

LIBROS

66

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2020

Jorge G. Castañeda

ESTADOS UNIDOS: EN LA INTIMIDAD
Y A LA DISTANCIA

Elisa Díaz Castelo

EL REINO DE LO NO LINEAL

Felipe Ávila

CARRANZA. EL CONSTRUCTOR DEL
ESTADO MEXICANO

Leila Guerriero

TEORÍA DE LA GRAVEDAD

Eimear McBride

UNA CHICA ES UNA COSA A MEDIO
HACER

LIBRO DEL MES

Guillermo Arriaga

SALVAR EL FUEGO



ENSAYO

El experimento estadounidense



Jorge G. Castañeda
ESTADOS UNIDOS: EN LA
INTIMIDAD Y A LA
DISTANCIA
Ciudad de México,
Debate, 2020, 368 pp.

ÁNGEL JARAMILLO

*a mi padre Ángel Jaramillo
Mendoza, in memoriam*

Desde la colonización europea de Norteamérica en el siglo XVII, siempre ha habido miradas de extrañamiento y sorpresa hacia este experimento político y social que hoy llamamos Estados Unidos. De Alexis de Tocqueville a Max Weber, de Octavio Paz a Charles Dickens, viajeros, exploradores o simple personas curiosas han visitado las tierras al norte del río Bravo y lo que han encontrado es una experiencia singular de la condición humana.

El libro de Jorge G. Castañeda no se parece a *La democracia en América*,

de Tocqueville, o a *American vertigo*, de Bernard-Henri Lévy, aunque su autor también podría habernos ofrecido la mirada francesa de Estados Unidos. En las primeras páginas, Castañeda anuncia que su libro va dirigido a los norteamericanos y les ofrece la mirada de un forastero. Lo curioso es que el autor es difícilmente un hombre ajeno a Estados Unidos. Estudió su licenciatura en la Universidad de Princeton y ha decidido pasar la mitad de su tiempo en Manhattan, de la que se escapa continuamente a Washington D. C. para medir lo que pasa *inside the beltway*. Además, como secretario de Relaciones Exteriores, ha tenido la oportunidad de entender en la práctica el funcionamiento del gobierno norteamericano y el *ethos* de sus gobernantes. Todo lo cual enriquece su testimonio de una manera singular.

El libro de Castañeda se publica en el momento en que el sistema político norteamericano se encuentra enfrentando una crisis de legitimidad y de capacidad para gobernar. Pero para Castañeda el problema fundamental no es el arribo de Trump a la presidencia, aunque por supuesto es un crítico del magnate. El excanciller mexicano propone el año 1980 como el momento en que Estados Unidos dejó de ser una suerte de utopía de la clase media. Una cifra es esclarecedora: el coeficiente de Gini —que mide el nivel de desigualdad de una sociedad— de 1982 revela una mayor desigualdad de la sociedad norteamericana que cualquier año posterior a 1774.

Académico interesado en las estadísticas, Castañeda respalda sus dichos con tablas, datos y números, lo que no le resta amenidad al libro. Lector también de ensayos, poemas y novelas, Castañeda sabe imprimirle vigor a su prosa. En *Estados Unidos*:

en la intimidad y a la distancia también hay referencias al jazz y al blues, al renacimiento en el Harlem o a la energía de la música de Motown.

La perspectiva latinoamericana tampoco podía faltar y este libro ofrece un recuento de la historia estadounidense que no excluye la experiencia afroamericana ni la iberoamericana. De acuerdo con Castañeda, los fundadores de la república estadounidense establecieron un régimen liberal y democrático que, sin embargo, solo promovía el bienestar de una minoría blanca y con recursos. De la guerra civil (1861-1865) al movimiento por los derechos civiles en los sesenta, Estados Unidos fue, en los hechos, un país con dos tipos de régimen: uno para los blancos y otro para los demás. Sin embargo, Castañeda nunca da por sentado que este doble régimen había llegado para quedarse. De hecho, afirma que los migrantes y la población afroamericana pudieron, con diverso nivel de éxito, incorporarse a un régimen de derechos en el que existía la promesa, según la Declaración de Independencia estadounidense, de que todos los seres humanos son iguales.

En el tema del supuesto excepcionalismo estadounidense, Castañeda está de acuerdo con quienes piensan que Estados Unidos es menos singular de lo que se cree. Con un pie en la academia y otro en la política maquiavélica de los gobiernos, el autor concluye que la retórica del excepcionalismo sirve al discurso de las universidades y los *think tanks*. En realidad, la relación de la república estadounidense con el mundo no obedece al ideal de Lincoln de llegar a ser “los mejores ángeles de nuestra naturaleza” sino a los designios del poder de los imperios. Esto no quiere decir, por otro lado, que Castañeda no entienda el papel fundamental que Estados

Unidos ha desempeñado como garante del orden liberal internacional desde 1945. Es precisamente la legitimidad de este orden la que Donald Trump está cuestionando con sus críticas a la OTAN, su acercamiento a Rusia y sus reproches a los antiguos aliados.

Siguiendo una concepción de su amigo Régis Debray, Castañeda concibe Estados Unidos como una civilización en sí misma, a diferencia del paradigma de Samuel Huntington, para quien Estados Unidos es parte de la civilización occidental, una idea que también sostenía Octavio Paz. Sin embargo, Castañeda concuerda con el poeta en que el extravío histórico es parte del *ethos* estadounidense: un país sin catedrales y sin movimientos socialistas poderosos no se ha enfocado hacia el pasado sino hacia el futuro. De acuerdo con Castañeda, esa falta de sentido histórico de los estadounidenses es sublimada, por así decirlo, por su extraordinario sentido del humor (que Oscar Wilde admiraba enormemente).

A pesar de sus críticas al experimento norteamericano, lo que no puede negarse es la admiración que Castañeda siente hacia aquella civilización. Lo que la redime al fin y al cabo es su cultura, que se ha manifestado como un sueño extraordinario que —de México a la India, de Alemania a Japón— sigue gravitando en las conciencias de millones de seres humanos.

Después de leer este libro, el lector no puede evitar pensar que Castañeda seguramente estará de acuerdo con Augie March —ese carácter proteico inventado por Saul Bellow— en que Estados Unidos es aún el lugar donde se practica “la elegibilidad universal para ser noble”.

ÁNGEL JARAMILLO es ensayista, periodista e historiador de las ideas políticas.

POESÍA

El hambre que se renueva



Elisa Díaz Castelo
EL REINO DE
LO NO LINEAL
Ciudad de México, FCE,
2020, 70 pp.

CRUZ FLORES

Según el fallo donde se le otorga el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2020, *El reino de lo no lineal* de Elisa Díaz Castelo es “un libro cuyo tema central es la vida y la muerte”. Al leer esa descripción vaga (por decir poco), uno se pregunta si no es que toda la literatura tiene como tema central a la vida y a la muerte. Escribimos sobre habitar nuestra vida o las de otros, establecemos un juego entre el sueño

NOVEDADES EL COLEGIO DE MÉXICO



libros.colmex.mx



y el despertar, entre el mundo sensible y las cosas que pasarán, o que pueden pasar, después del tránsito por la conciencia. Sin embargo, una vez leído el libro, la consideración de los jurados cobra sentido: en su segundo libro de poesía, Díaz Castelo ofrece una experiencia intersticial, resuelta en dos secciones en las que se enmarca, primero, lo que hay después (“Vuelta”) y antes de la muerte (“Ida”). En estas dos partes, encontramos diferentes voces que nos relatan sus cotidianidades, sus deseos, sus búsquedas y sus tristezas. Es un libro habitado por personajes que habitan en estado de tránsito, sin solución de continuidad; esta conciencia limitada de en dónde están le otorga al libro una gravedad y una sustancia que no es fácil encontrar en la poesía mexicana reciente.

“Vuelta”, la primera parte del libro, trabaja el monólogo dramático a partir de la interconexión entre diferentes voces líricas, que nos hablan desde la primera persona; esto genera una reflexión sobre las maneras en que el fallecimiento encaja con la vida, la recontextualiza o simplemente le da continuidad. A primera vista, la sección puede leerse en línea con una amplia tradición de muertos que nos cuentan su historia; tenemos, por ejemplo, a *Graveyard clay* de Máirtín Ó Cadhain o a la *Spoon River anthology* de Edgar Lee Masters, donde la elegía en primera persona sirve como un vehículo satírico para mostrar la brutal cotidianidad de la existencia. Sin embargo, en “Vuelta” los nombres de los muertos y sus papeles en la sociedad no son lo que define sus intervenciones; en lugar de esto, la elección de voces y relatos hace que el poema salga del ámbito ilustrativo para acceder al territorio de la reflexión.

Con cierta voluntad modernista, Díaz Castelo construye algo parecido al Bardo del budismo tibetano, “un mundo submarino” que los muertos llenan con movimientos “leves como de medusas que apenas creen en su cuerpo y se miran a través de sí mismas”; ahí, sus voces se encuentran, retumban y hacen parecer que la gran diferencia entre la vida y la muerte no es más que un simple pragmatismo, “pura formalidad”, como dice el hablante del sexto poema.

Las voces que pueblan esta sección, como las del inframundo tibetano, no hacen más que preguntarse por lo que ha significado la muerte, y qué habrá después de todo esto. El desconcierto de la muerte, ese transitar por un no espacio se percibe también en las referencias que las voces líricas hacen a una amplia gama de símbolos en la tradición poética. Tenemos el vaso de agua de José Gorostiza, los ángeles de Rilke ya domados, el verde que es tanto prosperidad como putrefacción y, sobre todo, la urgencia de la voz: el desear querer algo y no poder decirlo, la violencia que condena las cosas a no poder olvidarse: “Dolor a rajatabla, muerte limpia, menudo cuerpo / de agobio y saliva, escabechado.” “Estuve muerta / lo que tarda / una fruta / en madurar.” Paralelamente a este purgatorio *suí generis*, la poeta nos ofrece algunas definiciones tentativas, fluctuantes, de lo que es, sería o puede significar la vida. Estos poemas breves, de dicción ríspida y que aprovechan el lenguaje de la búsqueda en diccionarios digitales, nos permiten despejarnos de tanta muerte, y recordar que el espacio que interesa al poema es, sobre todo, liminal. La transición entre vida y muerte, la imposibilidad de definir una sin la otra, sostiene al poema como un

centro yeatsiano sin el que todas las cosas se desplomarían. “Qué es la vida: dos cosas: vapor y reflejo.”

Después de lo general y abstracto que nos ofrece “Vuelta”, en “Ida” nos encontramos con una serie de poemas que, si bien recurren de nuevo al monólogo dramático, lo hacen desde una aproximación muy diferente. En lugar de la mezcla de voces y sujetos mayormente indeterminados de la primera parte, en esta encontramos poemas con una voz declarada: la de Orfelía, quien transita por lo cotidiano mientras cobra conciencia, y llega a la aceptación, de una pérdida. Donde “Vuelta” era prolífica en preguntarse por el significado de la vida, sus aristas, sus dolores, “Ida” está completamente volcada en el duelo, en la experiencia contingente de ver morir a alguien, de saberse mortal, y lo poco que esa certeza puede resultar reconfortante en un momento de crisis. Si los muertos que flotan como medusas por el Bardo lo hacen ya sin miedo, con la extraña ligereza de saber que ha pasado lo peor, el tránsito de Orfelía es, firme y dolorosamente, con los pies en la tierra: “Seremos sed, seremos / sedimento. Explícitos cadáveres apagados. / Calaveras dormidas / al fuego lento de los crematorios.”

“Ida” tiene algo de poema de hospital, subgénero lírico muy popular en México y que cuenta con varios referentes de prestigio, como *Me llamo Hokusai*, de Christian Peña, *Operación al cuerpo enfermo*, de Sergio Loo, y, someramente, la elegía de Jaime Sabines a su padre (*Algo sobre la muerte del mayor Sabines*), referente obligado para todo el que quiera escribir sobre el duelo en español. Sin embargo, Díaz Castelo no obedece más que parcialmente a los tropos de este

subgénero. En lugar de concentrarse en los procesos de la enfermedad, en sus efectos sobre el cuerpo, o en la intensidad de su dolor, la poeta explora el duelo con el interés observacional, de impronta científica, que la caracteriza. Nos muestra a su Orfelía en situaciones cotidianas entrecruzadas por la pérdida, que aparece como un color que impregna los objetos y los sentidos, que nos hace pensar de maneras en que no lo hubiéramos hecho antes. La muerte llorada no es tanto la de “alguien” concreto, sea un tú o un yo como en la obra de los autores citados, sino la de un “nosotros” que se fragmenta, que una vez se concibió como unidad y ya no existe. “Los síntomas son los mismos, pero el dolor es otro.” “Estoy triste como el inicio del deseo.” “Es como querer gritar / bajo el agua, me dice. Como querer.”

Este libro se construye sobre las promesas realizadas en *Principia* (2018), primer poemario de la autora. Remite a él en su uso del monólogo dramático, en su particular trabajo del verso por medio de cadencias variadas que tienden a la enumeración, al verso largo y a la referencialidad, y en su profunda observación de fenómenos naturales. El duelo que se nos presenta en estos poemas no es un acontecimiento firme, concreto, ni tiene un objeto específico al que llorar, lo que convierte la pérdida en algo más incomprensible. Decorados por el duelo, los momentos cobran nuevos significados, los sabores se tornan diferentes, pues emergen “la felicidad y su envés: el desamparo”. Desamparo que es divisa de todos los que recorremos el mundo, que reconocemos la profunda soledad y confusión que trae consigo el simple hecho de vivir.

Al conocer el título *El reino de lo no lineal*, y teniendo en consideración el diálogo entre lenguajes poético y científico que da soporte al libro de 2018, pensaba que este poemario trabajaría con multiversos, física cuántica o fractales de Mandelbrot. Una de las mayores cualidades de la poeta nacida en la Ciudad de México es poner acontecimientos como esos, emergidos del mundo intelectual y abstracto, en diálogo con problemas terrenales. Si bien en este libro no hay poemas que evidentemente glosen temas científicos, como en el anterior, este interés se exhibe más profundo y maduro. Los procesos del conocimiento, las transformaciones del mundo natural y la imposibilidad de saber cuál es nuestro lugar en el universo siguen siendo los asideros que sostienen estos poemas. Sin embargo, a pesar del tono entre la resignación y la lamentación que aparece en la mayor parte de este libro, no resulta una experiencia fatalista o calculada. En el dolor de Orfelía se percibe la latencia de una vida enorme; en la mirada hacia atrás y la esperanza frente a la muerte que transpiran los habitantes de “Vuelta” se percibe la existencia como posibilidad inmanente: a fin de cuentas, al final de nuestro camino, lo que fuimos será “sustento, sustancia de otra vida / a la que no le pondremos nuestro nombre”. Con este libro, a fin de cuentas, Elisa Díaz Castelo no ha logrado solamente escribir “sobre la vida y la muerte”, como han dicho los jurados que le otorgaron el premio, sino que ha escrito una obra sobre lo que está en medio: eso que desconocemos y nos une con todo lo que existe. —

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

HISTORIA

Carranza: revolucionario y estadista



Felipe Ávila
CARRANZA. EL
CONSTRUCTOR DEL
ESTADO MEXICANO
Ciudad de México,
Crítica, 2020, 392 pp.

RAFAEL ROJAS

Un político, en la más plena connotación de la palabra, se pone a prueba en procesos revolucionarios. Alexis de Tocqueville creyó ver el arquetipo en John Quincy Adams en Estados Unidos o en Charles Maurice de Talleyrand en Francia. José Ortega y Gasset en Mirabeau, un noble que defendió la representación del Tercer Estado, la monarquía parlamentaria y la constitución civil del clero. A diferencia de Talleyrand, que sobrevivió a Napoleón, Mirabeau solo vivió el primer año de la Revolución, pero su talante negociador marcó para siempre el experimento francés.

Si hubiera que buscar un equivalente en la Revolución mexicana, ninguno tendría más atributos que Venustiano Carranza. Nacido en Cuatro Ciénegas, Coahuila, en plena Guerra de Reforma, y dentro de un conocido clan liberal del noreste, Carranza recorrió todas las estaciones de la política mexicana entre 1890 y 1920. En las últimas décadas del porfiriato fue presidente municipal de Cuatro Ciénegas, senador federal por Coahuila y gobernador interino de su estado. En la Revolución fue gobernador electo de Coahuila y primer presidente constitucional de la nueva república.

La reciente biografía de Carranza, escrita por Felipe Ávila, propone pensar esa evolución ascendente en medio del cambio revolucionario. No hay dudas de que Carranza era un político antes del estallido revolucionario y que, en buena medida, sus dotes de negociador se plasmaron en la lucha contra la hegemonía del gobernador José María Garza Galán y en su respaldo a otros líderes regionales como Miguel Cárdenas, que rigió interinamente Coahuila, o Bernardo Reyes, gobernador de Nuevo León. Cuando Francisco I. Madero aparece en la escena política nacional, Carranza, catorce años mayor, ya era un experimentado operador de los intereses del noreste en la capital de la república.

Ávila define esa vocación política como “doble juego” e ilustra, a través de la correspondencia de 1909 y 1910, los momentos en que Carranza, sin dejar de ser leal a Reyes, intenta mantenerse en buenos términos con Díaz y Madero a la vez. Luego, tras el triunfo revolucionario, ya distanciado de Reyes y debiendo, en buena medida, la gubernatura al respaldo maderista, el político coahuilense sostuvo algunos disensos con el presidente como su oposición al servicio militar obligatorio y su rechazo al poder regional del veterano Jerónimo Treviño, ratificado por Madero como jefe de la zona. Carranza desaprobó la política de entendimiento con viejos caudillos porfiristas, emprendida por Madero, y en algunos aspectos del gobierno, como la reforma laboral, la abolición de monopolios y tiendas de rayas y la supresión de jefaturas políticas, el gobernador avanzó más rápido que el presidente.

A pesar de algunos guiños en el epistolario con Huerta, Ávila reconoce que el 18 febrero de 1913, antes del asesinato de Madero y Pino

Suárez, Carranza decidió desconocer la dictadura por medio de un decreto de la legislatura estatal que le concedió facultades extraordinarias y lo autorizó a armar un ejército regional para resistir la usurpación. Aquel fue el momento de mayor claridad de Carranza como revolucionario y el punto de partida de toda su obra posterior.

Recuerda Ávila el testimonio del general michoacano Francisco J. Múgica, quien integró el núcleo firmante del Plan de Guadalupe. Al igual que Lucio Blanco y otros líderes revolucionarios, Múgica era partidario de seguir los precedentes del Plan de San Luis Potosí y el Plan de Ayala e incluir algunas demandas populares contra los terratenientes y el clero, pero Carranza insistió en que la prioridad era derrocar la dictadura. Madero había muerto y la Constitución seguía viva: era preciso invocar esa legitimidad constitucional para atraer a las mayorías y poner fin al régimen huertista.

El constitucionalismo ocupó el eje doctrinal de la política carrancista. Era aquel un constitucionalismo juarista y maderista, a la vez, que lo habría de guiar para unir las fuerzas revolucionarias contra Huerta, para rechazar la ocupación norteamericana de Veracruz y para enfrentarse a Villa y Zapata en el campo de batalla y en la Convención de Aguascalientes. Ávila destaca que la vocación política de Carranza volvió a asomar en algunos intentos de acercarse ideológicamente al zapatismo y al villismo, dentro de la Convención, lo cual se percibe en su proyecto originario de reformas, que contempló el municipio libre, el reparto agrario y la legislación obrera. El fracaso de la Convención se verificó cuando cada jefe, empezando por el propio Carranza, puso como

condición el desistimiento de sus rivales.

En la guerra civil, Carranza fue tan tenaz e irreductible como en su enfrentamiento a Huerta. Es entonces que se convence de la importancia de ampliar la propuesta de reformas para deslegitimar políticamente a los líderes populares, a la vez que intenta aniquilarlos militarmente. Es en ese tiempo, también, que el constitucionalismo carrancista pasa de la defensa de la Carta Magna del 57 a la idea de un nuevo constituyente. En la iniciativa de introducir una lógica constituyente dentro del proceso revolucionario, Carranza y el carrancismo desplazaron a las otras corrientes revolucionarias.

La coronación de aquel proceso con un texto constitucional, tan renovador en materia de legislación social, no fue mérito exclusivo de Carranza —de hecho, su proyecto original era mucho más moderado que el que se aprobó en Querétaro—, pero hubiera sido improbable sin su liderazgo político. Ese desenlace de su trayectoria, al frente del primer gobierno constitucional del Estado posrevolucionario, desde aquella lejana presidencia municipal de Cuatro Ciénegas, lo define como un líder entre dos tiempos.

Tal singularidad ha llevado a los historiadores a ver la silueta de Carranza repartida entre el antiguo régimen y la Revolución. Enrique Krauze lo llamó “puente entre siglos”, Luis Barrón lo caracterizó como un “reformista en la Revolución”, Javier Garciadiego lo ha catalogado como el “único gobernante de la Revolución con nivel de estadista”. En un momento de su libro, Felipe Ávila dice que, a diferencia de Zapata que fue “un revolucionario” y de Madero que fue un “redentor social”, Carranza fue un “político experimentado que creía

en un proyecto de transformación social”.

La caracterización puede dar pie a no considerar a Carranza como un revolucionario, lo cual es equívoco. No menos equívoco, eso sí, que aquel pasaje de Ortega y Gasset, en su ensayo sobre Mirabeau, donde decía que el político es quien intenta “salvar la subitanidad del tránsito” y actúa como revolucionario y contrarrevolucionario, al mismo tiempo. Tal vez, más correcto sea decir que Carranza fue las dos cosas, un revolucionario y un estadista, y que su legado es indisoluble de la voluntad de ofrecer a la Revolución un cauce constitucional. —

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Editó, al lado de Vanni Pettinà, *América Latina. Del estallido social a la implosión económica y sanitaria post covid-19* (Crítica), próximamente en circulación.

CRÓNICA/NOVELA/POESÍA

¿Para qué sirve la poesía?



Leila Guerriero
TEORÍA DE LA GRAVEDAD
Barcelona, Libros del Asteroide, 2019, 212 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Una columna periodística que es una novela que es un poema en prosa que es realismo duro que es sentimiento a flor de piel que es, finalmente, un testimonio de vida, de vida escrita, de literatura sobre el filo de la navaja cotidiana, pero sobre todo *Teoría de la gravedad*, para mí, responde a la pregunta ¿para qué sirve la poesía?

La poesía sirve para vivir. Se leen poemas, entre otras cosas, porque luego algunos versos guardados en la memoria se activan ante una situación y la describen perfectamente. Poemas son las canciones que millones de jóvenes escuchan en sus dispositivos acompañadas de cientos de ritmos. La poesía no es elitista, la leen miles, la escuchan millones. ¿Para qué sirve la poesía? Para hacernos la vida más clara. Pero también para problematizarla y darle densidad. Para eso se leen poemas, para eso se escuchan canciones. La mayor parte de los textos que conforman *Teoría de la gravedad* terminan (culminan, rematan) con unos versos que aclaran, o complican, lo escrito. Por ejemplo: “Antes de que las polillas se coman los restos de la lana y de la almohada. Antes del final de las mascotas. Antes, mucho antes: hay que vivir. Pero ¿cómo? ¿Cómo? ‘Qué admirable / el que no piensa «la vida huye» / cuando ve un relámpago’, escribió Matsuo Basho.” Leila acumula frases a lo largo de sus muy breves textos, las va cargando de sentido, de ansiedad o de angustia, de soledad o dolor, de miedo o felicidad, y al final, como el rayo que descarga la acumulación nubosa, el texto se resuelve en unos versos que provienen de una multitud de poemas de muy diversos autores. Leila Guerriero tiene las antenas en alerta. La poeta que más se cita, como culminación de sus textos, es la recientemente galardonada con el Premio Nobel: “Yo me había quedado en casa, leyendo un libro de Louise Glück en la cocina. Sobre la mesada había un pan que estaba levando [...] Bajé la vista y leí los dos versos finales de un poema: ‘Mi alma se marchitó y se encogió. / Y cuando recuperé la esperanza, / era una esperanza completamente distinta.’ Miré el cielo a través de la

ventana. Era azul y pesado como un trozo de fieltro.” Para eso, creo, sirve la poesía, y Leila Guerriero lo expone muy bien: la poesía sirve para vivir de una forma más clara o más compleja, y también, muchas veces, para sobrevivir.

Una columna que es una novela que es un poema en prosa. Los 96 textos que integran *Teoría de la gravedad* fueron publicados en forma de columna periodística en *El País* de 2014 a 2019. Una columna, ya se sabe, debe presentar actualidad, debe contar una historia; hay columnas políticas, de economía, literarias. Las columnas literarias de Leila Guerriero cuentan historias del presente, a veces recuerdan; proyectan poco o nada. La columna literaria es un género muy libre y flexible, cabe lo mismo la crónica de presente violento que la ensoñación poética de la cotidianidad. La ficción y la no ficción.

Pero al sacar sus textos del contexto del diario, al darles orden en un libro, fuera de la tensión de los trabajos y los días, *Teoría de la gravedad* es también una novela, con una protagonista muy clara: “Aquí yo, otra vez [...] idéntica a mí, la muy sincera, la muy falsa, la insensible, la mísera, la idiota, la astuta, la retrógrada, la feminista, la iracunda, la violenta, la agresiva, la suave, la tan suave, aquí yo, yo, yo, la egocéntrica, la narcisa, la modesta.” Una novela que cuenta la historia de una mujer, escritora, argentina, sus vacíos, sus dudas, sus tedios, sus parejas, sus abuelas, su madre que le enseñó a hacer pan y su padre que le “enseñó a pescar, a hacer el fuego, a leer, a limpiar pinceles con aguarrás, a escuchar a Beethoven. Me dijo así se mata a un pez cuando se lo saca del agua, así se pela un pato, así se sobrevive a la pérdida, así a un hombre peligroso, así se juega con fuego”. Una novela que

cuenta la historia fragmentada (real o no, no lo sabemos) de una mujer que vive en crisis porque ha encontrado que la crisis es un buen sitio para vivir. Y si todo funciona bien, ya vendrá el tiempo a descomponerlo todo. Él “le aparta el pelo de la cara y le dice, por primera vez, ‘Te amo’. Siente que un anzuelo tira desde el exacto lugar donde tiene el corazón. Sonríe, cierra los ojos [...] En breve empezará el hastío.” Una novela del yo (de los múltiples yoes que componen el yo), de la descripción puntual, detallada, de las horas que pasan, de los minutos que transcurren, de los segundos agónicos compartiendo el espacio con alguien que ya no se ama; o bien una pequeña chispa de felicidad que se obtiene luego de estar horas y horas sentada tratando de escribir algo para que al final de la jornada de pronto se concrete en un párrafo que justifica el día y produce una felicidad inmensa, y momentánea. Novela de fragmentos e instantáneas, de un presente inmediato que adopta casi siempre la forma de un laberinto. ¿Cómo me metí aquí, cómo me metí en esto? Pero el monstruo quizás está dentro de ella. Novela formada con 96 textos de una columna periodística. Novela rompecabezas que va cobrando sentido conforme se avanza uniendo los fragmentos hasta la última pieza, la que lo revela todo, la del rostro o el centro. Rostro que es el de la autora que escribe, cuya materia prima es su vida —imaginada o real— ordenada en escritura. La novela de una mujer de coraje que se abre paso escribiendo mientras lee y recuerda poemas. La novela de una mujer que escribe y justifica para qué sirve la poesía.

Columna y novela. Pero también poesía. Poesía que se manifiesta en los versos con que culmina cada uno de sus textos, pero también

en la propia textura de la prosa de Guerriero. Dice Pedro Mairal en el prólogo que las columnas de Leila “exploran la enumeración aleatoria de la lírica, ese aparente desorden que no es otra cosa que el orden personal de la memoria. Son como poemas, pero prosificados. Todo lo contrario a la prosa poética e invertebrada”.

Una rosa es una rosa es una rosa. Una columna es un poema que es una novela. *Teoría de la gravedad* habla de muchas mujeres que son una. Una que escribe, con rabia y desolación, con miedo y esperanza, para salvar su vida. Que lee poemas para darle sentido a su vida. Una mujer que cree con fuerza que los libros sirven para salvarnos la vida. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

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

NOVELA

Nadie va al infierno



Eimear McBride
UNA CHICA ES UNA COSA A MEDIO HACER
Traducción de Rubén Martín Giraldez
Madrid, Impedimenta,
2020, 272 pp.

BÁRBARA AYUSO

A veces los elogios les sientan regular a las novelas. Afirmar que es heredera de Joyce, de Beckett o de Woolf es tan cierto como desalentador, por grandilocuente. Todo eso se ha dicho —y más se dirá— de la primera novela de Eimear McBride (Liverpool, 1976), *Una chica es una cosa a medio hacer*, a la que tallan perfecto tanto el repertorio de premios logrados como el título de “clásico instantáneo”.

Alabarla es fácil, salir indemne de su lectura ya no tanto. Por eso conviene avisar: las primeras páginas parecen concebidas para expulsar lectores. Nos topamos con el relato en primera persona de la protagonista, en un lenguaje roto que fusila deliberadamente cualquier convención sintáctica o lingüística. Toda la novela está narrada en un borboteo desestructurado de palabras, un desafío estilístico seguramente responsable de que tardara en publicarse más de nueve años en Reino Unido. Cuando lo hizo fue un ciclón, porque no es un libro para andarse con tibiezas: puedes abandonarlo o dejar que te rompa.

La chica a medio hacer no tiene nombre, vive en Irlanda con su madre, fanática religiosa, y su hermano mayor, que padece un cáncer cerebral y a quien se dirige la narración. El resumen de su vida se le escurre a ella en un balbuceo: “No hay entrañable historia ninguna.” Ni siquiera en la infancia, cuando los hermanos son los parias del lugar. Él queda tocado con una cicatriz que lo desfigura y ambos sufren la asfixia de un hogar envenenado de rezos, violencia y un padre ausente. Temáticamente podría emparentarla con el goticismo de Edna O’Brien, pero el negror de McBride es más desolador porque no hace treguas, es deslumbrante en su sadismo. También en su exigencia: la novela le reclama todo (estómago, atención, aguante) al lector, y se lo reclama todo el rato.

Tras la infancia oscura y culposa, la enfermedad hace un paréntesis, aparece la pubertad. Y estalla el sexo, que la chica abraza con una fluidez suicida en busca de cualquier cosa menos placer. A la caza de cualquier clase de dolor.

A través de una experiencia repugnante con su tío, el sexo se le revela como una herramienta de tortura, de venganza y castigo. Hacia ella y hacia los demás. “Qué bien no sentirse pura”, se maldice. “Lo sucio está hecho.” Una espiral que se desboca cuando abandona el pueblo y se muda a la ciudad, lejos del único afecto sin ensuciar que tiene, el de su hermano. Huye del dios enfermizo de su madre y se vuelca a conciencia en su propia degradación. Alcohol, desconocidos y golpes. “La respuesta a cada pregunta es Folla”, resume. Sus pensamientos, y la prosa, se tornan aún más biliosos y atropellados, como si las palabras no supieran con qué otras juntarse para escapar: “Noto su cuerpo ahora como un peso submarino. Me arrastra. Quiero. Si pudiera estar muerta si pudieran cortarme partirme hundirme bajo algo sentir mi piel desgarrarse. Lo haría. Mejor. Tiene que ser mejor. Tengo que estar aquí. Debería saberlo. Y lo

que hay tengo que hacer. Vivir. Es algo. En alguna parte. Este hombre. Quiero. Algo. Me tiro de un precipicio. Me arrastra de espaldas he de. Hago tan mal. Pero. Da lo mismo. Sigue puedes seguir.”

Cuando vuelve al pueblo por el recrudescimiento de la enfermedad del hermano, ya no es una chica sin rumbo. Es una joven hecha de colapsos físicos y morales, de autolesión depravada. Los sucesos que se producen en el último tercio son, sin duda, los pasajes más extenuantes del libro. Eclosiona todo lo que ha estado palpitando en las frases atropelladas —aunque a este punto el lenguaje ya ha hecho su magia y resultan retorcidamente naturales— para convertir el último tramo en una suerte de *Dogville* irlandés que amaga con colapsarte emocionalmente. Cuesta soportarlo, pero compensa. Escondida en el desenlace hay una belleza tan macabra que te hace darte cuenta de las páginas que llevabas sin respirar, ahogándote.

“Todo en mi vida es confusión y todo está perfecto”, monologa la chica, en algún punto. Así se queda el ánimo tras acabar, devastado, pero en su sitio. “La cabeza no se queda igual después de un libro como este”, resume su traductor, Rubén Martín Giráldez. No sería un clásico si pudieras librarte fácilmente de él. Resulta que no solo de Sally Rooney viven las letras irlandesas.

Al hilo de su siguiente novela (que se publicará en España en 2021), Eimear McBride ha reconocido que “es más fácil escribir sobre el dolor, porque es más limpio”. Quizá sea verdad. *Una chica es una cosa a medio hacer* rebosa una suciedad cenagosa: no hay amor, el sexo solo hace daño y las familias son claustrofóbicas. Y aun así, emerge de ella una conclusión que se parece mucho a la esperanza: al final, nadie va al infierno. —

BÁRBARA AYUSO es periodista de la revista *Jot Down*.

LIBRO DEL MES

NOVELA



Guillermo Arriaga
SALVAR EL FUEGO
Ciudad de México, Alfaguara,
2020, 664 pp.

Salvar el fuego en dos espejos

JULIÁN HERBERT

Quiero hacer un breve ejercicio comparatista entre *Salvar el fuego*, de Guillermo Arriaga, y dos novelas que la preceden y con las que a mi juicio dialoga

(independientemente de las intenciones del autor): *Libertad* (2010), de Jonathan Franzen, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. Los aspectos que me interesa destacar son, por una parte, los niveles narrativos; el punto de vista. Y, por otra, las relaciones y tensiones entre la trama novelesca y las realidades cognitiva y social: algo que José Revueltas llamó realismo dialéctico y a lo que Fuentes parece referirse (en entrevista con Emmanuel Carballo) cuando describe su propia estética como un “realismo simbólico”.

Aunque las voces narrativas y la frecuencia temporal de los relatos difieren, subrayo algunas coincidencias entre *Salvar el fuego* y la novela de Franzen. Ambas inician con una prolepsis (muy breve la de Arriaga, extensa la del estadounidense) que ofrece un atisbo al desenlace de la historia. En ambas, sendas voces femeninas (Marina, que narra en primera persona, y Patty, que habla de sí misma en tercera persona encarnada a través de un diario terapéutico) intentan dilucidar las tensiones entre su vida

doméstica (una vida económicamente estable, regida por éticas y estéticas burguesas), la insatisfacción que genera en ellas esa comodidad mortificante y su intoxicante búsqueda de una felicidad alterna.

Ambas novelas ofrecen, también, una contraparte masculina (más polarizada y dual en Arriaga; más integrada a un elenco en el caso de Franzen) que cataliza el arquetipo junguiano de la sombra en cada historia: la figura de un *outcast*, un rebelde tardío quebrantado por la realidad. En *Salvar el fuego*, esta figura es José Cuauhtémoc Huiztlíc, un mestizo rubio, asesino y presidiario de extraña belleza. En *Libertad*, el portador de esa pulsión es Richard Katz, un mujeriego medio yonqui y rimbaudiano que ha pasado la vida dando tumbos entre la genialidad musical y el ostracismo o el olvido.

(Aquí me interesa recalcar lo idiosincrásica que resulta la alteridad en ambos relatos: el antihéroe providencial anglosajón es una estrella de rock; en cambio, el personaje mexicano de tesis paralela que habita *Salvar el fuego* es un forajido y escritor más o menos accidental que está cumpliendo una condena de cincuenta años de prisión.)

Por último, en *Libertad* hay un pasaje muy franco acerca del aspecto conceptual con el que Franzen ha insuflado su novela: luego de un encuentro erótico crucial con Richard, Patty Berglund se sienta frente a un estanque a leer *Guerra y paz* de Tolstói. Aunque *Salvar el fuego* no es así de declarativa en su mimesis, todo su entorno (desde el epígrafe de Cocteau con el que abre el relato hasta las entrevistas concedidas por Arriaga tras la aparición de su obra, pasando por el tópico carcelario, el onirismo opresivo y fulminante de los fragmentos pretendidamente escritos por los reos, la excavación en la memoria en busca de un crimen fundacional mediante los personajes de Ceferino y Francisco y, en fin, la exploración del dolor físico y mental como proceso de purificación) es una re-presentación posmoderna del *pathos* de Dostoievski.

(Una re-presentación formidable en el contexto de la novela mexicana de principios del siglo XXI, si se me permite el entusiasmo.)

Si esto fuera un *paper*, quizá podría sumar al ejercicio comparatista anterior otros aspectos teóricos, como la relevancia cognitiva de los puntos de vista femeninos en la novela del siglo XIX, la relación de este tipo de enfoque con el dinero y la movilidad social a través del matrimonio, y la impronta de esa matriz formal (explorada por Jane Austen, Stendhal, Flaubert y Tolstói, entre otros) en las novelas de

Franzen y Arriaga. También podría demorarme en el modo en que *Salvar el fuego* retoma el espacio carcelario como contenedor –y oxímoron– de la novela de aventuras. Puesto que mi espacio es breve, me conformaré con enunciar apenas lo anterior. Dejo también para otro momento la reflexión en torno a los pasajes escritos en tipografía distinta que se han incorporado a la novela: una compilación de escritura producida por los reos ficticios de Arriaga, y que añaden una textura fresca a la atmósfera del relato. Estos supuestos ejercicios de taller literario (breves homenajes a la literatura de presidio, escritos con sensible libertad) merecerían una reseña aparte.

En alguna página (quizás en la misma entrevista con Carballo a la que hice referencia antes, y que aparece en *Protagonistas de la literatura mexicana*), Carlos Fuentes declaró que la estructura tripartita de *La muerte de Artemio Cruz* (monólogos interiores narrados alternativamente por las tres personas gramaticales del singular y en tiempos presente, futuro y pretéritos) quería ser una lectura simbólica de los tres libros de la *Divina comedia*. En el caso de Arriaga, el uso de las mismas tres personas gramaticales –un “yo” para Marina; un “tú” para narrar, desde una voz lateral pero muy bien integrada, los orígenes familiares y emocionales de JC; y una tercera persona móvil, con distintos niveles de encarnación, aunque bastante enfocada en José Cuauhtémoc, para presentar el resto de la historia– tiene una función menos simbólica, más pragmática: hacer volar coralmente el relato sin descuidar ni la interioridad de los personajes ni los distintos niveles de oralidad. La voz de Marina contrasta sabrosamente en ritmos y vocablos con el angloñol del Máquinas o la jerga carcelaria –y creo que este es un aspecto clave para la buena recepción que ha tenido la novela entre distintos tipos de lectores, a pesar de su extensión y complejidad formal–. Por añadidura, la alternancia de voces permite al autor articular hacia el final de su relato un muy afortunado pasaje sinfónico.

Sin embargo, la historia de Ceferino –narrada en segunda persona del singular: la voz menos común del repertorio empleado en esta ocasión por Arriaga– sí que tiene una carga simbólica y dialoga, a mi juicio, no solo con la obra de Fuentes, sino también con la de Rulfo. (Dejo esta idea prendida aquí con alfileres para no incurrir en *spoilers*, pero quien haya leído la novela sabrá a qué me refiero.)

Ceferino es el único personaje importante de *Salvar el fuego* que no se desenvuelve en el plano sincrónico del relato central. Su identidad ficcional está

conectada a tesis filosóficas que, durante el siglo xx, pretendieron (desde Samuel Ramos hasta Octavio Paz y el propio Carlos Fuentes) desentrañar *la mexicanidad*. Sin tomarse muy a pecho el vasconcelismo inherente a la cuestión, y no sin añadirle una cierta dosis de parodia oscura, Guillermo Arriaga retoma, a través de Ceferino, la obsesión nacional con el tema de la raza, el resentimiento y la violencia cotidiana que subyace en ella, y lo actual que resulta semejante discusión, a pesar de que muchos mexicanos (escritores o no) preferirían restarle importancia. En este sentido, la construcción de los niveles narrativos en *Salvar el fuego* abarca no solamente las posibilidades cognitivas de cada personaje puesto en una situación, sino también un abismo recurrente de la novelística occidental: el relato entrevisto como sinécdoque de una cultura nacional.

Desde un enfoque narratológico (es el que he procurado expresar aquí la mayor parte del tiempo), encuentro un par de pequeños cabos flojos en *Salvar el fuego*. El primero, bastante menor: me habría gustado que Claudio, esposo de Marina, fuese un personaje menos esquemático (aunque también es cierto que los pocos financistas chilangos que conozco son fanáticos

del Real Madrid). El segundo cabo es un poco más relevante: la función del Máquinas como catalizador de amenaza y violencia me resulta un poquito *puesta*: su voluntad de venganza me parece el aspecto menos preciso y convincente de la trama.

Salvar el fuego no se limita a construir un relato emocionante, técnicamente sólido: pone también en juego metonimias culturales de eso que el siglo xx bautizó como La Gran Novela Nacional, algo que en su momento hicieron autores como Carlos Fuentes o Jonathan Franzen. Cualquier lector puede simpatizar o no con este enfoque estético: para ciertos sectores académicos (pienso en particular en los doctores de origen latinoamericano vinculados a departamentos de estudios culturales de las universidades anglosajonas), la vocación literaria que he descrito puede resultar repelente. Sin embargo, me parece justo anotar que se trata también de una vocación muy demandante, que pone al autor de cara a problemas estéticos, cognitivos y humanos profundos. Problemas que Guillermo Arriaga afrontó en esta ocasión con solvencia admirable y envidiable. —

JULIÁN HERBERT es escritor. Su libro más reciente es *Ahora imagino cosas* (Literatura Random House, 2019).

75

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2020



sus
crí
base

LETRAS
LIBRES

12 números

\$750
pesos mexicanos

todo México

01 (55) 91-83-7800 / 7822
suscripciones@letraslibres.com
www.letraslibres.com/suscribete