirse amada por y amar a tu atacante y del terror y la vergüenza que implica ser consciente de esta paradoja. Habla también de que no te crean, del peligro del silencio y la crueldad de cierto escepticismo. ¿Existe una historia más conocida que esa? Sin embargo, *In the dream house* sitúa su breve archivo de la violencia en un contexto menos atendido: las relaciones lésbicas.

El concepto legal de la mujer golpeada (*battered woman*) ha existido en Estados Unidos desde los años setenta pero esta designación, nos dice Carmen Maria Machado, suele enfocarse en las experiencias de mujeres blancas, heterosexuales y víctimas de un abuso físico. Como resultado, numerosas violencias de tipo verbal, emocional o psicológico –que a su vez suceden fuera de las concepciones de normalidad que marca esa categoría– pasan sin dejar registro, como si no hubieran existido. Esta memoria de Machado se suma al inventario breve y mal llevado del abuso en las relaciones románticas entre mujeres con la esperanza de que le sirva a alguien más para reconocer el cariz de su tormento.

La exploración doble del recorrido, creativa y académica, es simul-

táneamente el recuento de una relación pasada y una reflexión sobre el poder del discurso heteronormado para anotar y borrar realidades. Machado sabe que estamos atravesadas por los relatos que nos contamos, aquellos que nos permiten descifrar los sentimientos confusos y que se explican con una metáfora. Por eso, la autora comienza cada entrada con una apuesta retórica distinta y titula cada capítulo con un tropo literario: “Dream house as romance novel”, “Dream house as *Bildungsroman*”, “Dream house as Chekhov’s trigger”, “Dream house as ambition”, “Dream house as cautionary tale”, “Dream house as Choose Your Own Adventure”, etc. Sin embargo, además de metafórica, esta casa de ensueño (o de los sueños) es real. Tiene dirección, se puede encontrar en el mapa, nos dice Machado, “podrías manejar hasta allá en tu propio coche” e imaginar qué pasó ahí.

Las notas al pie complementan ese andamiaje teórico. En “Dream house as mystical pregnancy”, por ejemplo, Machado cuenta la vez en que padeció síntomas como de embarazo a pesar de no haber tenido sexo con una persona con pene en años. Le da risa y luego, *rápidamente*, miedo, porque conoce los celos de su pareja y su disposición para fabricar historias que la incriminen. En las notas al pie, la autora explica esa condición imaginaria de los embarazos “por comer mangos”, “por comer espinaca”, “por tragarse una perla”. Son motivos literarios tomados del *Motif-index of folk-literature*, un compendio de elementos recurrentes en fábulas y leyendas escrito por Stith Thompson.

La escritura de Machado transita continuamente entre lo personal y las muchas comunidades a las que pertenece: es mujer, bisexual,

víctima de abuso doméstico y lo es en un contexto que no suele ser discutido en público. A través del recuento de su relación y, en menor medida, en su visita a otras historias de abuso en relaciones lésbicas, ofrece líneas de reconocimiento, pautas para entender lo que este trato le hace a quien lo sufre. Machado nos invita a su mente para que podamos entender lo que vivió y lo que seguramente viven muchas más.

De este apego por lo personal surge una de las críticas recurrentes a su libro: el que ponga su propia experiencia al centro y las ajenas al margen. Pero *In the dream house* no es una investigación ni un ensayo creativo sobre las razones o historia del abuso *queer*. Es una memoria y el yo su hilo conductor. Machado y sus palabras son, como la casa de ensueño, metáfora y ejemplo; estadística y persona. La voz del yo no está para suplantar, no es autoritaria. Y en la medida en que traza círculos viciosos (y no caminos lineales), interrumpidos apenas por la difícil fe de creer que no merece esa violencia, esta voz puede servir de acompañamiento.

Machado procura extender ese cuidado a sí misma, a veces sin éxito. El intercambio entre la primera y la segunda persona gramaticales ejemplifica la escisión que habita en la narradora a raíz de esa relación. Su yo escribe desde el presente de la escritura, en el que ha decidido formar un proyecto, vivir otra vida. El *tú* aparece siempre en medio del abuso, es el pronombre de una acusación: *tú* te enamoraste, *tú* te quedaste, *tú* no supiste ver las señales. Al centro de esta tensión se encuentra la lucha porque sus palabras no sean usadas en su contra. La cita de Zora Neale Hurston, uno de sus epígrafes, resume su intención: “Si no hablas de tu dolor, te matarán y dirán que lo

disfrutaste.” El relato de Machado está minado con la conciencia de saber que habrá quien dude de ella porque su abuso *se veía venir a leguas*. En el tropo de la mujer maltratada, la víctima lo es por su propia falta de criterio.

“¿Qué es peor: escribir un tropo o ser uno? ¿Qué tal si eres más de uno?”, escribe en *Su cuerpo y otras fiestas* (2017), su libro de cuentos finalista del National Book Award. En él nos presenta a los monstruos que se esconden en las expectativas del amor y el sexo, en las culpas que carga el cuerpo no normativo, en los escenarios apocalípticos que la humanidad ha creado sin ayuda, en los límites no respetados de la intimidad, en la ferocidad del deseo posesivo.

El monstruo de *In the dream house* es una rubia bajita de unos cincuenta kilos, la *dream girl* que se convierte en lo contrario. Desde el prólogo los lectores sabemos lo que nos espera. “¿Pero quién lee el prólogo?”, se pregunta Machado, como diciendo ¿quién alcanza a escuchar la advertencia? Incluso si ella misma viajara en el tiempo para prevenir a su yo del pasado, piensa, no habría sabido descifrar el mensaje en el momento oportuno.

La autora no deja en claro si ella ve un vínculo entre ciertas prácticas patriarcales (como la monogamia) y la posibilidad de violencia dentro de las relaciones lésbicas, pero sí hace hincapié en no imponer métricas heterosexuales sobre relaciones que no lo son. Este tipo de lecturas solo produce equívocos como el de creer que la mujer más corpulenta o “masculina” será quien violenta. Leer una relación lésbica desde la heterosexualidad es invalidarla, subraya, cansada, seguramente, de cuidar que su testimonio de abuso no

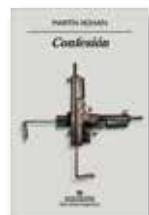
se utilice para justificar su propia discriminación.

Machado escribe con inteligencia y dolor, pero hay un monstruo que se le escapa. La autora cierra con un agradecimiento a su esposa, Val, en el que dice: “Lo volvería a hacer, cariño. Me trajo a ti.” El amor romántico por el que vale la pena sufrir para alcanzarlo, ¿no es otra historia que nos hemos creído desde pequeñas? No quisiera ser yo —una mujer heterosexual en una relación monógama— quien le diga a una mujer *queer* que ese amor que tiene que seguir defendiendo, creando, archivando, puede ser tan peligroso para ella como lo es el mío para mí. Pero las dos necesitamos saberlo: aquí también existe el abuso. —

ISABEL DÍAZ ALANÍS estudia un doctorado en estudios hispanos en la Universidad de Pensilvania. A principios de 2020 le fue otorgada la Beca Casa Octavia-Dharma Books en apoyo a la escritura de su libro de no ficción *No hay nadie en casa*, a publicarse en 2021.

NOVELA

Un inmenso “qué hubiera pasado si”



Martín Kohan
CONFESIÓN
Barcelona,
Anagrama, 2020,
200 pp.

PATRICIO PRON

A Thomas Jefferson se le atribuye la afirmación de que “el árbol de la libertad debe ser regado con la sangre de los patriotas y de los tiranos”; pero las cosas nunca son tan fáciles, y Franz Kafka advirtió años después de Jefferson, en relación con los profetas armados de su época, que “toda revolución solo

deja tras de sí el limo de una nueva burguesía”.

A lo largo de las últimas dos décadas, Martín Kohan (Buenos Aires, 1967) ha estado escribiendo de modo consecuente acerca del periodo de la experiencia revolucionaria en Argentina y de su trágico final, así como sobre las implicaciones (no solo) morales de la violencia política en el “limo” de la burguesía argentina. Kohan es un ensayista formidable, y sus textos, también los de ficción, suelen poner en cuestión ideas establecidas, como las distinciones entre cultura “alta” y cultura “baja” (*Segundos afuera*), el adentro y el afuera de las instituciones destinadas a la educación y al castigo (*Dos veces junio*, *Ciencias morales*), víctimas y victimarios (nuevamente *Ciencias morales*, su novela ganadora del Premio Herralde de 2007), la acción política y la inacción. *Confesión* también gira en torno a estas cuestiones, y su centro es la historia de Mirta López, una adolescente de la localidad bonaerense de Mercedes que se enamora de un joven algo mayor con el que comparte una vecindad relativa y un entusiasmo quizás excesivo por la religión católica: su enamoramiento es correspondido, sin embargo, y el joven acaba casándose con otra mujer, cosa que los lectores argentinos de esta novela saben de antemano, ya que el muchacho, quien al acabar los estudios comienza una

carrera militar, es el futuro teniente general del ejército Jorge Rafael Videla, responsable principal del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y del posterior “Proceso de Reorganización Nacional” que hundió la economía argentina, sumergió a la mayor parte de la población en el terror y dejó al menos treinta mil desaparecidos.

Un inmenso “qué hubiera pasado si” se proyecta sobre *Confesión* sin que su autor lo haga nunca explícito. ¿Qué hubiera pasado si la infatuación amorosa de Mirta López (de quien, además, se nos dice que es la abuela del narrador) hubiera sido correspondida? ¿Se habría inclinado Videla por la profesión militar, como lo hizo? ¿Y habría podido desarrollar una carrera fulgurante sin la hija de un embajador a su lado, su esposa Alicia Raquel Hartridge Lacoste? ¿La tragedia argentina podría no haber tenido lugar? ¿O haberse visto reducida en sus dimensiones? Los tres miembros del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) que el 18 de febrero de 1977 estuvieron a punto de acabar con la vida de Videla dinamitando la pista de la que despegaba su avión (la historia es real) también creían que la sangre de los tiranos acaba con la tiranía, como afirmó Jefferson; también, que todavía era posible cambiar la historia. Narrada en la segunda sección de la novela, la historia de cómo, con extraordinario arrojo y gran pericia

LETRAS LIBRES

La conversación ahora continúa en los móviles.

DISPONIBLE EN
App Store

DISPONIBLE EN
Google play

técnica, los tres hombres instalaron los explosivos bajo la pista de aterrizaje desplazándose por debajo de la ciudad de Buenos Aires también constituye la excusa para un interrogante del tipo de “qué hubiera pasado si”.

A ese interrogante Kohan parece responder en la tercera sección de su novela, en la que una partida de cartas entre una ya anciana Mirta López y el narrador conduce a una confesión de enorme importancia acerca de por qué razón y cómo uno de sus hijos (y tío del narrador) fue secuestrado y

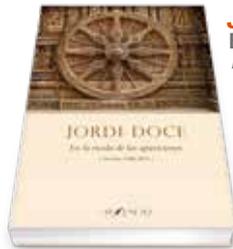
desaparecido durante la dictadura: lo que se revela a lo largo de la partida (que Kohan narra con su habitual sentido del ritmo, que aquí adopta en varios pasajes la cadencia repetitiva de la plegaria) es que la mayor de las desgracias puede ser el producto del más grande de los amores y que el destino individual de las personas, incluso el de los tiranos, importa relativamente poco frente a las grandes masas de ideas políticas y religiosas que, a la manera de los ríos subterráneos que los integrantes del ERP recorren para realizar su operación, vertebran una

sociedad, algo que el tiranicidio niega reiteradamente y con resultados nunca del todo satisfactorios. Al reunir vida pública y privada, Kohan refuta una vez más la distinción entre ambas, como en sus novelas anteriores: es un truco, pero la buena literatura está llena de ellos. Y, en cualquier caso, el juego que el narrador y su abuela juegan al final del libro se llama truco y es uno de los juegos más populares del Río de la Plata. —

PATRICIO PRON es escritor. En 2019 publicó *Mañana tendremos otros nombres* (Alfaguara).

LIBRO DEL MES

POESÍA



Jordi Doce
EN LA RUEDA DE LAS
APARICIONES. POEMAS
1990-2019
Prólogo de Vicente Luis Mora
Oviedo, Ars Poética, 2019,
256 pp.

Apariciones

EDUARDO MOGA

Es un error muy común pensar que el poeta es alguien que escribe. Eso, si sucede, viene después. Antes, y sobre todo, el poeta es alguien que mira, que sabe mirar; alguien que, al mirar, crea lo que ve y crea a quien ve. Jordi Doce (Gijón, 1967) enfila el mundo con la proa de una mirada prensil, que aspira a aprehender la delicada maraña de fenómenos y contradicciones que componen la realidad, pero también a trascenderla para acceder a ese otro lugar que persiguen desde siempre los artistas: la dimensión oculta, el otro lado de las cosas: lo que está más allá de lo

visible, lo que elude lo discernible: “Al otro lado el tiempo, el mundo, *lo real*. / Al otro lado cuerpos, extrañezas. / ¿Sabes por fin de lo que hablas?”, escribe en el poema 10 de “Monósticos”. Doce mira para ver —para verse— más allá de lo mirado. Sus poemas buscan el asombro en lo ordinario, lo extraño bajo lo doméstico. Se trata de despertar a lo que se ignora. Se trata de que, con tiempo en las pupilas, el ojo se sumerja en la rueda de las apariciones.

La mirada se proyecta, así, en el espacio. El poeta camina y ve. Jordi Doce es un poeta ambulante, como el Claudio Rodríguez de *Don de la ebriedad* (pero la de Doce es una ebriedad sobria, una borrachera de contención), un poeta paseador, como Baudelaire, el *flâneur* por excelencia, que describe los paisajes urbanos de las ciudades en las que ha vivido —en cuyas calles no solo hay personas, sino también perros y algunos gatos—, los paisajes rurales que conoce —entre los que destacan los verdes y sosegados de una Inglaterra en la que pasó ocho años—, los paisajes domésticos, acaso los más exóticos de todos (sus poemas abundan en cuartos donde todo está quieto, excepto los ojos y la conciencia, afanosos), y hasta los paisajes marinos, tanto ingleses como asturianos. Pero Jordi Doce no solo camina por los lugares: también lo hace por el tiempo. Los trayectos de hoy se conectan con los de ayer, y en “Otros inviernos”, por ejemplo, el vagabundo por las calles de Sheffield remite a “una geometría / de aristas y vacíos” similar a la que percibía “el niño que fui, que soy aún, / rumbo a no sé qué escuela / de la que nadie nunca me avisara”. Vicente Luis Mora ha resumido estas conjunciones en su clarificador prólogo al volumen: “Un espacio, un sujeto y una

amalgama de tiempos distintos, anudados por la sensibilidad cognitiva de ese sujeto.”

Para que la mirada pinte el mundo, son necesarios los colores de la luz. Pocos poemas hay en la obra de Jordi Doce que no impregnen la luz y su ilimitada paleta de matices, cuya intensidad hace que, a veces, se personifique: “Respira una luz parda / que pesa lo que el tiempo, / lo que el miedo”, escribe en “La deuda”. La luz es la materia con la que se tallan las palabras. Los versos de Doce brillan como puñados de cristales, que configuran tanto una múltiple masa de resplandores como un solo y radiante espejo. La luz abunda en los poemas de *En la rueda de las apariciones*, pero también su contraparte: la sombra, la oscuridad, la noche (y con esta, la luna, híbrida conjunción de esplendor y negrura). La luz vela y desvela, afirma Doce en “Cine-club”. Y en el país de la luz —el cielo, el aire— habitan los muchos pájaros que pueblan estas páginas: palomas, gorriónes, águilas, grajos, urracas y, sobre todo, cuervos. En Inglaterra, los cuervos son omnipresentes.

La pugna, o quizá la simbiosis, entre la claridad y las tinieblas simboliza la del poeta por traspasar lo visible y construirse con la mirada. Este es otro de los rasgos fundamentales de la poesía de Doce. Sus poemas atienden a lo externo, pero caminan hacia adentro, se vuelcan hacia el interior, como un berbiquí. El autor de *Gran angular* —un título que es también un aserto moral— es un fino descriptor, pero no solo de lo que encuentra fuera de sí, sino también de que él mismo descubre —o crea— al enfrentarse al mundo: el adentro y el afuera dialogan, intercambian posiciones, mudan uno en otro. Así, en “Mayo”, la lluvia y el viento que desordenan las calles y los árboles hacen que “otro árbol se [meza] en mí, plegado / al incierto engranaje del asombro, / con su aire que empuja y desordena / las ramas de mi sangre, de esta sangre / elocuente que vuelve a desgranar / para el único espectador que soy / su recuento indecible”: lluvia, viento, mundo, sangre y yo se funden en una sola realidad observable, cuya observación la trae a la vida. La poesía de Jordi Doce, de la que esta antología recoge una amplia muestra —desde *La anatomía del miedo*, de 1990, hasta *No estábamos allí*, publicado en 2016, más algunos poemas inéditos posteriores—, es una poesía de la conciencia, del yo siendo consciente de su hacerse en un mundo cambiante y a menudo incomprensible. Mirar es, pues, construir la conciencia, el yo, ese yo que somos, lábil, líquido y aguijoneado por la perplejidad y el miedo, como ya hiciera Wordsworth con su monumental *El preludio*. En “Lectura de Marguerite Yourcenar” se reivindica la necesidad de esa introspección fabril: “Lo

que resuena en estas páginas / con un tenue chasquido de hojarasca / [...] / es la necesidad de la conciencia / y la conciencia de lo necesario, / el peso de los hechos que nos hacen.” En el extraordinario poema “El paseo”, la trabazón entre el estímulo exterior y la factura interior, encauzada por una mirada atirantada, bajo una luz que ya empieza a ensombrecerse, se hace luminosamente patente. El espacio apacienta el pensamiento, y el poeta siente la imposibilidad de hurtarse a la conciencia que lo piensa. Duda, incluso padece, entre “el gozo de vivir” —la percepción descarnada de las cosas: su inmediatez supurante— y “la seca lucidez que me consume”: esa certeza de que no somos sino lo que nos representamos, de que, al transformar en conocimiento lo aprehendido, lo creamos y nos creamos. En el poema, el yo poético se asoma a un pantano y comprende que “mi rostro no es mi rostro, / sino el de alguien, mudo, / que al mirarse me piensa”. Esta comprensión, sin embargo —que, para que sea verdadera, ha de preservar una zona de sombra—, no vuelve lapidario el poema: la agnórisis es aquí, como todo en este libro, sutil y restricta. Los poemas de Doce son siempre felizmente dubitativos. De esa duda nace su solidez.

La versatilidad formal de Jordi Doce es destacable: cultiva todas las formas, y todas eficazmente. Predomina el verso blanco, coincidente con los metros clásicos de la tradición hispana, pero también practica formas de otras tradiciones, como la oriental —de la que nos ofrece haikus y tankas—, y modalidades arraigadas en la contemporaneidad, como el poema en prosa —los de *Estación término* se inclinan por un suave irracionalismo— o las composiciones de estructura singular, y lúdica, como “Notas a pie de vida”, una sucesión de 33 notas a pie de página sin el texto del que provienen, o “Monócticos”, en los que las estrofas conforman una pirámide: del primer poema, de un solo verso, se pasa sucesivamente al undécimo, de once, y de este se descende hasta el vigésimo primero, de nuevo de un solo verso. Con diversos envoltorios, la poesía de Jordi Doce, narrativa pero metafórica —en “Tarde de ronda” se reconoce “tocado por el demonio de la analogía”—, reflexiva pero musical —y generosa en aliteraciones: “la luz y sus tenazas tenues”—, figurativa pero hospitalaria con lo irracional, irónica pero no malhumorada, se erige en testimonio privilegiado de la construcción de la conciencia, en el permanente y erizado diálogo que mantienen el yo y el mundo. —

EDUARDO MOGA (Barcelona, 1962) es poeta y traductor. En 2017 publicó *Muerte y amapolas en Alexandra Avenue* (Vaso Roto).