

LIBROS

60

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2017

Ricardo Piglia

• LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI.
UN DÍA EN LA VIDA

Humberto Beck

• OTRA MODERNIDAD ES POSIBLE.
EL PENSAMIENTO DE IVÁN ILLICH

Roxane Gay

• CONFESIONES DE UNA MALA
FEMINISTA

Bridget Christie

• UN LIBRO PARA ELLAS

Paul Auster

• 4321

Angelina Muñoz-Huberman

• DULCINEA ENCANTADA
• LAS CONFIDENTES

Juan Vicente Melo

• CUENTOS COMPLETOS
• LA OBEDIENCIA NOCTURNA



DIARIOS

En busca del tiempo perdido



Ricardo Piglia
LOS DIARIOS DE EMILIO
RENZI. UN DÍA EN
LA VIDA
Barcelona, Anagrama,
2017, 296 pp.

PATRICIO PRON

“Me gustaría editar este diario en secuencias que sigan las series” de acontecimientos, escribe Ricardo Piglia: “todas las veces que me he encontrado con amigos en un bar, todas las veces que he ido a visitar a mi madre. [...] No una situación después de otra, sino una situación *igual* a otra”. La enfermedad degenerativa que se le diagnosticó tres años antes de su muerte en 2017 impidió al escritor argentino dar forma a esa tentativa *peregrina* de agotar la experiencia; sin embargo, alterar lo que su autor denomina “la causalidad cronológica” es uno de los propósitos que más

habitualmente se repiten a lo largo de *Los diarios de Emilio Renzi*, cuyo tercer y último volumen permite ahora vislumbrar qué podría haber hecho Piglia con sus diarios de haber obtenido un aplazamiento de condena: en su segunda sección, “Un día en la vida”, el autor ordena las situaciones narradas a lo largo de varios años en una serie *joyceana* en la que estas aparecen dispuestas de acuerdo con la hora del día en que han tenido lugar, desde la llegada a Buenos Aires en un amanecer desgraciado hasta la exculpación nocturna en una iglesia. “Días sin fecha”, la tercera, explora las posibilidades narrativas de situaciones excluidas del flujo temporal de los acontecimientos.

Un día en la vida adhiere, sin embargo, y en su mayor parte, a la situación narrativa establecida desde el primer volumen de la serie, *Años de formación*: Ricardo Piglia transcribe su diario respetando la cronología original, pero extrayendo del material conformado por prácticamente sesenta años de escritura diarística (de 1957 a 2015) los fragmentos que considera más significativos para la recreación de su trayectoria intelectual y del contexto en el que esta se produjo. No se trata de los diarios “en bruto” (lo que se pone de manifiesto en el hecho de que no son presentados como los diarios de Ricardo Piglia, sino como los de Emilio Renzi, su alter ego literario): las amistades y los amores del autor son disimulados con una letra inicial, y no se incluyen los periodos en el extranjero. Se trata, afirma Piglia, de “convertirse en lector de uno mismo, verse como si uno fuera otro”; en última instancia, de la “lectura escrita de una escritura vivida”, que el autor anunció en *Los años felices*, el segundo volumen de la serie.

Esta tercera y última entrega, por su parte, narra “los años de la peste”,

el periodo comprendido entre 1976 y 1982 en que tuvo lugar la más reciente y cruenta dictadura argentina. En esos años, Piglia vio asesinar y desaparecer a una parte importante de sus amistades, sorteó como pudo el peligro, asistió a la destrucción de la sociabilidad intelectual del país y presenció (y fue partícipe activo) de los intentos de reconstruirla: primero con la revista *Punto de Vista*, que fundó junto a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en 1978, y dos años después con la publicación de *Respiración artificial*, una de las novelas más importantes de la literatura argentina del siglo xx. El tercer volumen de los diarios tiene pues su punto de partida allí donde concluía *Los años felices*; sin embargo, contra lo que podía esperarse, no se extiende hasta el presente. La razón, argumenta Piglia, es que en torno a 1983 dio comienzo una época pueril y que no merece ser contada: “Antes, pensaba Renzi, [los escritores] podíamos circular en los márgenes ligados a la contracultura, al mundo subterráneo del arte y la literatura, pero *ahora* todos éramos figuritas de un escenario empobrecido y debíamos jugar el juego que dominaba el mundo. No había esperanza ni voluntad ni coraje para cambiar las cosas o, al menos, para correr el riesgo de vivir de ilusiones.”

La constatación de la pérdida de negatividad en sentido *adorniano* de la literatura argentina posterior a esa fecha (y la voluntad de Piglia de aferrarse a ella, que para quienes comenzamos a leerlo en la década de 1990 le otorgaba la condición de un raro anacronismo) es solo una de las muchas ideas deslumbrantes de este libro, en el que su autor discute los modos de apropiación en literatura, la noción de “gesto”, la distinción entre “enigma”, “misterio” y “secreto”, una posible historia

alternativa de la pintura narrada a través de los títulos de los cuadros, las obras inconclusas como resistencia al imperativo de la perfección formal, las relaciones entre narración y olvido, etcétera. La última entrega de los diarios muestra a un Piglia muy distinto al de décadas posteriores, un escritor plagado de dudas viviendo una existencia precaria en una ciudad paralizada por el terror de Estado en la que el escritor comienza una novela para evadirse del presente y esta (la ya mencionada *Respiración artificial*) acaba convirtiéndose en uno de los testimonios más oblicuos pero relevantes del momento en que fue escrita; un lector que toma distancia de sus entusiasmos iniciales (Jorge Luis Borges) y adquiere otros (Witold Gombrowicz, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein), alguien que proyecta relatos que no escribe, que fantasea con la transcripción de su diario como su “versión” de *En busca del tiempo perdido* y da cuenta en él de sus “reflexiones privadas sobre los modos de hacer y de leer literatura” al tiempo que se permite unos juicios descarnados (y certeros) sobre sus contemporáneos.

“Un diario –afirma Piglia– registra los hechos mientras suceden, no los recuerda ni los organiza narrativamente. Tiende al lenguaje privado, al idiolecto. Por eso, cuando uno lee un diario encuentra bloques de existencia, siempre en presente, y solo la lectura permite reconstruir la historia que se despliega invisible a lo largo de los años. Pero los diarios aspiran al relato y en ese sentido están escritos para ser leídos (aunque nadie los lea).” *Un día en la vida* no clausura la obra del escritor argentino, cuya relectura a la luz de los diarios posiblemente constituya una de las aventuras intelectuales más fascinantes que la literatura en español tenga para ofrecer en este

momento, pero sí testimonia su final: de forma conmovedora, el diario va disolviéndose en párrafos más y más breves y, finalmente, en líneas que convocan al silencio. Cuando Piglia calla, el lector tiene una vislumbre poderosísima de la inteligencia de primer orden que se perdió con su muerte. —

PATRICIO PRON (Rosario, 1975) es escritor. En 2016 publicó *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Literatura Random House).



ENSAYO

Imaginar otra modernidad



Humberto Beck
OTRA MODERNIDAD
ES POSIBLE.
EL PENSAMIENTO
DE IVÁN ILLICH
Barcelona, Malpaso,
2017, 158 pp.

ALFONSO GÁNEM

La racionalidad moderna prometió desde sus orígenes la creación de un progreso ilimitado, rendido a los caprichos de la voluntad humana. A través del dominio industrial de la energía, los avances técnicos del progreso crearían paulatinamente un paraíso artificial de comodidades, libre de cualquier forma de necesidad o carencia. Las nuevas herramientas encargadas de satisfacer las demandas de salud, educación y trabajo han requerido el consumo de grandes cantidades de energía, que paradójicamente han contribuido más a la polarización y la desigualdad de la sociedad que a la formación de comunidades más democráticas y equitativas. Bajo el nombre de contraproductividad, Iván

Illich (Viena, 1926-Bremen, 2002) denunció de manera sistemática esa contradicción política entre el consumo excesivo de la energía y la igualdad de los hombres. Para Illich, la desproporción energética de los sistemas escolar, hospitalario y automotriz inhabilita la acción autónoma y transforma al hombre en un usuario ignorante, enfermo e inmóvil.

La “extraña radicalidad” de Illich —que acompaña a obras como *La sociedad desescolarizada*, *Energía y equidad* y *Némesis médica*— atrajo la atención de varios círculos académicos y de investigadores durante las décadas de los años sesenta y setenta. Sin embargo, tras su retiro voluntario en 1976, su pensamiento fue cayendo en el olvido. La ausencia prolongada de un espíritu a la vez crítico como capaz de dismantelar nuestras certezas más fundamentales sobre la modernidad y sus instituciones, hace que

publicaciones como *Otra modernidad es posible. El pensamiento de Iván Illich* de Humberto Beck, sean afortunadas. Se trata —y así lo asume el autor desde su introducción— de “un ensayo de lectura”, un mapa para guiarse entre los laberintos que componen el primero de los tres períodos de producción intelectual de Illich: el de 1960 a 1976 dedicado a las consecuencias sociales de la noción moderna de desarrollo. Tuvo otras dos etapas que Beck no atiende de modo directo en este trabajo: la de 1976 a principios de los años noventa, durante la cual se dedicó a “escribir una historia de las certezas modernas”, y la de mediados de los noventa hasta su fallecimiento, en la que Illich reflexionó sobre la noción cibernética de sistema.

En su primer periodo, Illich muestra la necesidad de un cambio en las instituciones y la sociedad que pueda invertir el dominio instrumental que tiene el mercado, el pensamiento enlatado y la ideología del progreso sobre la imaginación creadora del hombre. En su libro, Beck esboza la cimentación de una modernidad alternativa, reuniendo las suficientes tesis e intuiciones para describir y caracterizar la teoría illichiana de la convivencialidad.

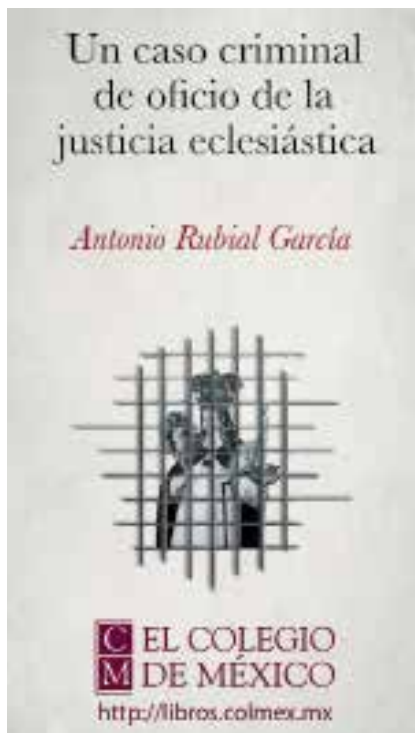
La convivencialidad es un proyecto de “autolimitación voluntaria” que busca recuperar una escala humana en la forma de nuestras ciudades. El modelo tridimensional de elección pública, propuesto por Illich, permite a las comunidades decidir democráticamente los “techos máximos” para la productividad y el consumo” manteniendo la armonía entre “el eje x relativo a la propiedad de los medios de producción y la distribución de los recursos [...], el eje y relativo a la opción entre técnicas ‘duras’ y ‘suaves’, y un eje z

que concierne al *trade-off* entre la expansión industrial y la libertad”.

Otra modernidad es posible atiende los argumentos y las propuestas que existen en cada uno de los tres ejes y qué límites son necesarios para contener el desarrollo. El carácter descriptivo del libro presenta una exposición fiel del pensamiento de Illich, con la salvedad de aquellos pasajes donde —de manera discreta— Beck toma licencia para sugerir el modo illichiano de abordar los recientes acontecimientos tecnológicos, económicos y sociales. Esos apuntes al margen pueden servir como puntos de partida para explorar configuraciones desconocidas de la convivencialidad y probar así la indudable vigencia que tiene el pensamiento de Illich en un mundo que, desde mediados del siglo xx, ha sufrido “el estallido de una crisis de legitimidad” y una pérdida de libertad.

El estudio monográfico que presenta Beck compendia con tino las principales tesis illichianas en contra de la industrialización del mundo. Desafortunadamente glosar los teoremas sociales que subyacen a los procesos modernizadores no es suficiente para recuperar el ánimo provocador que siempre acompañó a la persona y obra de Iván Illich. La falta de una lectura crítica que confronte directamente sus diagnósticos sobre la economización del mundo, el imperativo tecnológico y el lenguaje de los valores con la realidad contemporánea impide también imaginar otras formas de economía, energía y política.

Debe reconocerse que *Otra modernidad es posible* promoverá la formación de una nueva generación de illichianos, pero resulta indispensable precisar sus límites como libro introductorio. Si no discutimos y analizamos a fondo las propuestas



convivenciales de Illich corremos el riesgo de transformar su pensamiento subversivo en un objeto más de la academia. —

ALFONSO GÁÑEM es filósofo, arabista y profesor de retórica y argumentación.



ENSAYO

El tono de voz del feminismo



Roxane Gay
CONFESIONES DE UNA MALA FEMINISTA
Traducción de Ana Momplet
Ciudad de México, Planeta, 2017, 320 pp.



Bridget Christie
UN LIBRO PARA ELLAS
Traducción de Rita da Costa
Barcelona, Anagrama, 2017, 368 pp.

SANDRA BARBA

A menudo escucho las quejas que suscita el tono de voz de las feministas. Regañonas. Perpetuamente indignadas. Viscerales. Explotan con asombrosa facilidad, sobre todo en internet. El feminismo, ya se sabe, no es un movimiento social sino un líquido inflamable, y a los internautas no les queda más remedio que andarse con cuidado por los corredores empapados de gasolina de las redes sociales.

Pero el feminismo puede ser agradable y hasta amistoso. Esa es la apuesta de Roxane Gay (Omaha, 1974) en *Confesiones de una mala feminista*, una compilación de ensayos escritos del lado del lector: Gay reconoce sus inquietudes, con-

sidera sus dudas y las hace suyas. “Escucho rap a todo volumen, aunque la letra sea degradante para las mujeres y a menudo me ofenda [...] ‘Putá, tienes que menearlo hasta que te duela el coño.’ Poesía. (Me avergüenzo de mis gustos musicales)”, escribe después de aceptar que ha visto todas las series de televisión, películas y *reality shows* que repiten los estereotipos femeninos más nocivos. Gay se abre paso entre confidencias. El lector se identifica, baja las defensas, asiente. Al poco tiempo, sentirá que la intimidante tarea de Hablar de Feminismo es como ir a tomarse un café con una amiga.

¿Cómo lo consigue? Primero, comparte una anécdota de su infancia —como aquella vez en la que se rio del chiste ofensivo que contó el payaso de su clase, los meses de secundaria que pasó enamorada de un chico popular pero cruel o lo que significó para ella que Vanessa Williams fuera la primera afroamericana en ganar Miss America—. Luego relaciona esa confidencia con el argumento de la serie de televisión de moda: recupera un episodio clave, se declara fanática de un personaje. Muy pronto el lector comparte tanto el entusiasmo como el bochorno de estar *tan pendiente* de lo que pasa en la televisión (ella o él también apartaron boletos para el estreno de *The Hunger Games*; yo también padezco la espera de la siguiente temporada de *Orange is the new black*, las dietas, los trámites y el tráfico de las seis de la tarde). Es justo en ese momento cuando Gay se lanza al minucioso análisis de temas, narrativas, tropos y desenlaces, en un ir y venir de una referencia pop a otra. En lo que parece una plática va colando una rigurosa crítica racial y feminista del entretenimiento comercial.

El problema es que la fórmula puede resultar repetitiva. A la mitad del libro uno empieza a anticipar las maniobras de su autora: anécdota, producto pop, postura feminista, confidencia, producto pop. Ocurre así porque *Confesiones de una mala feminista* es una compilación de textos publicados originalmente en distintos medios —*Salon* y *The Rumpus*— que funcionan por sí mismos, pero algo pierden cuando se apilan entre las cubiertas de un libro. Además, los textos que cubren tendencias caducan más rápido que el resto. Leer ahora un análisis de la serie de televisión *Girls* es interesante, aunque una no deja de sentir que se metió a esculcar las entradas antiguas de un blog.

Hay que reconocer que los artículos y ensayos cortos no son el mejor formato para exponer la colección de matices de los problemas de género ni el pensamiento profundo que los debates feministas amparan. Muchos de los textos de Gay terminan de manera abrupta. Algunas de sus conclusiones desconciertan porque quizá no hubo suficientes párrafos para acabar de convencernos. Algunos de sus argumentos más bien son premisas; hay que aceptarlas a regañadientes, o al menos suspender el juicio, para continuar con la lectura. Otras veces solo alcanza a exponer un posicionamiento. Cuando esto ocurre el libro se siente como un juego “conecte los puntos” feminista.

En cambio, el oficio de Bridget Christie (Gloucester, 1971) hace imposible que se anticipen sus ideas. Ella es humorista: depende de los giros cómicos inesperados para ganarse al público. Eso también significa que está dispuesta a subvertir las expectativas que tenga cualquiera sobre el feminismo. Al leer *Un libro para ellas*, queda la convicción

de que el *stand-up* puede ser otro género literario. Después de todo, Christie hizo de los guiones de sus monólogos ensayos satíricos. No se conforma con provocar una risita breve. Christie no abandona el chiste: se recrea en él y lo desarrolla. Es capaz de convertir una anécdota graciosa en una amplia situación narrativa.

En el feminismo son comunes, por ejemplo, los relatos personales sobre cómo las mujeres se convierten a la causa —aquella vez en que la gotita de una injusticia más desbordó el vaso y se declararon militantes, el artículo o el libro que hizo que “les cayera el veinte” de la opresión de las mujeres, el fatal testimonio de una amiga que murió a causa de la violencia sexual o de la penalización del aborto—. En vez de contar una historia similar a estas, Christie cuenta otra: ella le debe su epifanía política a un pedo, un “gas sexista”, una “poderosa metáfora de cómo [los antifeministas] perciben toda una ideología”, un “relajamiento de esfínteres” que se opone a “la agenda izquierdista y políticamente correcta de la ONU”, —y así demuestra que ni el feminismo ni las bromas de pedos son trillados ni cuentan más de lo mismo. A Christie le quedó clara la persistente desigualdad debido a la protesta olorosa que un hombre expulsó en la sección de ensayo feminista de una librería.

Christie no solo se ríe de ciertas actitudes feministas. Porque es feminista tiene estrategias para desmontar las caricaturas del movimiento y sus militantes. Para hacerlo torna estas representaciones todavía más absurdas, ridículas y exageradas: “Soy feminista. Es decir, creo que todos los hombres son unos violadores, sin excepción. Incluso los hombres paralíticos que

solo alcanzan a mover uno de sus globos oculares. Violadores todos. Hasta mi hijo de siete años es un violador y así se lo presento a los desconocidos: ‘¿Conoces a mi hijo? Tiene siete años y es un violador.’ Eso es lo que creo porque soy feminista.” Es posible que quien se ría termine por aceptar que sus opiniones sobre el feminismo tienen algo de imprecisas.

Como lo hace Gay, Christie echa mano de varios recursos para colar, entre broma y broma, información, datos y argumentos sobre las situaciones que padecen las mujeres. ¿Cómo se atreve a abordar la mutilación genital femenina en un libro cómico? ¿Será que Christie se ríe de las niñas que son víctimas de esta práctica? No. La comedianta tiene una postura muy clara: se ríe de la ignorancia de los ingleses que ni se imaginan que en su civilizada isla también ocurren ablaciones.

A su manera, Gay y Christie van sintiendo a su público, intuyen cuál es el momento adecuado para crear simpatía, cuándo deben darle un respiro al lector, y cuándo está listo para soportar una crítica más dura. Algunos dicen que las feministas son viscerales, irascibles; alegan que se molestan en señalar nimiedades y, con frecuencia, cometen la herejía de invocar el nombre de Virginia Woolf en vano. Para ellos el tono de voz no es un simple inconveniente, sino el conveniente punto de quiebre que les permite dejar de escucharlas, a pesar de que tengan razón, a pesar de que la ira sea una emoción legítima —y bastante predecible— ante la injusticia, y a pesar de que en realidad no haya uno sino muchos tonos y voces del feminismo. —

SANDRA BARBA (Ciudad de México, 1986) estudió la licenciatura en ciencia política en el ITAM. Es feminista y editora.

NOVELA

Siempre hay tiempo



Paul Auster

4321

Traducción de Benito Gómez Ibáñez
Barcelona, Seix Barral,
2017, 960 pp.

JUAN MARQUÉS

Como si el propio Paul Auster se hubiera propuesto mediar entre los cientos de miles de lectores que lo consideran un genio y aquellos otros —no menos numerosos— que lo tienen por uno de los más monumentales blufs de la literatura contemporánea, acaba de ofrecer en *4321* una novela estupenda y diferente, que puede contribuir a aclarar las cosas y hacerlas menos extremas, es decir, más ajustadas a la realidad. Se trata de una novela colosal, tanto en volumen como en ambición, pero no estamos ante una novela “iluminada” en el sentido en que pudo serlo la deslumbrante *La trilogía de Nueva York* (especialmente su fascinante y misteriosa primera parte, *Ciudad de cristal*, escrita en estado de gracia). Tampoco es tan buena como esas otras novelas suyas realmente inspiradas sobre cuya calidad existe cierta unanimidad, casi un clamor, que serían las efectivamente magistrales *Leviatán* y *El Palacio de la Luna* (y yo añadiría *La música del azar*, una novela que me temo que está un tanto arrinconada en la estima general de los lectores, pero que en mi opinión es perfecta en sus intenciones y sus símbolos, y quitaría la sobrevalorada *El libro de las ilusiones*, adictiva pero decepcionante, o *La noche del oráculo*, una novela con fuerza

pero mal resuelta). Desde luego no es tan mala como los experimentos que, más o menos arriesgados, más o menos meritorios y generalmente fallidos, ha ensayado Auster a lo largo del tiempo, desde *El país de las últimas cosas* o *Tombuctú* hasta ese intento de comedia que fue *Brooklyn Follies* (y que incluía escenas nítidamente almodovarianas), el supuesto escándalo de *Invisible* o, especialmente, ese despropósito que fue *Viajes por el Scriptorium*, tal vez una buena idea pero muy mal ejecutada, no tanto por lo que tenía de homenaje a sí mismo como por simple torpeza narrativa, como si el propio autor advirtiese que lo que estaba escribiendo no tenía ninguna altura.

Pero de repente Auster ha dado un nuevo golpe de volante y se descuelga no solo con la novela más copiosa que ha publicado hasta hoy, sino con un estilo de narrar que en buena medida viene condicionado por esa extensión y que el escritor no había probado nunca. El resultado, con un título extraño y osado pero también sugerente y finalmente certero, no es una novela genial, sino una novela de puro oficio, fruto no tanto del talento momentáneo o de la materialización de una idea luminosa como del puro trabajo, del desarrollo de un personaje a lo largo del tiempo, remontándose a los orígenes europeos de su familia, ensayando casi una saga, dando cuenta de personajes secundarios y eslabones genealógicos casi al modo de una novela decimonónica.

El corte claramente clásico de este planteamiento (que tiene tantos precedentes magníficos entre los escritores norteamericanos de origen judío) se pulveriza en parte cuando advertimos que Auster no ha escrito una novela sino, en puridad, cuatro,

pues en efecto ha imaginado cuatro posibles vidas para su criatura, Archibald Ferguson. Las cuatro se nos van apareciendo a través de pequeñas entregas cronológicas, salteadas, con lo cual Auster levanta un considerable catálogo de todas las posibilidades vitales verosímiles en un niño y después adolescente y finalmente adulto de esas características, sobre todo porque, naturalmente, dentro de cada uno de los cuatro bloques, el personaje vive temporadas acomodadas y difíciles, halagüeñas y trágicas, alegres y desdichadas. El afecto y la desesperación, la orfandad y los conflictos con los padres, el amor y el desdén, la miseria y la abundancia, la obsesión por las chicas y la bisexualidad, la desgracia y la buena suerte, las vocaciones de deportista o escritor, la promiscuidad y el matrimonio, o, en fin, la misma vida e incluso la muerte (pues el segundo de los posibles Ferguson muere alcanzado por un rayo en la infancia, y a partir de ese momento todas las páginas que le corresponderían están vacías: el blanco ha sido muchas veces en literatura –especialmente en poesía– metáfora de la nada, pero pocas veces se nos habrá presentado ese vacío fúnebre de un modo tan significativo y locuaz).

Todas las versiones del mismo personaje son chicos sanos y listos, pero cada cual vive circunstancias muy distintas y va saliendo de las dificultades (accidentes de coche, muertes cercanas, temporadas de carencias, rupturas sentimentales...) o aceptando las oportunidades de un modo cabal, muy bien contado por su creador. Probablemente las mejores páginas de la novela sean las primeras, las que dan cuenta de la llegada a América de esa familia amenazada o empobrecida, pero

a lo largo de todo el libro abundan los párrafos brillantes, o al menos los apuntes atinados. También se exhibe de un modo probablemente innecesario en otros momentos (e incluso llega a parafrasear, a modo de “curioso impertinente”, el primer cuento del joven Ferguson escritor, una historia sobre un par de zapatos que no aporta demasiado a la comprensión del personaje), pero creo que la respiración natural de la novela admite o incluso reclama ese ritmo, esas demoras, esos detalles. De páginas, pues, que nos pueden llegar a recordar a Roth (Henry) se pasa a páginas que nos recuerdan a Roth (Philip), sobre todo en lo que tienen de pormenorizada indagación en lo sexual.

Esto último se alía con todo lo demás en lo que tiene de celebración de la vida, y es aquí a donde me importaba llegar: vivimos tiempos en que se diría que cualquier obra artística que no nazca del presupuesto implícito e indiscutible de que la vida es una mierda no merece la menor consideración, por ingenua o edulcorada o incluso relamida. Y por eso es de agradecer que Auster, desde la misma foto de cubierta de esta edición española, insinúe un camino más optimista, una perspectiva más feliz, pero no por ello candorosa o escapista, de la existencia humana. La última frase del libro no es muy buena, pero es muy expresiva en esto, y certifica que la “filosofía” de Auster es hoy por hoy positiva y vitalista, más cercana, digamos, a Thoreau que a Beckett, por aludir a dos autores de los que se ha ocupado mucho. Y se me acusará de lo mismo, pero eso es algo que yo, como lector, también celebro. —

JUAN MARQUÉS (Zaragoza, 1980) es poeta y crítico. Su libro más reciente es *Blanco roto* (Pre-Textos, 2016).

NOVELA/CUENTO

Muñiz-Huberman dos décadas después



Angelina Muñiz-Huberman
DULCINEA ENCANTADA
Ciudad de México,
Tusquets, 2016,
232 pp.



Angelina Muñiz-Huberman
LAS CONFIDENTES
Ciudad de México,
Tusquets, 2017,
208 pp.

EDUARDO CERDÁN

Tusquets reeditó recientemente dos libros notables dentro de la obra de Angelina Muñiz-Huberman (Hyères, Francia, 1936): la novela *Dulcinea encantada* (1992) y la colección de cuentos *Las confidentes* (1997). Ambos volúmenes siguen la misma línea subversiva de su muy celebrado cuento “Yocasta confiesa”, en el que la reina, colmada de deseo y consciente del designio de los dioses, calla: se regodea en su incesto y se convierte a la vez en la mejor de las escuchas. Tenemos, pues, que Muñiz-Huberman usa dos tintas: una, la del respeto y el profundo conocimiento de la tradición literaria; otra, la de la transgresión.

Para nuestra autora, el pensamiento es inasible y solo la locura permite reconstruirlo. Esto explica que en *Dulcinea encantada* creara un mundo esquizofrénico en donde las tres personas gramaticales son una y la misma; en donde Dulcinea es a un tiempo la acompañante de la marquesa Calderón de la Barca, la amante de un (*su*) Amadís, la hija

de exiliados españoles que visitó Rusia y también la que tiene una revelación adentro de un coche en el Periférico. Esta Dulcinea construye novelas mentales y es, a todas luces, el *alter ego* de la propia Muñiz-Huberman, quien solía decirle a su madre que su mente se dividía en varios cajones. En su personaje se lee a la bebé de Hyères, a la cría que absorbió con sus sentidos el pueblo Caimito del Guayabal –en Cuba– y a la niña que un día en Cuernavaca, sin saber qué hacer, le dijo a un amigo suyo: “Vamos a jugar a escribir.” Como la diversión de crear fue parte de lo que movió a Muñiz-Huberman para volverse escritora, no resulta extraño que el componente lúdico sea medular en su obra.

En *Dulcinea encantada*, la autora se apropia del caos para crear orden en medio del desastre. Su contacto con la Cábala –a la que ha dedicado gran parte de su obra académica– acaso explique la asimilación que del arte en general demuestra la autora, pues en el misticismo hebreo el texto se interpreta de manera libre y sin el corsé de un aparato teórico. Se trata de un proceso propio de la alquimia, tan cara en su universo literario. Al lector aguzado se le presentarán reminiscencias y un juego caleidoscópico de textos, imágenes y sonidos, pero al final tendrá la certeza de que lo recién leído es algo nuevo: una transmutación.

Cinco años después de *Dulcinea encantada* Muñiz-Huberman publicó *Las confidentes*. La voz de este conjunto, que a ratos posee un estilo naïf igual al de los cuentos de hadas, permite que la escritora fabule libremente; que se traslade en el tiempo y en el espacio, y que acceda cuando quiera tanto a terrenos sórdidos como a mundos de orden fantástico. Humor y tragedia, risas y gánidos, magia y crueldad rezuman por

estas quince historias sincopadas de enunciados cortos que, con sus pausas, sus numerosos dos puntos, sus frases subordinadas y deliberadamente inconexas del núcleo, se resisten a la velocidad vertiginosa del mundo contemporáneo.

Por el placer antiquísimo de narrar: sin huir de la peste, pero igualmente encerradas por voluntad como los diez de Boccaccio, las dos hermanas que protagonizan el libro se turnan para contarse historias en lo que dura un día. Ambas agonistas, que a ratos parecen espejarse, tejen relatos con la imaginación y la memoria. Igual que ocurre en las obras del Romanticismo, los temas de los cuentos cambian según avanzan las horas. La autora hace notoria su pasión por la Cábala cuando deja espacios vacíos de vez en cuando y, sobre todo, cuando recupera uno de los principios cabalísticos más importantes: la transmisión oral de las historias.

Con ecos bíblicos y cervantinos, soplos de Garcilaso, de santa Teresa y de los *exempla* medievales, la gama temática de este conjunto de relatos va de la cotidianidad de cruzar una calle y la inocencia de la niñez a la muerte, pasando por los recovecos del erotismo, los asuntos familiares y la decrepitud.

Y así, después de la decimoquinta historia, cuando ya ha acabado una jornada y comienza a albear la siguiente, las cuentistas “se despiden con un beso al rayar el día”. Muñiz-Huberman pone punto final e, igual que su *Dulcinea*, “no añora el tiempo lento y sin medida”. Ya sabemos que ella sabe detenerlo mediante la escritura. Que pone punto final y sonrío, porque ella no sabe de premuras. —

EDUARDO CERDÁN (Xalapa, 1995), narrador y ensayista, es profesor adjunto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

CUENTO/NOVELA

Letras nocturnas



Juan Vicente Melo
CUENTOS COMPLETOS
Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016, 386 pp.



LA OBEEDIENCIA NOCTURNA
Xalapa, Universidad Veracruzana, 2016, 194 pp.

PABLO SOL MORA

Juan Vicente Melo (Veracruz, 1932-1996) fue, ante todo, un cuentista. Luego de un par de libros que responden a distintas etapas de aprendizaje (*La noche alucinada* y *Los muros enemigos*), escribió un volumen casi perfecto, inobjetable como un axioma: *Fin de semana* (1964), uno de los mejores libros de relatos de la literatura mexicana que incluye dos (“Viernes: la hora inmóvil” y “Sábado: el verano de la mariposa”) que podrían figurar en cualquier antología. Son melianos hasta la médula: personajes condenados (toda su obra transcurre en el infierno o, el mejor de los casos, el purgatorio; el paraíso es una promesa inaccesible), atmósferas tropicales que son el revés del edén, angustias de la identidad, vana esperanza de redención, derrota en toda la línea. Allí Melo alcanzó la cima de su arte. Luego vendría *El agua cae en otra fuente* (1985), en donde hay también piezas notables, como “Mayim”, y una serie de cuentos que ya no alcanzó a recopilar en volumen e integran la última parte de sus *Cuentos completos*;

relatos más cortos, más sencillos, en los que el autor regresa a los mitos de la infancia veracruzana y a sus temas de siempre: la decrepitud, la enfermedad, la muerte.

A pesar de su vocación por el cuento, el nombre de Melo está unido, sobre todo, a una novela, *La obediencia nocturna* (1969). Arriesgada, ambiciosa, desbordada, *La obediencia nocturna* es un viaje al abismo, más un vértigo que una novela: “el descenso, hacia abajo, cada vez más profundo. No hay fondo. La caída es lenta”. El narrador cuenta la historia de su obsesión por Beatriz, mujer desconocida e inalcanzable. A pesar de la homonimia, es el reverso de la dama dantesca: no conduce a la divinidad, sino a la nada, en un proceso cíclico sin fin. En la novela la busca el narrador, como antes la buscaron otros y como la seguirá buscando quien toma el relevo al final, pero ella es, como diría Leopardi, *la donna che non si trova*. Todos los perseguidores, por lo demás, son uno y el mismo; la identidad y la otredad es la gran obsesión moderna de Melo: “Todos somos los mismos. Todos somos demasiados. Yo soy Rosalinda, Adriana, Aurora. Tú eres Enrique-Marcos.” En la novela, en toda la obra de Melo, priva una atmósfera de sumisión al destino, de anulación de la voluntad: aquí se obedece y, por supuesto, la mejor hora para la obediencia—para la obediencia en su forma más pura, o sea, la erótica— es la noche. Melo lo advierte desde los títulos de sus libros: *alucinación* y *obediencia* son dominios nocturnos.

La obediencia nocturna es una novela absolutamente *romántica* que habría merecido la aprobación de Nerval o Hoffmann (Beatriz no desentonaría entre las nervalianas hijas del fuego). Aquí están, sin faltar ninguna, las principales obsesiones de esa convulsión que llamamos

Romanticismo: la búsqueda del absoluto, la imposibilidad del amor, la idealización de lo femenino, el enigma de la identidad, la figura del doble, etc. Sin embargo, hay pasajes que delatan una sensibilidad romántica trasnochada y difícil de digerir (pienso en esas celestiales apariciones de Beatriz en la catedral con todo y música de órgano). No obstante, el defecto más grave de *La obediencia nocturna* no son estos deslices románticos, sino la forma en que la novela se deshilacha hacia el final, cuando escapa al control de su autor en una serie de episodios injustificados y de prosa atropellada. Se entiende que existe la pretensión deliberada de dar la impresión del caos, pero una cosa es el caos y otra la representación artística del mismo, que supone algún orden.

Tal vez la lectura más interesante, hoy, de *La obediencia nocturna* se encuentre en su discusión del lenguaje, la lectura y la creación de sentido. Hay, en el corazón de la novela, un acto hermenéutico imposible: “el señor Villaranda te envía este cuaderno para que descifres signos y símbolos, para que traduzcas palabras extranjeras”. Pero Melo sabe que, en el fondo, *todas* las palabras son extranjeras, que la interpretación y la comprensión son ilusiones: “uno dice ‘buenos días’, ‘cómo estás’, ‘da lo mismo’, ‘te quiero’, ‘perdóname’ y, después de todo, no significa nada. Uno hace tal o cual cosa y eso resulta, al fin y al cabo, como decir ‘no sé lo que hago’”. Y es que, en un mundo desprovisto de la trascendencia divina, todo ha sido vaciado de sentido: el lenguaje, las acciones, la identidad personal. Yo, en efecto, es otro, pero el otro es nadie. —

PABLO SOL MORA es crítico literario. El FCE publicó este año *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro*.