

LIBROS

60

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2020

Álvaro Santana-Acuña
‘ASCENT TO GLORY. HOW ‘ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE’ WAS WRITTEN AND BECAME A GLOBAL CLASSIC

Alessandro Baricco
‘UNA CIERTA IDEA DE MUNDO

Christopher Domínguez Michael
‘ENSAYOS REUNIDOS 1984-1998

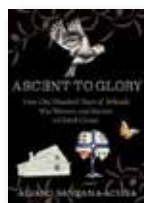
Elena Ferrante
‘LA VIDA MENTIROSA DE LOS ADULTOS

LIBRO DEL MES

Rebeca Villalobos Álvarez
‘EL CULTO A JUÁREZ.
LA CONSTRUCCIÓN RETÓRICA
DEL HÉROE (1872-1976)

CRÍTICA

Ascensión al canon



Álvaro Santana-Acuña
ASCENT TO GLORY. HOW ‘ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE’ WAS WRITTEN AND BECAME A GLOBAL CLASSIC
Nueva York, Columbia University Press, 2020, 384 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

El mayor elogio que puedo hacer del libro de Álvaro Santana-Acuña sobre cómo se escribió *Cien años de soledad* y cómo se convirtió en un “clásico global” es que casi todas mis inquietudes, discrepancias y hasta enfados con el sociólogo de origen canario y su García Márquez, entran en el terreno de la discrepancia fértil. Acaso lo más irritante se encuentre al comienzo de *Ascent to glory. How ‘One hundred years of solitude’ was written and became a global classic*, cuando el profesor del Whitman College, imitando a Harold Bloom –quien a su vez se sirvió del positivismo, de Joaquín de Fiore y de la Santísima Trinidad, cuando dividió a toda

la literatura moderna en la Edad Aristocrática, la Edad Democrática y la Edad Caótica–, decide, a su vez, dividir a la latinoamericana del siglo xx en tres generaciones: las de la Forma Breve, la Forma Híbrida y la de la Novela tal cual, la monopolizada por el “realismo mágico”, el boom y *Cien años de soledad* (1967). Como aquella del finado Bloom (a quien admiré por tantas cosas), encuentro errática la tríada de Santana-Acuña.

Aunque tiene la honestidad de decir que su criterio fue el formato (lo cual delata al sociólogo y descarta al crítico literario), presentándose como inspirado para acometer esa temeridad por Karl Mannheim y por Ángel Rama, su propuesta es de aquellas que se inventan los profesores para soliviantarles, generosos y didácticos, la vida a sus estudiantes, tomándolos de la mano para cruzar el *syllabus* sin sudar del todo la adolescencia. Para quienes somos ajenos a la universidad, el esquema resulta anticánónico (ya volveré sobre la distinción entre canónico y clásico con la cual cierra *Ascent to glory*) y produce algo de repelús.

Para componer su Generación Breve, Santana-Acuña llama a Pablo Neruda (autor tan solo de sus memorias y algunos discursos en cuanto a la prosa) como sirviente para justificar la obra de Jorge Luis Borges. E incluye en ese nicho a novelistas de largo aliento como João Guimarães Rosa, José Lezama Lima (cuyo *Paradiso*, sujeto a una operación comercial y crítica de la envergadura de *Cien años de soledad*, fracasó dadas las dificultades de su lectura, se dice en *Ascent to glory*), Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier (a quien se le devuelve su merecido lugar como la influencia dominante en García Márquez), junto al breve Juan Carlos Onetti.

Ocurre que para Santana-Acuña, como es común entre los académicos y los productores de “literatura industrial” (para decirlo con Sainte-Beuve), la categoría “ficción” (más en el sentido de Barnes & Noble que en el de Borges) suele equivaler no solo a la narrativa en general, sino a la novela en particular, sacando a la poesía, por no ser rentable, del cuadro de la experiencia literaria.

Si el gran poeta Neruda aparece para justificar a Borges, en la generación siguiente, la Híbrida, es Octavio Paz el otro gran poeta quien presta sus servicios para explicarnos la naturaleza un tanto nonata, según se nos dice, de Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Juan Rulfo, Mario Benedetti (cuyas miserables declaraciones contra el *boom* nos son recordadas en buen momento) y Jorge Amado. Los ensayos de Paz, decisivos para García Márquez, según lo confesó en su inolvidable epitafio del poeta, poco importan a un sociólogo consecuente en ejercer la objetividad adjudicada al cientista y no la gravedad del juicio estético.

La culminación del Espíritu Positivo, en *Ascent to glory*, es el *boom* y su Generación de la Novela, con Gabriel García Márquez (1927-2014) en calidad de astro rey —como Shakespeare en Bloom—, custodiado por el hiperactivo Carlos Fuentes (el profesional de la novela sin el cual el genial costeño de Aracataca no hubiese llegado tan lejos), por el voluble José Donoso, por Jorge Edwards (de los pocos de aquella generación que nunca le reconoció gran cosa) y por Mario Vargas Llosa.

Antes de proseguir aclarar que no me atrevería a incluir a *Cien años de soledad* entre los libros más importantes de la historia universal, como lo hacen algunos de sus exegetas titulados en tantísimos campus remotos o votan por ello los im-

presionables reseñistas espontáneos en Amazon.com, registrados puntualmente en *Ascent to glory*. Estamos, en buena medida, ante una sociología de la recepción literaria aplicada a un manicomio de macondofilia y, en menor medida, de macondofobia, que la hubo entre colombianos muertos de envidia y rancios censores franquistas. Una de las grandes novelas de la lengua española, *Cien años de soledad*, la he leído y releído con placer desde mi propia adolescencia y, como a tantos colegas, me sería difícil concebirme sin ella como escritor en español aunque prefiera —debilidad en la cual tengo, lo sé, escasa compañía— *El otoño del patriarca* (1975), la sonora profecía de ese comandante Castro ante cuya potestad se sometería el novelista.

Refrendado mi tributo, prosigo. Si la trinidad de Santana-Acuña me disgustó como muestra de la monopolización novelística del llamado “campo literario” y sus gerentes, expreso mi satisfacción ante el logro del profesor canario, quien consiguió imponerles a sus editores de Columbia el uso de “U. S. scholar” o “U. S. writer” contra el odioso “American” como gentilicio de los estadounidenses y creo que, al hablar de “Latin American Spanish”, simplificó para bien las cosas.

Santana-Acuña entendió lo esencial, la hazaña del *boom* al lograr que América Latina dejara de ser un conglomerado de “literaturas nacionales”, esa rémora decimonónica, para convertirse en un territorio “ancho y ajeno” de la literatura occidental. Solo queda pedirle que si llega a hablar de España, se refiera a su literatura como escrita en “Peninsular Spanish” y les aclare que, siendo muy variadas las maneras de hablar el español en América Latina, es facilísimo para nuestros

lectores entender a profundidad aquello de lo escrito en Santiago, Buenos Aires, La Habana, Ciudad de México o hasta en Los Ángeles. Como estudio de cómo el tardofranquismo le limó los dientes a su propia censura, reconquistando el mercado latinoamericano necesario para hacer realidad “el milagro español”, y en tanto crónica de cómo el casticismo fue derrotado por nuestros escritores en Barcelona, *Ascent to glory* es impecable. El *boom* no fue la odiosa operación comercial perpetrada por la codicia catalana de la agente Carmen Balcells, ni tampoco la ascensión de un grupo de iluminados siguiendo a Remedios, la bella, rumbo al cielo de los justos. Fue un caso proverbial del exitoso matrimonio entre el genio de la novela y el comercio del libro, tal cual lo consagraron sir Walter Scott y Honoré de Balzac en el siglo XIX.

En aquello del origen alemán, durante el expresionismo, del famoso “realismo mágico”,



Santana-Acuña hace bien la tarea y en explicar cómo quedó sintetizado en lo “real maravilloso” de Carpentier, también. La etiqueta, como se muestra en *Ascent to glory*, no puede significar lo que se le dé la gana a cualquier profesor fervoroso y para ello cita a grandes críticos como Emir Rodríguez Monegal (uruguayo, no argentino, como se menciona en el libro), quienes nunca dudaron que en *Cien años de soledad* se cruzaba la tradición caribeña con el cosmopolitismo, mucho Faulkner y no poco Rulfo: la única errata dañina está donde se dice que *Pedro Páramo* es de 1964 y no de 1955, lo cual altera el discurso, disminuyendo lo rulfico que fue García Márquez, gracias a Álvaro Mutis.

Finalmente, objeto el uso que se hace de cierto “neobarroco” como el estilo característico del *boom*. Se entiende lo que Santana-Acuña quiere decir: García Márquez y compañía le dieron a la lengua española una libertad y una belleza, insólitas, allá en la península, entre el Siglo de Oro y Ramón Gómez de la Serna. Pero como hace caso omiso del modernismo y Rubén Darío, ni lee poesía, Santana-Acuña ignora u omite que “neobarrocos” han sido propiamente hablando los poetas latinoamericanos presentados como tales en la pasada centuria, hacia los años ochenta, como el cubano José Kozer y algunos notables bardos rioplatenses, una vez que Severo Sarduy bautizó ese temperamento en 1972. En todo caso, serían “neobarrocos”, por el fasto y la prodigalidad de su idioma, Carpentier, Lezama Lima, García Márquez o en otro registro Fuentes, pero no prosistas tan exactos, frugales en el decir y más dedicados a la técnica narrativa que a la enumeración caótica, como Vargas Llosa, Donoso y Cortázar, el más viejo de aquella tropa.

Dejo la mitología de García Márquez, tan detallada en *Ascent to glory*, a sus fanáticos, porque, admirador fiel de algunos de sus libros, nunca lo fui de su personaje, un escritor que llevó en el cinto las llaves de las ergástulas castristas que —ya se ha dicho— le confió el tirano. Tampoco comento el adecuado ejercicio genético del sociólogo a la hora de compulsar variantes en mecanoscritos. Agrego que, acertada en términos generales, La Mafia mexicana descrita por Santana-Acuña no fue ese cenáculo casi militante que se presenta a ratos, sino algo más parecido a una fiesta interminable, como aquella interpretada en *Ascent to glory*, en donde se cuenta cómo el mal carácter del misántropo Donoso lo hundió literariamente mientras que la jovialidad de García Márquez, en aquellas bacanales, potenciaba geométricamente sus *Cien años de soledad*. Es de admirarse el rigor que Emmanuel Carballo puso en auxiliar a su gregario amigo colombiano y una vez más lamento que aquel buen crítico se haya retirado, indolente, de la escena.

Santana-Acuña termina *Ascent to glory* afirmando que no todas las obras canónicas son clásicas, porque las primeras necesitan del mantenimiento regular de la academia y de la crítica mientras que las segundas permanecen incólumes. El aserto es interesante aunque olvida que los clásicos también mutan. Nuestro Miguel de Cervantes no es el mismo que el de Miguel de Unamuno ni el actual Shakespeare leído por los franceses es el de Voltaire. Pero ya se sabe que la historia y la sociología no se llevan bien y es correcto que así sea. Obsesionado por lo contrafactual hasta incurrir en el dislate, seguramente Santana-Acuña se pregunta, en sentido contrario, qué tipo de clásico será *Cien años de soledad*

en tres siglos. Mientras tanto, *Ascent to glory*, de Álvaro Santana-Acuña nació con buena estrella. Ignoro si llegue a ser un clásico de la crítica sociológica pero es indudable y cierta su pertinencia canónica más allá de los estudios culturales de los que forma parte porque está escrito con dedicación y nobleza. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

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

ARTÍCULOS

Los nuevos bárbaros



Alessandro Baricco
UNA CIERTA
IDEA DE MUNDO
Traducción
de Carmen García
Barcelona, Anagrama,
2020, 200 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Una cierta idea de mundo es un libro escrito por un bárbaro. Todo le parece genial a Baricco. Dice de Dickens: “ese hombre era un genio”. Spinoza fue “el último genio universal”. El Romanticismo fue una reacción *genial* a la Ilustración. Javier Cercas escribió un “libro *genial*”. La querella entre Antiguos y Modernos es la lucha “entre dos ideas *geniales*”. Las tácticas del fútbol son *geniales* lo mismo que *Desgracia* de J. M. Coetzee. Alessandro Baricco es un bárbaro hechizado por el mundo y no lo oculta.

Baricco es un prolífico narrador (autor de novelas entre las que destacan *Seda*, *Mr. Gwyn* y *La esposa joven*), ensayista polémico (*Next*, *El alma de Hegel* y *las vacas de Wisconsin*, *Los bárbaros*) y dramaturgo (*Novecento*). Es

un ferviente promotor de la lectura. Nació en Turín en 1958. Hace algunos años se mudó de ciudad y por tanto de casa. Decidió no llevarse ninguno de sus libros. En su nueva casa siguió leyendo: formó otra biblioteca. Al cabo de diez años de lecturas, Baricco seleccionó cincuenta libros y se propuso comentarlos, uno a uno, semanalmente en un diario italiano de gran circulación (*La Repubblica*). “Estos cincuenta son fruto de la casualidad, de lo que por azar he leído en un período de mi vida, solo eso”, afirma en el prólogo.

También es un campeón de lo nuevo, está convencido de que la modernidad ganó la partida y de que es necesario rescatar lo más valioso del pasado para transmitirlo bajo formas novedosas. Espectaculares, de ser posible. Ese es el poderoso alegato que defiende en *Los bárbaros*. Nada puede ser aburrido. En especial los libros, porque para un joven estos compiten con multitud de pantallas y dispositivos. Desconozco en qué sección dominical de *La Repubblica* aparecieron originalmente los artículos de Baricco, pero es claro que el turinés se dirige a una audiencia joven. Su propósito es invitarlos a leer. Esto es, los convoca a aislarse y a estar en silencio quietos durante varias horas, concentrados en el sentido de un libro. Una operación muy compleja. Sobre todo porque para ese joven ya no operan los códigos que antes prestigiaban la lectura. Ese mundo (el humanismo liberal) se terminó. Quedan las ruinas.

Lo hace desde un punto de vista ajeno a la melancolía. Leer es una aventura. Un placer. Un estímulo para la inteligencia. Una sociedad lectora es una sociedad culta y esta es ajena a la barbarie. Tristemente el siglo xx nos mostró que ese sueño ilustrado fue una ilusión. La Alemania de los años treinta era una

sociedad en la que abundaban las editoriales y los periódicos, las bibliotecas y los museos, las salas de música. En ese contexto ilustrado nació el nazismo. Para George Steiner, tal vez el último de los grandes representantes del humanismo liberal, esa barbarie fue la culminación de la alta cultura, no su negación. ¿Se puede escribir poesía luego de Auschwitz?, preguntó Adorno.

El humanismo se desfondó. Se cuestionó el progreso. Se extravió la fe. Pero se siguió escribiendo poesía. Se siguieron publicando novelas, grandes novelas. La ciencia, con sus contradicciones, no ha dejado de avanzar aceleradamente. Hacia los años sesenta, con las pujantes manifestaciones de una nueva generación, resultó claro que se estaba gestando un mundo nuevo, una nueva cultura (pop) y una forma diferente de entender el tiempo. Octavio Paz, en 1967, todavía de manera algo confusa, apuntaba en *Corriente alterna* “la aparición en nuestra historia de otro tiempo y otro espacio”. La transformación, el paso de lo antiguo a lo nuevo, ha sido lenta, pero inexorable. Los nuevos bárbaros asediaron la muralla y conquistaron la ciudad letrada. El tesoro que encontraron lo repartieron primero de manera legal (comenzó entonces la venta masiva de libros en los puestos de periódicos) y luego como se pudo (a través de los PDF que circulan profusamente por las redes). Las grandes bibliotecas ahora son digitales. El canon fue cuestionado y relativizado. Ahora se lee con música.

La noción de que “todo, en el mundo, existe para concluir en un libro” (Mallarmé) le resulta ajena a las nuevas generaciones. Hay que invitarlas y seducirlas. Los bárbaros de la generación anterior invitan a los nuevos bárbaros a pasear por los restos de la vieja cultura que

convive con la más reciente. Por eso Baricco, en *Una cierta idea de mundo*, incluye y comenta libros de futbolistas y tenistas, de políticos y religiosos, de filósofos clásicos (Descartes, Spinoza) y modernos (Pierre Hadot), de valores consagrados (Dickens, Lampedusa) y de lo relativamente nuevo (Bolaño, Cercas). La amplitud de temas permite que todos quepan, un ómnibus de lectores. Para reforzar la invitación, Baricco utiliza y abusa de un lenguaje chabacano. Así describe los albores del racionalismo: “Dos personajes que en el western del pensamiento podrían encarnar, por así decirlo, a los dos pistoleros más rápidos de la frontera: Spinoza y Leibniz. Digamos que Descartes les había procurado las Colt, y ellos disparaban como nadie.” Respecto a la polémica entre los Antiguos y los Modernos, escribe que “el partido se jugó de nuevo entre los siglos XVIII y XIX, cuando los Antiguos se volvieron a presentar en el campo de juego con un nuevo nombre (los Románticos) y con una estrategia diferente: fue un partido muy disputado y esta vez ganaron los Antiguos (los Románticos) por dos buenos goles de diferencia”. Se trata de utilizar todos los recursos al alcance de la mano para rescatar los vestigios de la cultura humanista y transmitirlos a los nuevos lectores. Baricco lo tiene claro: “la historia de la cultura no es un hábito de esnob en convalecencia, sino un modo de reconstruir la prehistoria de nuestros pensamientos, de nuestras preguntas y de nuestras respuestas”. Por eso Baricco comenta en este libro (y antes en un diario de gran tiraje) cincuenta libros de temas heterogéneos. En la amplia red que tiende Baricco caerá alguien interesado en el tema que trata de modo naif y seductor. Y ya en la red, el lector encuentra que Baricco no abarata

sus temas. Que su lenguaje chabacano es una estrategia para introducir a temas complejos. El autor, aconseja Baricco, debe encontrar “un instrumento capaz de guiarnos a través de la historia con lucidez y nitidez, o sea, con facilidad”. Eso es precisamente lo que él mismo hace en *Una cierta idea de mundo*. Convencernos de que leer es una aventura. De que leer a Descartes es emocionante (y ciertamente lo es). De que las ruinas guardan todavía algunos tesoros.

¿Se puede escribir poesía después de Auschwitz? Se puede. Es una poesía distinta a la que antes se escribía. Antes se escribía desde la certidumbre de creencias trascendentes: Dios, el Estado, el Espíritu, la Cultura. Ahora desde la fugacidad y la incertidumbre, la superficie y la levedad.

¿Para qué leer? Contesta Baricco: “leemos por el simple placer de la lectura, y para salvarnos”. La reunión de estos elementos antitéticos es una característica de su estilo: el “simple placer” y la salvación. ¿De qué nos salva la lectura? ¿Estamos perdidos, estamos caídos? Baricco no lo dice, pero podemos entreverlo. ¿Para qué sirve escribir, para qué sirven los escritores? ¿Cuál es su función en el mundo? ¿Escribir para qué? Para darles nombre a las cosas, a los estados de ánimo, a las ideas, a lo intangible. Para nombrar los infinitos matices del mundo. Matices que nos asombran. Como la forma en que Homero describe la caída de un guerrero, el impacto de la lanza, el polvo, la sangre, el miedo. La literatura añade asombro al mundo y Alessandro Baricco se ha empeñado en difundir esa vieja idea entre los nuevos bárbaros. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

es crítico literario. Mantiene una columna en *El Financiero*.

CRÍTICA

La crítica sujeta a la bofetada de la musa



Christopher Domínguez Michael
ENSAYOS REUNIDOS
1984-1998
Ciudad de México,
El Colegio Nacional,
2020, 790 pp.

WILFRIDO H. CORRAL

En 1998, Christopher Domínguez Michael publicó las 38 máximas autocríticas y autodefinitorias (frescas y atrevidas según él) de “Elogio y vituperio del arte de la crítica” como epílogo de *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. Tres décadas después concluye con optimismo su discurso de ingreso a El Colegio Nacional afirmando que “ante la propia obra crítica, a pesar de habernos equivocado tantas veces, apostando por caballos ganadores y perdedores, tendremos el consuelo de haber estado todos los días jugándonosla en el hipódromo”. Como el José Vasconcelos de “Caballos-velocidad” (1928), sabe que el caballo corre no por sumiso sino “porque es indiferente y conoce nuestras limitaciones”, porque a pesar de que “de todo abusamos y que todo lo mal empleamos” se reconcilia con nosotros.

Su larga trayectoria revela a un crítico cosmopolita al día con varias tradiciones críticas encontradas y sus maestros. Precisamente, en el ensayo inicial de este primer volumen de sus *Ensayos reunidos* (“Sobre la situación moral que el joven escritor mexicano ocupa actualmente”, 1984), el crítico de veintidós años se inspira en Walter Benjamin en su propósito de expresarse sobre la preparación requerida para ser escritor de

narrativa, exigencia que aplica a las mafias de entonces, como haría posteriormente con el *crack*. Con su ética intachable, nunca es parte de ninguna servidumbre. Tampoco se advierte en ningún libro suyo el intento de pontificar o el impulso profesoral de corregir, como el que demuestran los autodenominados “críticos” digitales que de manera inocente contribuyen hoy día al llamado “capitalismo de vigilancia”. El amateurismo y la discriminación algorítmica no son lo suyo.

Paralelamente, es factible imaginar a varios críticos universitarios buscando una nota al pie en *La innovación retrógrada. Literatura mexicana, 1805-1863* (2016) u otros estudios, no para confirmar la veracidad de sus citas, sino para ver si aparecen mencionados. Domínguez Michael está muy por encima de esa inseguridad, y su crítica siempre prueba que sí lee los libros que analiza o reseña, como podrá comprobar cualquier intérprete puntilloso. Si aquellos críticos quieren indagar en los prototextos de *Ensayos reunidos 1984-1998*, nada mejor que consultar su honesto prefacio, en que declara cómo ha cotejado versiones anteriores y qué artículos huérfanos añade. Si quisieran confirmar su consistencia conceptual, pueden leer el ya mencionado “Elogio y vituperio del arte de la crítica”, que, a pesar de no ser un vademécum, contiene aserciones como “Más allá de Leopoldo Alas, la crítica española es esa lastimosa escena galdosiana de poetas fracasados que devienen en plumíferos por rencor”, a lo que añade: “En América Latina la escena no es muy distinta.”

Decididamente mexicano en contenido, este volumen es a la vez latinoamericano y mundial en alcance y pertenencia por la ejemplaridad con que enfoca una literatura nacional, como consta en los extensos

prólogos, ahora reeditados y aliviados “de citas excesivas”, a la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989-1991), que ocupan casi la mitad del libro. Los que hemos enseñado cursos universitarios con esa antología dejamos constancia de su utilidad pedagógica y crítica, que abarca décadas con un hilo conceptual que no falla, haciéndolos contemporáneos; y una manera de confirmarlo es cotejar la sección “Carlos Fuentes, novelista” con aquella denominada “Diez narradores de los años noventa (1994)”. Por similares razones se puede leer *La sabiduría sin promesa. Vidas y letras del siglo XX* (2001 y, en ediciones aumentadas, 2009) como complemento o contexto mundial de este libro, porque no hay uno suyo que no esté repleto de información que conduzca a otros.

De sus *Ensayos reunidos 1984-1998*, vale la pena señalar “La muerte de la literatura política” (1985) y “Breve repaso a las letras contemporáneas de México (1955-1993)” (1995) porque cubren diez años definitivos de su pensamiento, revelando de cierto modo sus posturas actuales ante la literatura de su país, siempre valientes y desafiantes. Es triste que todavía no tenga pares que le respondan con el mismo brío e inteligencia, condición que dice mucho sobre el arte al que se dedica. H. L. Mencken, sobre el que Domínguez Michael escribió en *La sabiduría sin promesa*, sostenía que todos los beneficios que obtuvo de los críticos de su obra salieron del “tipo destructivo”. No se vislumbra ese tipo de crítica seria en torno a él, y no es porque aquí y allá se manifieste sobre los “profesores doctores” con el debido respeto que algunos se merecen, o porque vea al crítico como un “experto en demolición”, frases de Mencken de hace más de un siglo. En su ensayo “Treinta años de crítica”, Domínguez Michael

recuerda que “Zaid advertía, en la atmósfera del *boom* latinoamericano, que la invasión de investigadores norteamericanos, prestos a tomar la literatura mexicana, era un hecho que había que afrontar”. No debe leerse en esa cita ningún tipo de nacionalismo conjunto, sino una necesidad real *latinoamericana* de contextualizar nuestras literaturas con conocimiento de causa.

La fecundidad de Domínguez Michael requiere el sutil equilibrio que suele mantener entre clasicismo, un estilo fluido que engendra un efecto acumulativo potente, su pensamiento nada convencional y la manera de templar sus inabarcables entusiasmos. Si la actual es una era paradójica de certidumbres críticas inconsistentes, valorar este volumen requiere pensar en algunos críticos del pasado, pero casi en ninguno entre sus contemporáneos. Más bien, es en los maestros de antaño, de cierto Menéndez Pelayo a José Luis Martínez, Octavio Paz y Gabriel Zaid, en quienes Domínguez Michael siempre encuentra certeros cuestionamientos de las modas actuales, hechos con rigor y sin la necesidad de pagar peajes. Esos referentes están implícita o explícitamente presentes en su ensayo “La muerte de la literatura política”: la “política” y el “compromiso” siguen siendo el talón de Aquiles de sus críticos, que hacen caso omiso de su predisposición al diálogo o desatienden su temprano interés en algunas nociones marxistas.

En “Notas sobre mitos nacionales y novela mexicana (1955-1985)” (1985) y “Breve repaso a las letras contemporáneas de México (1955-1993)”, su crítica a las manifestaciones contraculturales, empresariales y eruditas del *ethos* individualista de la literatura harían pensar que estamos frente a una crítica del capitalismo.

Pero a la vez esos mismos textos muestran una emocionante resistencia al encasillamiento ideológico que tres décadas después se ha convertido en la forma dominante del análisis cultural. Para el Domínguez Michael de aquellos ensayos se gastaba demasiado tiempo haciendo mapas del privilegio y el resentimiento, peleando sobre quién es parte de qué élite o quién tiene el derecho a ser víctima. En ese sentido, como confirma su crítica posterior más preocupada de temas iberoamericanos, también hay una utilidad en su quehacer, y como tal no se percibe a sí mismo como partisano, ni tampoco como pacifista.

Estos *Ensayos reunidos 1984-1998* muestran a un autor que, desde el principio, trabajó con una amplia gama de disciplinas e intereses y que no estaba sometido a una sola idea predominante, como confirmaría su obra subsecuente. Solo es necesario leer bien sus biografías de fray Servando o Paz, y *La innovación retrógrada*, para comprobar su dedicación a los giros metodológicos que merece cada género. Por eso, releer a Domínguez Michael es seguir aprendiendo, y en ese sentido importa pensar en el contenido real de sus primeros libros, que en última instancia tienen que ver con la representación literaria del ascenso y transformación de la sociedad mexicana y los cambios que generó. Un procedimiento que aparece también, aunque de modo enaltecido, en sus libros más recientes sobre temas no nacionales.

Su prefacio explica la lógica y el propósito en la reestructuración de los ensayos y artículos dispersos que ha añadido o enmendado, señalando que ha dejado para tomos subsecuentes de sus *Ensayos reunidos* algunos “consagrados en [esos] años a las traducciones de literatura extranjera”, notando que el próximo

volumen se basará en la letras mundiales que analizó en *La utopía de la hospitalidad* (1993). Si solo fuera historiador —además del crítico cultural, biógrafo, ensayista, entrevistador, pedagogo, periodista y reseñador que es— podría emparejarse con Eric Hobsbawm, comparación que tiene más que ver con las lecturas humanistas y la franqueza de ambos que con la ideología.

Domínguez Michael no ha querido ser otra cosa que un crítico puro y profesional, y se ha aplicado, porque sus libros también contestan la pregunta de ¿quién es más rebelde: el crítico progresista que es un pastor pagado por su comunidad para imponer fraternidad, igualdad y justicia, como recuerda una de sus máximas, o un crítico como él, cuyo único evangelio es el de la oposición a ideas recibidas y a virtuosismos aparentemente incontestables? El título de esta reseña surge de la hipótesis general de sus máximas de 1998, otra de las cuales es “Como reseñista he atacado ideas y novelas, y a veces, a personas. Lamento mis groserías y estoy dispuesto a repararlas, pero ¿por qué a un poeta se le permite un mal verso, crimen más sonoro que la más nefasta de las salidas de un crítico”. En la época de la Guerra Civil estadounidense, Henry James decía que no era propicio cultivar la musa cuando la Historia trabajaba tanto. Domínguez Michael se ha casado con la musa de la crítica, aunque lleve una vida muy complicada con ella, porque el carisma o la celebridad son innecesarios para ser un gran crítico. —

WILFRIDO H. CORRAL es crítico literario. Su estudio *Los peajes de la crítica latinoamericana* aparecerá próximamente.

NOVELA

No hay certezas



Elena Ferrante
LA VIDA MENTIROSA DE LOS ADULTOS
Traducción de Celia Filipetto
Barcelona, Lumen, 2020,
368 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

La fragilidad de nuestro mundo es cosa sabida, pero a veces parece olvidarse. Esa verdad está en los mimbres de la novela más reciente de Elena Ferrante, *La vida mentirosa de los adultos*; la vuelta a la novela de la autora de la tetralogía napolitana *Dos amigas*, que cerró en español en 2015. Desde entonces han pasado varias cosas: publicó *La Frantumaglia*, un compendio de entrevistas y ensayos donde más o menos explicaba la idea de la literatura que defiende, pero también sucedió que una investigación periodística trató de destapar la verdadera identidad de Ferrante, que desmentía el origen napolitano. Ferrante no respondió, publicó después una serie de columnas a lo largo de un año en *The Guardian* y siguió a lo suyo, que no es otra cosa que la ficción y la novela en su más larga y noble tradición: la de contar historias.

La vida mentirosa de los adultos es marca Ferrante: sucede en Nápoles, está contada en primera persona, hay enredos y sobre todo hay un deseo de escapar de la familia, el barrio y la miseria, que suele ser más moral que material. Hay también un chico deslumbrante y un despertar sexual, hay amistad femenina y una niña que quiere escribir. Los elementos con los que juega son por tanto conocidos, y sin embargo consigue que no suene a lo mismo y no solo porque

la historia no es la misma. Hay algunas novedades: ya no estamos en los años cincuenta, sino en los noventa; aquí, a diferencia de lo que ocurría en la tetralogía, la protagonista ya ha ascendido: es su padre quien viene de clase baja y ha logrado medrar y convertirse en lo que siempre quiso ser, un burgués. Y será la hija, Giovanna, la que sienta la llamada de sus orígenes en el barrio alejado de su casa, en los chicos violentos y vulgares, en esa tía seca, brusca, dura y controladora. Y todo eso que él ha construido junto a una mujer dócil se tambalea cuando Giovanna oye a su padre decir que no es guapa, que es igual que esa tía cuyo rostro no recuerda. Esa frase torpe, de la que nunca sabremos con qué intención real la dice el padre, desencadena un reencuentro entre Giovanna y la tía, que a su vez siembra la semilla de lo que será la destrucción de la paz familiar y la caída del padre como héroe. Vittoria, la tía soltera, es guapa y fea al mismo tiempo; como le sucede a Giovanna: parte de la explicación de cómo se comporta frente al mundo está en cómo cree que es, fea, nada atractiva, casi desagradable: pelo lacio, dice, cejas pobladas. Pero, al mismo tiempo, los chavales del instituto alaban sus pechos, recibe elogios, le dicen que es guapa... La cuestión queda sin resolver, y es un acierto narrativo. Pero no es el único tema de la novela, el desclasamiento tiene mucho peso en este libro. Giovanna empieza a intuirlo cuando su madre le habla de la infancia de su padre: “no tenía nada de nada, tuvo que escalar una montaña a pulso, y aún no ha terminado, no se termina nunca, siempre hay alguna tormenta que te hace caer, y después vuelta a empezar”. El padre de Giovanna se empeña en no caer, rechaza el dialecto y solo habla en italiano. Y cuando

su hija empieza a ir mal en los estudios y suspende, deciden que lo mantendrán en secreto. Pero para entonces la chica ya sospecha que la vida de los adultos es esencialmente mentirosa, como la suya: “Mientras tanto fui aprendiendo cada vez más a ocultar a mis padres lo que me pasaba. O mejor, perfeccioné mi forma de mentir diciendo la verdad. Naturalmente, no lo hacía a la ligera, sufría por ello.”

La vida mentirosa de los adultos es también una novela sobre sexo: está el sexo como lo recuerda la tía Vittoria (“Si en toda tu vida no lo haces como lo hice yo, con la pasión con la que yo lo hice, con el amor con el que yo lo hice, y no digo que tengan que ser once veces, sino al menos una, es inútil que vivas”), están los juegos protosexuales entre Giovanna y una de las hijas del matrimonio amigo de sus padres, el sexo “que tanto nos intrigaba y divertía en cualquier circunstancia”, y está también “un sexo que nos asqueaba,

porque percibíamos que no se refería a nuestros cuerpos, ni a los cuerpos de los chicos de nuestra edad, ni de actores y cantantes, sino a los cuerpos de nuestros padres”.

Ferrante sabe que la literatura se esconde en los pequeños detalles y utiliza muy bien los objetos a los que dota de una carga simbólica cuyo significado nunca termina de aclararse por completo, porque sabe, también, que el poder de lo simbólico reside en su misterio. En este caso, el objeto mágico es una pulsera, que pasa de dueña a dueña, de muñeca en muñeca y revela secretos y comportamientos nada ejemplares de unos y otros, iluminando las aristas de los personajes. Están el abandono y el perdón, la comprensión y el crecimiento, la caída y la salvación; y el camino en zigzag hacia la vida adulta de una niña cuya infancia termina el día en que oye esa frase a su padre (“se le está poniendo la misma cara que a Vittoria”) en un momento muy delicado para ella: “Tenía la

regla desde hacía un año, mis pechos eran demasiado visibles y me avergonzaban, me daba miedo oler mal, me lavaba muy seguido, me iba a dormir desganada y me despertaba desganada. Mi único consuelo, en aquel momento, mi única certeza era que él lo adoraba absolutamente todo de mí.”

La vida mentirosa de los adultos, como todas las novelas de Ferrante, tiene un ritmo envidiable, si entras no te suelta y, sin descuidar la trama, el estilo está mucho más mimado que en la saga *Dos amigas*. También esta podría convertirse en una serie: el final está abierto y los personajes dan para más. El cuerpo, el amor, el deseo, la clase, la violencia. La nueva novela de Ferrante es un destilado de lo mejor de la escritora, cuya verdadera identidad da igual siempre que siga escribiendo así. —

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

LIBRO DEL MES

HISTORIA



Rebeca Villalobos Álvarez
EL CULTO A JUÁREZ. LA
CONSTRUCCIÓN RETÓRICA
DEL HÉROE (1872-1976)
Ciudad de México, Grano de Sal/
UNAM, 2020, 264 pp.

El héroe como marca

RAFAEL ROJAS

Este libro exhaustivo, oportuno y bien escrito arranca con una exploración de la bibliografía que, desde las ciencias sociales (antropología, sociología,

psicoanálisis), se ha enfrentado al tema de la mitificación de los héroes. Rebeca Villalobos Álvarez repasa obras clásicas de Otto Rank, Joseph Campbell y Max Weber, pero se decanta finalmente por una vertiente específica de la historiografía iconográfica que asume los mitos heroicos como elementos del discurso fundacional de los nacionalismos, los socialismos y otras ideologías modernas del siglo xx. Cita Villalobos estudios sobre esas narrativas heroicas en Europa o América que han abordado las figuras de Washington y Lincoln, Hidalgo y Bolívar, Zapata y Mussolini, Mao o el Che Guevara. Pero la historiadora prefiere seguir la pauta de su propia disciplina, la historiografía, donde destaca el precursor volumen de Charles Weeks, *El mito de Juárez en México* (1977). Estudios como el de Weeks colocaron el campo epistemológico de los cultos y panteones heroicos más allá de la tradición biográfica decimonónica sobre “hombres representativos” de Carlyle, Emerson y otros pensadores del siglo xx.

Villalobos extiende su exploración entre 1872, año de la muerte de Juárez, en el último tramo de la

República Restaurada, y 1976, año en que se cumplieron ciento setenta años del natalicio, justo en la transición entre los gobiernos de Luis Echeverría y José López Portillo. Hay varios momentos clave en ese recorrido, pero tal vez los decisivos fueron tres: 1906, centenario del nacimiento; 1967, centenario de la República Restaurada; y 1972, centenario de la muerte del Benemérito de las Américas. El primer centenario durante el Porfiriato y los otros dos en el periodo de auge y decadencia del nacionalismo revolucionario. Si el porfiriato representa el auge y la decadencia del liberalismo decimonónico, el periodo que va de Díaz Ordaz a López Portillo supone el mismo proceso, pero en relación con la gran ideología del siglo xx mexicano: el nacionalismo revolucionario. El culto a Juárez fue central en ambos momentos.

Sin embargo, este arco temporal no es rígido. Villalobos propone, de entrada, que el culto o los cultos a Juárez comenzaron en vida del político oaxaqueño. Se detiene, por ejemplo, en los retratos que le hicieran los pintores Pelegrín Clavé y Santiago Rebull, o las primeras fotografías y caricaturas, en las que Juárez aparecía ya como símbolo vivo de la sobriedad, la firmeza e, incluso, la adustez de quien defiende la República de enemigos internos y externos y logra consumar la segunda independencia del país, frente a conservadores mexicanos e imperialistas franceses.

Luego Rebeca Villalobos repasa el que llama “culto funerario”, que arranca con el velorio y el entierro de Juárez. El cadáver, como recuerda la historiadora, fue embalsamado y expuesto tres días en julio de 1872 en Palacio Nacional. Escultores de la Academia de San Carlos hicieron una mascarilla mortuoria que, junto con la tumba en el panteón de San Fernando, integró la primera iconografía del culto. Además de las imágenes, aparecieron desde entonces todo tipo de honras textuales: panegíricos de José María Iglesias y José María Vigil y poemas de Guillermo Prieto y Juan A. Mateos fueron incorporados a aquella fase funeraria de un culto mezclado con el duelo. El mausoleo en San Fernando, de los hermanos Islas, inaugurado en 1880, sería la imagen más plena de aquella veneración fúnebre.

Desde 1872, el 18 de julio pasó a integrar el calendario cívico mexicano, como día de la muerte del héroe liberal. Recuerda Villalobos, siguiendo a Weeks, que periódicos de la República Restaurada y el porfiriato, como *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano*, *El Federalista* y el *Diario del Hogar* fueron leales en aquella consagración del 18 de julio como fecha de duelo nacional. Los óleos de José Escudero y Espronceda y Tiburcio

Sánchez dan cuenta de aquel duelo juarista. Pero observa Villalobos que, en sectores de la prensa liberal bajo el porfiriato, la imagen de Juárez fue utilizada eventualmente para contraponerla a la figura de Díaz. Tal vez fuera esa una de las razones que llevó a Díaz a asumir el liderazgo del culto, como una forma de neutralizarlo. Desde 1891 la operación se hizo evidente con la develación de la estatua de bronce de Miguel Noreña en uno de los patios de Palacio Nacional.

Villalobos enmarca esa apropiación oficial del mito juarista en el porfiriato con el inicio una nueva fase, que llama “culto cívico”. A medida que se asentaba aquella veneración laica en la religión cívica mexicana surgían voces que contraponían a Juárez con Díaz, con títulos como los de “el último patriota”, pero emergían también los discursos que favorecían a don Porfirio en la comparación. El caso más conspicuo fue el de Francisco Bulnes en sus conocidos ensayos *El verdadero Juárez y la verdad sobre la intervención y el imperio* (1904) y *Juárez y las revoluciones de Ayutla y de Reforma* (1905), que prepararon el terreno para el gran debate intelectual sobre el legado juarista que acompañó las celebraciones del centenario en 1906.

Con el concurso juarista de ese año el culto cívico pasó a su dimensión letrada. Primero las réplicas a Bulnes de Carlos Pereyra, Genaro García e Hilarión Frías y luego los ensayos biográficos de Andrés Molina Enríquez, Rafael de Zayas Enríquez y Justo Sierra revisitaron el culto de todos sus componentes ideológicos. El juarismo porfirista es, junto con el constitucionalismo de Rabasa, otro de esos aportes no reconocidos del porfiriato a la Revolución. A partir de 1910 los revolucionarios mexicanos echaron mano de la mayoría de los tópicos establecidos por el juarismo porfirista. Cuando estalla la Revolución, ya Díaz había inaugurado el hemicycle a Juárez en la Alameda, en una ceremonia en la que el poeta Luis G. Urbina declamó su famosa “Arenga lírica a Juárez”, llena de estereotipos raciales: “Y fue del seno de la noche oscura / de una raza infeliz, heroica y triste, / del que brotó serena tu figura.”

En su última y larga fase, el culto a Juárez producido por la Revolución mexicana y el régimen político que se desprendió de la misma, entre 1910 y 1976, es posible identificar, por lo menos, seis elementos distintivos: la defensa del orden constitucional y el imperio de la ley; el soberanismo en política exterior (la máxima del “respeto al derecho ajeno es la paz”) que se sumó a la doctrina Carranza en las relaciones internacionales; el indigenismo; el anticlericalismo; el antimperialismo; y el más sofisticado de todos que es

la continuidad o persistencia del referente liberal en el Estado posrevolucionario.

Cada movimiento de la Revolución mexicana, desde el maderismo, el zapatismo y el carrancismo hasta los sexenios de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez, anclaron el culto a Juárez en alguno o varios de esos pilares ideológicos. Es por ello que el juarismo está tan orgánicamente incorporado a la teleología del liberalismo en el México del siglo xx. El culto a Juárez explica, en buena medida, que un proyecto político como la Revolución mexicana, que removió algunas premisas básicas del liberalismo decimonónico —el principio de los derechos naturales del hombre, por ejemplo—, defendiera la continuidad liberal.

En su estudio de la iconografía juarista en el siglo xx, Villalobos da cuenta de esto último, al comentar los Juárez de los grandes muralistas mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Jorge González Camarena. Entre aquellos murales y retratos merecen especial mención dos de Rivera: el dedicado a la Reforma en Palacio Nacional y el detalle de *Sueño de una tarde dominical en la alameda central*. En ambos Juárez aparece acompañado por otros héroes de la Reforma: Altamirano y Ramírez en el segundo y, además de estos dos, Ocampo, Degollado y Comonfort en el primero.

En las representaciones de Juárez en los murales de Siqueiros se observa claramente la articulación de indigenismo y nacionalismo. Siqueiros pronunciaba los rasgos zapotecas del rostro de Juárez y en su conocido mural *Muerte al invasor*, realizado en Chile en 1941, presentaba a Juárez como precursor de Cárdenas, en alusión a la política exterior antifascista emprendida en los años treinta y cuarenta. Cuando Siqueiros pintó aquel mural, Cárdenas había dejado la presidencia pero estaba a punto de asumir la Secretaría de Defensa con Ávila Camacho. La leyenda de “muerte al invasor” de Siqueiros enlazaba la lucha contra la intervención francesa en el siglo xix con la de los aliados contra Hitler, Mussolini y Franco en el siglo xx.

El culto oficial a Juárez se vio reforzado por la pugna con el antijuarismo conservador. Cristeros, sinarquistas y panistas, la Liga de Defensa de la Libertad Religiosa en los veinte y treinta e historiadores como el padre Mariano Cuevas, José Bravo Ugarte, José Fuentes Mares y Alfonso Junco cuestionaron a Juárez por sus ataques a la Iglesia, pero también por destruir la propiedad comunal y ceder la soberanía con el Tratado McLane-Ocampo. En cambio, los defensores

de los gobiernos priistas Martín Luis Guzmán, Vicente Lombardo Toledano o Jesús Reyes Heróles insistieron en preservar a Juárez en el centro de un panteón heroico que consagraba el nexo genético entre el liberalismo del siglo xix y el nacionalismo revolucionario del xx.

A diferencia del estudio de Weeks, que concluye en 1972, Villalobos extiende el suyo hasta 1976. Esa periodización le permite cubrir mejor los usos de Juárez durante el echeverriato y dedicar algunas páginas brillantes a analizar la imagen de Juárez en la cultura popular e interpretar un proyecto emblemático de la última fase del culto como la Cabeza de Juárez de Iztapalapa, inaugurada en 1976. En la concepción estética de aquel monumento, originalmente trazada por Siqueiros pero realizada por Luis Arenal, se yuxtaponían el indigenismo y un populismo socialista que intentaba acercar el legado liberal de Juárez al movimiento obrero y las luchas populares de la izquierda en el siglo xx.

Si desde un punto de vista ideológico aquella operación resultaba a todas luces forzada, desde la perspectiva propiamente icónica del nacionalismo revolucionario resultaba perfectamente justificable. El caso de Juárez en México, como el de Bolívar en Venezuela o el de Martí en Cuba, demuestra que desde fines del siglo xx, en buena medida como consecuencia del desplome del bloque soviético y la decadencia de la ideología marxista-leninista, la izquierda latinoamericana hegemónica ha preferido desplazarse de la ideología a la iconología, en tanto referente de valores políticos. Eso explica que Juárez como ícono acabe desprendido de las propias ideas liberales que sostuvo en vida y se vea asimilado al horizonte nacionalista revolucionario o populista, que sigue definiendo la fisonomía de la izquierda latinoamericana en el 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).

