

LIBROS

56

LETRAS LIBRES
JULIO 2018

Sabino Méndez
• LITERATURA UNIVERSAL

Jordi Gracia
• CONTRA LA IZQUIERDA

Gustavo Guerrero
• PAISAJES EN MOVIMIENTO.
LITERATURA Y CAMBIO CULTURAL
ENTRE DOS SIGLOS

María Baranda
• TEORÍA DE LAS NIÑAS

Pablo Sol Mora
• MISERIA Y DIGNIDAD DEL
HOMBRE EN LOS SIGLOS DE ORO

Adolfo Castañón
• GRANO DE SAL
Y OTROS CRISTALES



NOVELA

Educación sentimental y literatura universal



Sabino Méndez
LITERATURA
UNIVERSAL
Barcelona, Anagrama,
2017, 496 pp.

**CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL**

Literatura universal, de Sabino Méndez, antiguo roquero barcelonés nacido en 1961, es una novela de medio millar de páginas, en donde en casi todas hay una o dos citas al pie. En su mayoría estas citas no son literales: aparecen porque inspiraron al autor o le exigieron la paráfrasis. Tienen como loable y cumplido propósito explicar, con el ejemplo, que escribir es a menudo citar, de memoria o no, y que un verdadero escritor es una especie de comparatista entre la vida propia y aquella que también ha vivido a través de los libros. Muy pronto en su novela Méndez

confiesa esa bibliomanía: “Es posible una casa hecha de libros. Limpia no sé, pero posible. ¿Acaso alguien ha podido garantizarnos la limpieza de la vida?” Lo dice un autor que en la nota preliminar le suplica a su editor Jorge Herralde que cambie nombres y fechas de personajes contemporáneos y acontecimientos si así lo cree conveniente, pero nunca el título, *Literatura universal*. “No hay mejores capítulos”, sentencia Méndez, “de una autobiografía que los lomos de una biblioteca particular; es todo un itinerario intelectual y sentimental”.

No se crea, empero, que *Literatura universal* es un libro erudito, engorroso, con aires filológicos o culte-ranos. Antes lo contrario: es una espesa y emocionante educación sentimental: mediante el examen de conciencia, Méndez recorre su propio periplo y el de su generación, la de los músicos alternativos de la llamada Movida madrileña, que brotó tras la muerte de Franco en 1975. Observa el panorama de todo aquello que Flaubert mandató en *La educación sentimental*: dividir las aguas entre lo que del hombre es y aquello que nos es impuesto por la Historia. Para un lector vernáculo, *Literatura universal* debe tener algo (o mucho) de comidilla anecdótica. No para mí. Confieso que antes de tomar el ejemplar de un título a la vez tan normativo y extravagante—lo hice como debe de ser, en una librería, sin que mediase recomendación alguna— nada sabía de Sabino Méndez y apenas sé algo más mientras escribo estas líneas. Escuché algunas rolas suyas, anoche, en YouTube y no me dijeron nada, lo cual es lógico. Salvo por mi nostálgica veneración por Patti Smith y por algunas canciones escritas en esa clase de música que asocio a alguna emoción del orden amoroso, fechable en el tiempo, fui casi del todo

indiferente al rock. Álvaro Mutis decía que él se libró de dos de los pecados de su juventud: el deporte y el marxismo. Yo solo puedo decir que me libré (y lo musito con indiferencia) del rock. Pero si de hacer sociología se trata, Méndez se explaya de manera muy convincente sobre el lugar que aquella música —entonces novedosamente cantada en español, lengua que en Méndez convive en fértil conflicto con el catalán— jugó en el ambiente, el barullo, el sonido (y la furia, desde luego) de la Transición española.

Aquellos autores que Méndez ha querido que lo acompañen a través de *Literatura universal* son cientos y a muchos de ellos los desconozco, por pertenecer al arcón de la antigua literatura medieval castellana o catalana o porque son rarezas (para mí) del Oriente, pero no resisto la tentación de enumerar algunos, en morde de la variada erudición y curiosidad de Méndez. Están el Talmud y la Biblia, pero también Garcilaso y Stevenson, junto a Guillermo Sheridan y Juan Rulfo, sin olvidar a Juan Benet, Vila-Matas, Delmore Schwartz, Enrique Jardiel Poncela y sus once mil vírgenes, Rousseau junto a Petronio. Son anotados, a su vez, *Fray Gerundio de Campazas* y Zola, de la misma forma que Juan Marsé y Gaziél. Está Breton pero también doña Emilia Pardo Bazán. Y un larguísimo etcétera: T. E. Lawrence, Cadalso, Blanchot, Stendhal, Tito Livio, Von Salomon, Basho, Pompeu Fabra, Sylvia Plath, Paco Umbral, Rodrigo Lira, Xavier de Maistre o Mariano José de Larra.

Si la cita a pie de página forma parte, como dice Anthony Grafton, de la historia trágica de la erudición, cada cita utilizada por Méndez está colocada en su lugar con el anhelo de resaltar frases, vivencias, ideas y situaciones, de ponderar qué tan

trágica puede ser la vida, es decir, qué callejón en verdad no tiene salida. Aunque, como en toda novela larga, en *Literatura universal* hay cumbres difíciles de escalar y planicies somnolientas a recorrer, poco parece ser inútil en esta novela y las citas (insisto, pocas de ellas entrecuilladas) le dan una fluidez, a ratos, espectacular. Por ejemplo las de los diarios de Gombrowicz aparecen en el momento en que el protagonista toma conciencia de que la literatura va tomando en su vida el lugar de la vida. Gracias a Gombrowicz Méndez: 1) se pregunta si realmente se puede ser “un polaco olvidado en la Argentina”, pues en *Literatura universal* se apuesta por la pansofía (todo está conectado por todo) y 2) advierte que “escribir sobre literatura es más fácil que escribir literatura”, lo cual no es obvio para quien cambia su guitarra eléctrica por una máquina de escribir y debe aprender a hacerlo: algo que no tuvieron en cuenta los suecos (y Dios los castigó) que premiaron a Bob Dylan creyendo que escribir canciones es equivalente a escribir poemas. A Méndez los libros del ensayista argentino Patricio Pron le sirven para afianzar, en un hombre que lleva más de una novela publicada, los connubios entre la técnica y el estilo. Y todo es traducción, le dicen a Méndez lo mismo Gimferrer que Nabokov.

Literatura universal es, como toda educación sentimental que se respite, la historia de un grupo de amigos atareados por el arte de madurar, es decir, de empezar a odiarse, sentirse viejos, acercarse y separarse de nuevo. Regidos por los códigos implacables del éxito (que beneficia al compositor Méndez), los personajes se encuentran atraídos por la política o son devorados por la pareja, las drogas, la dubitación

homosexual, la envidia, el fracaso. Tanto como se va acercando a su conmovedor final, *Literatura universal* le permite a Méndez afirmar —sapiencial— que, “por más años que pasen, nadie ha sabido explicarme satisfactoriamente lo que quiere decir la palabra *perdón*”, sobre todo cuando se refiere a cuitas de amor en un pasaje que viene a cuento, quién sabe por qué, de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Juicioso, el narrador prefiere poner en segundo plano el mundo de sus parejas e hijos, pues no considera que una novela deba ser ni un harem ni un jardín de niños, obsesionado como está —flaubertiano— con el destino de los varones, con la amistad masculina. Connolly habría aprobado esta decisión en una de las novelas más sofisticadas y poderosas que se han escrito en español en lo que va del siglo.

La primera parte (“Vida carnal”) es, como tiene que ser, formativa. El cuerpo del niño, del joven, como avatar del espíritu; la segunda (“Hechos de los apóstoles”) narra previsiblemente la vida profesional del músico, de sus fracasadas bandas, reventones, giras y correrías; su éxito como solista, con la España apenas democrática como telón de fondo y el movimiento trasladándose de Barcelona a Madrid, y tras una tercera (“Hermenéutica”), interpretativa, viene la gran conclusión: “La nada siempre tiene prisa”. En ese apartado, la muerte —“la distinguida dama”, según la llamó famosamente Henry James— hace su aparición, mientras el narrador, cosas de la cincuenta cuando se acaba de enterrar a los propios padres, medita en la mudanza de los tiempos. Si un teléfono es inteligente, reflexiona, y gracias a él podemos ver u oír a quienes amamos en el otro lado del planeta, seguimos ignorando,

empero, cómo serán nuestros hijos de mayores y si nos van a querer. Inmutabilidad que tranquiliza.

Uno de los viejos camaradas del grupo de amigos, enfermísimo, les pide que lo asistan –a quienes si no a ellos– en el acto del buen morir. Unos aceptan, otros no, algunos dudan, en esta novela que –a la manera del *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández– es la novela escrita por varias personas que se juntan para leer una novela, según advierte Sabino Méndez. En fin, en *Literatura universal* pasa lo que tiene que pasar y muere a quien le tocaba morir. Para bien y para mal, soy un lector profesional, es decir, una vez que acabo un libro paso inmediatamente a otro, por lo común y por desgracia, de un asunto muy diferente. Una vez concluida *Literatura universal*, preferí no proseguir con mis lecturas. Apagué la luz y cerré los ojos. Sin dormir. –

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL es escritor y crítico literario. Su libro más reciente es *Bolaño, Benjamin, Walsler. Três ensaios* (Papéis Selvagens, 2017).



ENSAYO

Contra la izquierda teológica



Jordi Gracia
CONTRA LA IZQUIERDA
Barcelona, Anagrama,
2018, 82 pp.

RAFAEL ROJAS

A diferencia de la derecha, la izquierda parece ser el lugar del deseo, el reino en disputa de las mayores voluntades políticas. Con

frecuencia se cuestionan los residuos teológicos de los socialismos, los populismos o los nacionalismos revolucionarios en América Latina, pero raras veces se pone en tela de juicio algo anterior a esas religiones sustitutas, que es la vocación metafísica u ontológica de la izquierda. No basta, por lo visto, con suscribir los valores de la igualdad o la justicia o votar por el candidato o el partido que mejor los encarne: en la política latinoamericana es preciso “ser de izquierda”.

Un reciente ensayo del crítico español Jordi Gracia reitera deliberadamente la frase. Se pregunta qué significa ser de izquierdas en el siglo XXI porque advierte que vivimos en medio de un vuelco a las nociones heredadas de la Guerra Fría. Al calor de la lucha política en España –y también en América Latina– la izquierda se ha convertido en algo muy distinto a lo que era en las últimas décadas del siglo XX. De hecho, tras la crisis del 2008, la movilización del 15-M y el ascenso de Podemos, el lugar de la izquierda comenzó a ser colonizado por sujetos políticos nuevos, para los que el pasado autoritario a negar no era la dictadura franquista sino la Transición democrática.

En Cataluña, donde nació y vive Gracia, esa nueva izquierda no solo promueve la mala memoria de la Transición sino que se reviste de un nacionalismo esencialista, tradicionalmente vindicado por la derecha. El reclamo de Gracia se parece al de Mark Lilla en Estados Unidos: la izquierda, que desde los orígenes del socialismo en el siglo XIX fue siempre universalista, se apropia de los discursos identitarios del conservadurismo. Se trata, en efecto, de un giro nuevo en el Occidente desarrollado, donde tiene lugar el reflujo de los nacionalismos frente a los

desequilibrios de la globalización. Pero que en el tercer mundo, especialmente en América Latina, es tan viejo como la descolonización de las repúblicas criollas.

Es por ello que, en las primeras páginas de su ensayo, Gracia propone un “contradecálogo”, en el que los actores políticos más interpellados están en los alrededores de Pablo Iglesias y Podemos, aunque no faltan críticas al PSOE, bajo el liderazgo de Pedro Sánchez. “No son de izquierdas”, dice Gracia, la intransigencia, el rechazo a los pactos, la hipercorrección política, el antiintelectualismo, el desprecio de la ley y las instituciones, el utopismo fantasioso, la vuelta a la religión, la demagogia, el populismo y la *tabula rasa* de la Transición posfranquista. “Nada de eso es de izquierda sino de derecha reaccionaria o, en su modalidad nueva, de izquierda reaccionaria amparada en las revanchas verbales y retóricas” de lo que en México se ha dado en llamar, foucaultianamente, “poderes fácticos”.

El argumento de Gracia es, desde luego, normativo o, en jerga filosófica, “deóntico”. Su “ser de la izquierda” es, en realidad, un deber ser que se inscribe en la tradición de la socialdemocracia o el socialismo liberal. Desde un punto de vista histórico más estricto, que no excluye el comunismo o el populismo del repertorio de la izquierda, su decálogo resulta insostenible. El siglo XX enseña que la izquierda sí fue todo eso que Gracia atribuye a la derecha y más, ya que a la izquierda más poderosa de aquella centuria, la comunista soviética, se debe la construcción de uno de los dos grandes modelos totalitarios de la era moderna. Desde América Latina, más grave que la distorsión del legado de las transiciones

democráticas es la nostalgia por aquel totalitarismo que todavía se proyecta en la relación acrítica con Cuba, Venezuela y Nicaragua.

Lo reconoce el propio Gracia más adelante, en el apartado más interesante y más global de su ensayo, cuando demanda “ironía” y “pesimismo” a la izquierda real del siglo XXI. Si la izquierda, incluso la más radical, asumiera irónicamente su historia, el relato de su pasado sería mucho más coherente y atractivo. Nos evitaría, por ejemplo, el altisonante lenguaje triunfalista de la promesa o de la buena nueva y el embrutecedor abuso de epopeyas y símbolos que no se ajustan a los ideales del ciudadano actual. Los cultos a Simón Bolívar y José Martí, a Benito Juárez y Eloy Alfaro, a Juan Domingo Perón y el Che Guevara, a veces entremezclados en una coctelería chillona e insípida, no crean ciudadanos sino corifeos o ventrílocuos.

Entre tantos cómplices de su ensayo (Javier Cercas, Remedios Zafra, Santiago Alba Rico), Gracia menciona al pensador vasco Daniel Innerarity, quien ha llamado a construir una “democracia posheroica”, en medio de la ciudadanización de la política que se vive en España desde la revuelta de los indignados. La sugerencia es más que recomendable a países latinoamericanos, como Brasil y Argentina, México o Colombia, donde las izquierdas democráticas apelan a un horizonte simbólico redentorista, más propio de las revoluciones y las guerrillas que de la competencia electoral pacífica por una parcela del poder político. Esa disonancia entre el discurso y la práctica de la izquierda activa el autoritarismo dentro de las democracias, ya que confunde el ejercicio limitado y temporal del gobierno con el dominio total y

perpetuo de un Estado, cuyo fin es nada menos que la “emancipación del hombre”.

El “pesimismo” y el “recelo” que Jordi Gracia recomienda a la izquierda en el siglo XXI buscan, justamente, deshacer esa confusión. El discurso de la izquierda democrática debería abandonar el lenguaje teológico de la salvación no solo por honestidad y decoro sino por pragmatismo e instinto de supervivencia. El caso venezolano no podría ser más ilustrativo sobre lo contra-productivo que es, para el propio poder de la izquierda, prometer la redención desde la racionalidad limitada del capitalismo y la democracia. Una vez atrapados en esa contradicción, la salida más accesible y más costosa es la dictadura. —

RAFAEL ROJAS (Santa Clara, Cuba, 1965) es historiador y ensayista. Taurus publicó este año *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*.



ENSAYO

Las palabras y el mundo



Gustavo Guerrero
PAISAJES EN
MOVIMIENTO.
LITERATURA Y CAMBIO
CULTURAL ENTRE DOS
SIGLOS
Buenos Aires, Eterna
Cadencia, 2018, 192 pp.

PATRICIO PRON

Gustavo Guerrero (Caracas, 1957) consiguió el Premio Anagrama de Ensayo en 2008 con *Historia de un encargo*, una obra sobre las circunstancias que rodearon la escritura de la novela de Camilo José Cela *La catira* (1955) y, de forma más general, acerca de las condiciones de la

circulación de literatura en el ámbito hispanohablante; Guerrero, quien es profesor en la Universidad Paris-Seine y editor de los hispanohablantes de Gallimard, había escrito ya acerca de esas condiciones en libros como *La estrategia neobarroca* (1987), *Itinerarios* (1996) y *La religión del vacío* (2002), pero es en su nuevo libro donde los temas de la literatura hispanoamericana y el cambio cultural adquieren protagonismo en su obra.

Paisajes en movimiento aborda ambos a partir de los ejes complementarios del tiempo, el mercado y la nación (o su abandono) en la literatura en español producida entre 1990 y 2010 aproximadamente; lo hace recurriendo a la producción crítica de Reinhart Koselleck y Andreas Huyssen, Paul Virilio, Hartmut Rosa y Francine Masiello, pero también a la de críticos latinoamericanos como Reinaldo Laddaga, Gabriel Zaid, Ángel Rama, Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini y Octavio Paz. Autores todos ellos de producciones intelectuales de signo muy diverso, Guerrero los pone a dialogar entre sí para abordar una producción literaria no menos variada, y en la que destacan los libros de los argentinos Rodrigo Fresán, Laura Wittner, Fabián Casas, Sergio Raimondi y César Aira, el cubano Antonio José Ponte, el uruguayo Eduardo Milán, los chilenos Roberto Bolaño y Germán Carrasco, el colombiano Juan Gabriel Vásquez, los venezolanos Eugenio Montejo y Rafael Cadenas, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, el salvadoreño Horacio Castellanos Moya y los mexicanos Julián Herbert, Luis Felipe Fabre, Mario Bellatin y Álvaro Enrigue.

Se trata (en palabras de su autor) de un esfuerzo por plasmar unas narrativas críticas y abiertas, que no se reconozcan en los numerosos

discursos alarmistas sobre el apocalipsis de la cultura, pero que tampoco incurran en el conformismo de aquellos que piensan que no hay nada nuevo bajo el sol; como tal, uno de sus méritos se deriva del talento de su autor para hacernos creer que su objeto de estudio existe; es decir, que hay una literatura latinoamericana y que esta es susceptible de ser abordada desde el presente embriagado de presente del que habla la ensayista argentina Graciela Speranza en su libro *Cronografías*. No es un mérito menor, en especial si se considera que (como demuestra Guerrero) es una literatura con una relación problemática con la adscripción nacional y/o la idea de pertenencia.

A pesar de las susceptibilidades que suscita (y en consideración a ellas), es singular apreciar cómo es el mercado el ámbito que, en *Paisajes en movimiento*, más y mejores perspectivas ofrece para abordar la cuestión del tiempo y la de la nación en la literatura latinoamericana: como sostiene Guerrero, en una época en que el aumento de la producción de libros y la rápida cadencia en los tiempos de su comercialización van haciendo desaparecer los fondos de catálogos y librerías (con las consecuencias que pueden adivinarse por



lo que toca a la presencia o visibilidad de una obra y a la transmisión y la constitución de una memoria literaria común entre las generaciones) el mercado es el ámbito en el que se dirimen las divergencias entre una literatura latinoamericana escasamente interesada en ensayar los gestos de una nacionalidad fuerte y unas expectativas internacionales que condicionan la circulación de esa literatura a su legibilidad y a su capacidad de adscripción a un territorio, lo que, por cierto, puede verse (también) en el catálogo de latinoamericanos de Gallimard, por ejemplo.

Guerrero se enfrenta al problema de cómo abordar la producción literaria latinoamericana que resulta del nuevo régimen de historicidad en el que vivimos, un extraño ahora cada vez menos estable y definido, cada vez más laberíntico e imprevisible; lo hace con precisión y con elegancia, señalando las principales tendencias y también las formas de resistencia (las estéticas de la apropiación, la cita y la reescritura, el surgimiento de las editoriales independientes, los intentos de redefinir la noción de valor literario, la escritura de la inmediatez, la escritura antipatriótica de Fresán y Castellanos Moya, la literatura performativa de Bellatin, la del nomadismo de Bolaño y Rey Rosa) que en los últimos tiempos se han articulado para reconciliar la experiencia y la escritura, las palabras y el mundo. Con la redefinición del papel del mercado y con esa trivialización de lo escrito que trae consigo la multiplicación de soportes tecnológicos, escribe, el escenario de los noventa y los dos mil es el de una gran crisis del valor literario que vuelve más perentoria que nunca una discusión sobre sus modos de fabricación, de acumulación y de transmisión, pero

que, al mismo tiempo, convierte dicha discusión, para muchos, en un objeto anacrónico, y aun reaccionario, de cara a la reivindicación de un relativismo generalizado que marcha al unísono con la masificación de los productos de las industrias culturales. *Paisajes en movimiento* pone de manifiesto la posibilidad de que esa discusión se produzca con inteligencia y gracia y sin los gestos banales (tan comunes, por cierto) de quien apuesta a un futuro que nunca llega y/o los de quien añora un pasado indefectiblemente ido. —

PATRICIO PRON (Rosario, 1975) es escritor. En 2018 publicó el libro de relatos *Lo que está y no se usa nos fulminará* (Literatura Random House).



POESÍA

El país de la infancia



María Baranda
TEORÍA DE LAS NIÑAS
Ciudad de México, Vaso
Roto, 2018, 80 pp.

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES

Teoría de las niñas de María Baranda es una incursión en el país de la infancia, ese territorio de fascinaciones y terrores, de claridad y oscuridades, de feliz despreocupación e insólitas angustias. Para los románticos, la infancia, por su cercanía con el estado de la naturaleza, sustentaba las dimensiones más visionarias de la mente humana y era fuente de energía, inspiración e integración del individuo. La infancia no era un simple periodo de transición entre la vulnerabilidad del

menor y las responsabilidades del adulto, sino una etapa de gracia, en la que el hombre habitaba su verdadero hogar: la iluminación. Por eso, el artista adulto no era más que un aprendiz de las facultades expresivas que resultaban tan espontáneas en la infancia, como la asociación analógica, la intuición musical y visual o la noción del universo como un juego. Lo cierto es que cualquier auténtica empresa artística debía comenzar por explorar la infancia, pues eso permitía tanto rastrear las más arcaicas pulsiones, aspiraciones e imágenes del “yo” como indagar en los más remotos y olvidados recursos.

A lo largo de su obra, María Baranda no solo ha cultivado la lírica infantil, sino que ha abrevado de la inocencia y nitidez de la mirada del niño. *Teoría de las niñas* es un libro inspirado en la obra delirante del artista de culto Henry Darger (1892-1973) quien, a lo largo de su vida de orfandad, pobreza, reclusión y obsesiva religiosidad, realizó una incursión tan luminosa como escalofriante en el mundo de la infancia. Como es sabido, en los ratos libres que le dejaban sus humildes oficios, Darger escribió una novela de alrededor de quince mil páginas sobre las niñas Vivianas, princesas de una nación cristiana que lucha contra el régimen de esclavitud infantil que patrocinan sus opresores, los “gladilianos”. Darger ilustró su novela con coloridas acuarelas, algunas de gran dimensión, que mostraban escenas de este enfrentamiento entre infantes y adultos con inquietantes toques de erotismo y violencia, en donde pululaban niñas guerreras desnudas, con rasgos de hermafrodita y alas de mariposa, protagonizando sanguinarias escenas bélicas.

María Baranda transforma la violencia mística y demencial de

Darger en un clima de misterio más reposado y, con un estilo que oscila entre la precisión realista y el onirismo, evoca caracteres y paisajes en los que lo idílico se mezcla con lo mágico. En el libro de Baranda un dibujante, el padre, traza, dibuja o engendra niñas y el volumen transcurre en este diálogo e interacción entre el genitor y sus creaciones. La poeta alude a esa infancia que está ahí, antes de la gramática y las convenciones, cuando el lenguaje tiene la virtud mágica de asemejarse a la realidad y hacer posibles las ensoñaciones y caprichos de sus pequeños hablantes. Entre la parábola lírica y la autobiografía, Baranda reivindica el mundo encantado de la infancia contra el mundo ordinario y evoca esa época en que el ser, aun indiferenciado, va creciendo a costa de trazos o palabras. “Las niñas gimen por la orilla de la página. / Todas las cosas son dichas por su cuerpo. / Se revuelven en un sueño, luego en otro.”

Teoría de las niñas celebra la virtud espontánea de una edad aun no corrompida por la palabra convencional, elogia su armonía con la naturaleza, hace una prehistoria de sus deseos y recuerda sus miedos. “Delicadamente sienten miedo. / Mucho miedo. / Lamen avena, chupan un diente de lobo / y ungen sus tetas con ceniza de cuerno.” No es fácil explorar la infancia, el escritor se expone a las nebulosidades de la memoria o a los imborrables episodios dolorosos, pero dicha exploración permite integrar vivencias fraccionadas y recuperar facultades olvidadas. Por eso, si como acto catártico *Teoría de las niñas* es una vuelta a la infancia liberadora y reveladora, como producto poético ratifica un refinado oficio, que permite fundir la imagen contundente con la alusión hermética y

la música verbal con el hallazgo visual. —

ARMANDO GONZÁLEZ TORRES es poeta y ensayista. En 2016 publicó *Es el decir el que decide* (Cuadrivio).



CRÍTICA LITERARIA

La mejor o la peor criatura de todas



Pablo Sol Mora
MISERIA Y DIGNIDAD
DEL HOMBRE EN LOS
SIGLOS DE ORO
Ciudad de México, FCE,
2017, 256 pp.

ELIZABETH TREVIÑO

El hombre es, o puede ser, la mejor y la peor criatura de todas. Como apuntan los tópicos literarios, se encuentra constantemente debatiéndose entre la *miseria* y la *dignitas*

bominis. Estas nociones, de raigambre clásica, parten del reconocimiento de la naturaleza dicotómica del ser humano, el cual alberga en sí tanto aquello que lo hace excederse por sobre los demás seres como lo que lo vuelve meritorio de cierta excelencia, pero que a su vez lo deja en evidencia como un ser mísero, desdichado, desvalido. A lo largo de la historia, no pocos han reflexionado sobre estas dos fuerzas que operan en constante contrapunto, y algunos nos han dejado elocuentes exaltaciones de la condición humana, así como condenas capitales del hombre, que es nada.

Las dos partes que conforman este binomio “representan dos extremos de la visión de lo humano, las dos caras de una sola moneda”, dice Pablo Sol Mora, quien escribe sobre la evolución de estas ideas desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XVII. En las páginas de *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro* encontramos así una primera parte donde se nos brinda una revisión histórica sobre estos dos conceptos y, en un segundo bloque, un análisis de las ideas que, en torno a este par de lugares comunes, aparecen en una selección de tres autores renacentistas y tres barrocos: Fernán Pérez de Oliva, Francisco Cervantes de Salazar y Fray Luis de León, representantes del primer Siglo de Oro, y Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca y Baltasar Gracián, del segundo. Según señala el autor, “en muchas, demasiadas ocasiones, la *miseria/dignitas hominis* es ciertamente solo un ornamento retórico, un recurso utilizado al paso con la ayuda de alguna poliantea, pero en otras es algo más: no un mero accesorio, sino asunto central; no elemento secundario, sino estructural”. Esto último ha sido

precisamente el criterio que ha imperado en la nómina de autores.

Antes de continuar, es pertinente distinguir que lo que entendemos hoy por *dignitas* dista de sus antecedentes, como bien apunta Sol Mora: “La *dignitas*, en cualquier caso, implicaba una afirmación de excelencia, una orgullosa conciencia de grandeza y superioridad. La transformación que sufrió ese concepto se ve claramente en lo que en la actualidad se entiende por *dignidad*. Esta suele significar hoy poco menos que el mínimo respeto que cada uno se debe a sí mismo y por el que se hace o deja de hacer algo.”

En la primera sección, intitulada “Hacia una historia de la *miseria/dignitas hominis*”, el autor nos lleva de la mano por un ambicioso recorrido histórico que pone en evidencia cómo la *miseria-dignitas* estrictamente clásica termina por complementarse con el influjo bíblico durante la patrística, periodo a todas luces decisivo en la construcción de ambas nociones. A la guisa, y sin afán reduccionista, entre los elementos clásicos de la *dignitas hominis* podemos distinguir la superioridad del hombre sobre las demás criaturas, esto claramente gracias a su capacidad racional, intelecto y uso del lenguaje. La *miseria hominis* viene a ser una suerte de condena, pero el hombre puede aspirar a trascenderla gracias a su inteligencia y, con ello, gana la posibilidad de aspirar a la grandeza.

Por esta razón, “desde los orígenes de la literatura griega, la *miseria/dignitas hominis*, más que dos visiones excluyentes de lo humano, representan las dos caras de una sola visión. Pronto, además, parece haber una búsqueda de armonía entre ambas, o sea, un equilibrio entre la conciencia de grandeza

y miseria”. Particularmente entre los siglos I y V, el discurso sobre la grandeza del hombre comienza a vincularse a Dios; como explica el autor, si anteriormente era la razón la que acercaba —o podía acercar— al hombre a la divinidad, ahora esta comienza a estar determinada por el reconocimiento de ser una creación hecha a imagen y semejanza de Dios.

Nos acercamos al siglo XII en este denso repaso, época en la cual se perfilan aún más los conceptos y dan gran brinco lógico que Sol Mora condensa así: “No hay reconocimiento de la *miseria*, por un lado, y reconocimiento de la *dignitas*, por otro; solo juntos hacen el verdadero conocimiento de lo humano, solo cuando el hombre tiene plena conciencia de ambas es que puede aspirar a conocerse a sí mismo.” El autor concluye asimismo que la balanza entre la miseria y la dignidad humanas ha oscilado según la época; en la Edad Media, podría decirse que esta se inclinó hacia la primera, o al lado pesimista, mientras que en el Renacimiento se orientó hacia el sentido contrario.

Y así llegamos a la segunda parte, donde queda manifiesto cómo la *miseria/dignitas hominis* ha permeado la literatura de los Siglos de Oro. Es aquí donde comienza la verdadera aportación del estudio, pues todo lo anterior apenas condensa el valioso rastreo que de ambos conceptos nos han dejado reconocidos estudiosos; quizá se habría podido resumir toda esta primera parte y darle preeminencia al análisis que le sigue. Al final, a mi parecer, se echa de menos una aproximación a este binomio en palabras propias del autor.

La primera de las obras seleccionadas por Sol Mora para ilustrar el tratamiento de estos tópicos en el

siglo XVI es el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva, texto enmarcado por el optimismo humanista y caracterizado por una carga de exaltación del hombre; o también la prolongación de dicho *Diálogo*, que escribiera Cervantes de Salazar, el cual buscó restituir el equilibrio en la balanza al reelaborar el discurso de su predecesor pero ahora sobre las bases de la *miseria hominis*. También en el contexto de este primer Siglo de Oro llama la atención el matiz cristocentrista que añade fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, cuando adopta una visión esencialmente religiosa a la hora de definir en qué consisten la grandeza y la miseria humanas. Del XVII, en torno a estas nociones, Sol Mora destaca el pesimismo quevediano, centrado en la facultad del entendimiento del ser humano, poniendo como ejemplos *La cuna y la sepultura* y *Providencia de Dios*. También encontramos las angustias teológicas de Calderón, en su ya paradigmática *La vida es sueño*, pues el papel de este dramaturgo fue el de recordarle al hombre su justo lugar y lo que debe a Dios. Y, por último, llegamos a una visión más templada y mesurada en *El criticón* de Gracián, pero desde un punto de partida cristiano, que sostiene una *dignitas hominis* afincada en el libre albedrío. Dentro del epílogo también se alude a la forma en la que sor Juana Inés de la Cruz, ya en el ocaso de los Siglos de Oro, se acerca a la dialéctica de este binomio.

De *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro* también es de recalcar la crítica a las humanidades incluida en el prólogo. Estas, escribe el autor, “acomplejadas frente a otras ramas del conocimiento, desconfiadas de lo que constituye su esencia (la palabra), ignorantes con frecuencia de su

origen, las modernas humanidades parecen seguir con la brújula perdida. Uno de los signos más inquietantes y significativos de este prolongado malestar es la creciente hiperespecialización académica en detrimento de estudios de espectro más amplio”. Este pensamiento, y los demás que van por esta línea en las páginas iniciales, si bien podría considerarse más bien una tangente, no deja de incitar a la reflexión. —

ELIZABETH TREVIÑO estudió el doctorado en filología española en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ha especializado en la obra de María de Zayas y Sotomayor.



ENSAYO

El apetito del escritor



Adolfo Castañón
GRANO DE SAL Y OTROS CRISTALES
Ciudad de México,
Bonilla Artigas/
Universidad del Claustro
de Sor Juana, 2017,
342 pp.

FABIENNE BRADU

Se dice que antes de Alfonso el Glotón hubo un Reyes espartano. Yo diría que después de un Adolfo Comelón, ahora hay un Castañón comedido que, con la edad y la sabiduría, ha pasado de ser un “gastrónomo completamente autodidacta” a ser un empedernido “gastrófilo”. Emulando a su maestro Alfonso Reyes en muchos ámbitos, Adolfo Castañón asevera con él que “el escritor es un cocinero e, inversamente, la cocina es un discurso”. Las presentes bodas de los alimentos terrestres y del estilo son consecuencia de varios y previos noviazgos editoriales. El flechazo inicial ocurrió cuando José

María Espinasa invitó a su amigo Castañón a escribir una columna, ya bautizada “Grano de sal”, en la revista *Casa del Tiempo* en los años 1989-1990. Poco a poco el producto del enlace fue atocinándose hasta alcanzar el tamaño actual de unas bien rellenas 342 páginas. *Grano de sal y otros cristales* es un libro abultado, abundante, abrumador, cuyo riesgo para el lector sería un empaque si no estuviese destilado con fino y exquisito estilo.

La inspiración del gastrófilo Castañón no proviene exclusivamente de los escritores-gastrónomos Alfonso Reyes, Salvador Novo, José Fuentes Mares, Álvaro Cunqueiro o Fernando y Socorro del Paso, entre otros, sino también de modelos familiares como su madre, Estela Morán, y el bisabuelo materno Juan E. Morán, cuyo recetario finisecular y algo rulfiano por proceder de San Gabriel, Jalisco, constituye una parte medular de *Grano de sal*, una suerte de arqueología del gusto mexicano. Pero huelga recalcar que el conocimiento culinario de nuestro escritor se origina en la experiencia saboreada en la cocina de su casa y en las mesas de los restaurantes de México y del mundo. Como lo confiesa en una de las entrevistas reproducidas, no teme ensayar sus propias creaciones como el “Conejo en ciruela” y “La Trucha y la Pera” —un platillo con nombre de fábula de La Fontaine—, acerca del cual asegura: “siempre me ha quedado bien y siempre me ha quedado distinto”. No podría dejar de mencionar otro platillo leído por Adolfo Castañón en la mano abierta del mercado de Tlayacapan: “tajos de cecina asados con láminas de durazno” que, si le hemos de creer, son “una de las pocas puertas que permiten acceder al firmamento desde la sal de la tierra”.

A mi gusto — ¡nunca había empleado esta expresión con más pertinencia! —, *Grano de sal y otros cristales* despierta sobre todo un hambre de virtuoso estilo. La primera sección del libro es un verdadero derroche de gracia e invención, en la que la metáfora sería la tortilla neurálgica de Adolfo Castañón. Sin embargo, sobre todo en esta parte, se insinúa una contradicción inherente a la escritura gastronómica. Si bien, como lo demuestra Adolfo Castañón en cada párrafo, el comentario es un surtidor de imágenes, símbolos y metonimias, en cambio las recetas obedecen a reglas inmutables que difícilmente aceptan transgresiones o una desbordante creatividad. Los recetarios son manuales sumamente ortodoxos, en los que todo se mide en gramos, minutos, cuando no segundos, con una precisión que evoca la Santa Inquisición, y se oponen a la loca imaginación. En cambio, la escritura gastronómica es absolutamente heterodoxa y, hasta diría, sediciosa por antonomasia. Por otro lado, la gastronomía es una práctica que va a contracorriente de la Historia contemporánea: cuando el mundo aspira a la globalización, la cocina se vuelve cada vez más circunscrita a un villorrio o a un terruño. Es un arte arraigado en lo regional y se resiste a las uniones de las naciones. A veces llega a ser tan enclavado que su devoción encarna en el fervor único de un chef.

“Donde hay maíz, hay país”, “Donde hay tortilla, hay patria”, escribe Adolfo Castañón para señalar las dos banderas emblemáticas de México. Con excepción de algunas excursiones en Francia, el apetito del escritor se regodea en la cocina mexicana desde sus orígenes prehispánicos hasta un presente

más bien empobrecido por las prisas de la semana laboral y la pereza dominical. Advierte que la cocina es una parte imprescindible de la cultura como sucedía en la novohispana, donde el arte culinario se insertaba “entre la arquitectura barroca, los altares dorados, las formas literarias gongorizantes de sor Juana en el siglo XVII y la gastronomía (como el mole suntuoso como un hábito litúrgico)”. La cocina mexicana es, en efecto, religiosa por su historia y su hechura, y su laicidad, relativamente reciente en un país que comulga cada domingo. Italo Calvino asegura que la cocina de México resulta “de un campo de batalla entre la ferocidad agresiva de los dioses de la altiplanicie y la sinuosa sobreabundancia de la religión barroca”.

Algunos puritanos o remisos marxistas objetarán que escribir sobre gastronomía en un país donde los pobres tienen que contentarse con “las vocales de un discurso en permanente transformación y adaptación” —estas vocales son “el maíz, el frijol, el chile, el tomate, el agave y el chocolate”— es una ofensa o una burla. Es mal conocer a Adolfo Castañón que no desdeña “la cocina del hambre” o la cocina obrera. Menciona, para el caso, “el libro de recetas preparadas por los obreros y trabajadores de la Comisión Federal de Electricidad que se ven obligados a cocinar en sitios inaccesibles, en campamentos, subestaciones, plantas eléctricas y termoeléctricas y al calor de las turbinas, fraguas y crisoles”. Nada desdeñable es la receta que allí reproduce: “Conejo al chiltepín”, que suena tan misteriosa como cantarina. También son reputados los guisados preparados por los albañiles de la construcción capitalina, que, al aportar un

ingrediente o una modalidad propia de su lugar de origen, terminan creando un mestizaje interregional de gran originalidad y sabor.

Entre todos los sabores que traduce Adolfo Castañón a su prosa sensitiva, destaca una delicia que, sin embargo, no tiene que ver con comestible alguno aunque la coronaría como la cereza en el pastel de su prosa. Se trata de un episodio acontecido durante una visita al castillo de Chambord, donde el jabalí es el animal protagonista del día. Al final del banquete, en la sobremesa, se desgranaban anécdotas digestivas. Adolfo Castañón así recrea el episodio eupéptico narrado por su suegro Lucien: “Una noche de verano, en una granja, Lucien se quedó dormido en un establo vacío, luego de una jornada de trabajo copiosa y de una parca cena. Lo despertó un tamborileo. Afuera, una banda de unos veinte ratones de campo hacía ronda en torno a uno que bailaba en el centro sobre sus dos patas, giraba sobre su eje unos momentos y luego se reintegraba a la ronda para que un nuevo ratón lo sustituyera en la zarabanda. A la luz de la luna llena, los ratones giraban y avanzaban siguiendo un tático ritmo, rodeando al ‘solista’ que también, sobre sus dos patas, seguía aquella inaudita música. Lucien estaba cautivado y, sin darse cuenta, hizo un movimiento, un leve ruido que sacó de su trance a la ronda y dispersó la constelación.” ¿El baile de los ratones habrá sido un sueño o un milagro divino? Lo seguro es que, aquella noche de luna llena, como recuerda el gastrófilo Castañón, la cena había sido *parca*. —

FABIENNE BRADU es ensayista, narradora y traductora. Es autora de *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas* (FCE, 2016).