

# LIBROS

64

LETRAS LIBRES  
ENERO 2019

**María Fernanda Ampuero**  
• PELEA DE GALLOS

**Rafael Pérez Gay**  
• PERSEGUIR LA NOCHE

**Helena Rosenblatt**  
• THE LOST HISTORY OF LIBERALISM.  
FROM ANCIENT ROME TO THE  
TWENTY-FIRST CENTURY

**Dante Alighieri**  
• COMEDIA

**Odette Alonso**  
• OLD MUSIC ISLAND

**Álvaro Enrigue**  
• AHORA ME RINDO Y ESO ES TODO

**Balam Rodrigo**  
• LIBRO CENTROAMERICANO  
DE LOS MUERTOS



**CUENTO**

## Las virtudes de la desmesura



**María Fernanda Ampuero**  
**PELEA DE GALLOS**  
Madrid, Páginas de Espuma, 2018, 120 pp.

### ANA GARCÍA BERGUA

Entre las maneras posibles con que uno fantasea poder defenderse de la violencia, siempre me ha intrigado la de provocar asco al posible agresor. En el muy impresionante cuento “Subasta”, de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), una trama de ese estilo se desarrolla de manera muy notable, entre el machismo perturbador de las peleas de gallos y las atrocidades nuestras de cada día. Así en los cuentos de *Pelea de gallos* el asco y las secreciones se ponen en juego como parte de un aliento narrativo que privilegia la vehemencia y la desmesura como estrategias para retratar la de por sí desmesurada realidad

latinoamericana. Aquello sucede, por ejemplo, en “Nam”, donde una adolescente descubre su sexualidad en la casa de una compañera estadounidense cuyo padre peleó en la guerra de Vietnam, o “Luto”, donde dos hermanas, Marta y María, celebran la muerte de un hermano sanguinario que, al igual que el padre, ha destruido hasta extremos inhumanos a una de ellas, poniendo a la disposición de los hombres del pueblo su cuerpo cada vez más destrozado. Los cuerpos como masas sanguinolentas producto de la enfermedad, el odio y el abuso, forman monstruos que confrontan al lector y en muchos casos a los propios perpetradores.

La eficacia de esta monstruosidad radica en el ámbito donde se desarrollan estas historias: la mayoría de ellas sucede adentro de casas de clase media en las que la violencia irrumpe y destruye todo, como si sus protagonistas vivieran siempre en el filo de la nota roja, lo cual permite suponer la formación de la autora en el periodismo, ámbito en el que ha recibido gran reconocimiento. Representar la nota roja de maneras brutales, aunque no burdas, es una de las virtudes de *Pelea de gallos*; en efecto, la prosa de María Fernanda Ampuero imanta al lector, a la vez que envuelve las escenas terribles de cierta aura intimista y paradójicamente evocadora. En varios de estos cuentos, la familia aparece como la generadora de esas desgracias y la juventud se representa como el viacrucis amargo y obligado del que los personajes no podrán salir incólumes. Las historias son llevadas sin falta hasta la sangre, como si el impulso de la violencia no se pudiera detener, ya fuera como verdugos o como víctimas que reaccionan, en una especie de incontinencia absoluta. Las

parejas de hermanas o de hermanos que aparecen constantemente en estos relatos (tanto en algunos de los ya mencionados como en “Crías” y “Monstruos”) funcionan como expresión de aquel ambiente claustrofóbico y siempre dañino, una enfermedad irremediable de la que hay que defenderse o que en un punto dado puede llevar a cierta extraña ternura, como la vecina que retorna con el hermano raro y enfermizo de las perfectas Vanesa y Violeta, y que se identifica con él en su fascinación por los hámsters que se comen a sus hijos. O el incesto desesperadamente protector en “Persianas”, donde la madre atrae al hijo a su sexo diciéndole “de aquí saliste”. La vehemencia de estas historias toca, como de algún modo se podría esperar, lo religioso. Tanto “Cristo” como “Pasión” se asoman a aquel ámbito en el que se refleja todo este sufrimiento en el sacrificio; en el primero, de una Magdalena verdaderamente milagrosa, y en el segundo, del hijo santificado de la ignorancia.

Quizá el afán hasta cierto punto redentor de *Pelea de gallos*—redentor en el sentido en que busca consuelo en el mismo fondo del horror, en el tirarse de cabeza contra los monstruos—provoca que otros relatos donde la narración apela a la evocación pura o a la burla no resulten, por contraste, tan eficaces como los mencionados; sería el caso, por ejemplo, de “Griselda”, la historia de la vecina que preparaba los pasteles de cumpleaños de los niños del vecindario, o “Coro”, que cuenta una reunión de amigas de la clase alta en la lujosa casa de una de ellas. En este último, la necesidad de probar una tesis pareciera dominar al cuento, aun cuando lo

inspire la misma vehemencia que al resto. Lo mismo se podría reprochar a “Monstruos”, la historia de dos hermanitas encandiladas con los cuentos de terror, a quienes la nana advierte que los vivos son más peligrosos que los muertos o “Ali”, en el que la voz narrativa es la de las sirvientas de una casa acomodada. Los medios tonos, más apegados a la crónica, no parecerían convenir a esta narradora, cuyas mayores virtudes provienen justamente de la desmesura y de una prosa que no siempre la salva de ciertos efectismos.

Me llamó la atención que el título del libro, *Pelea de gallos*, no corresponde a ninguno de los relatos, como suele suceder. Al nombrarlo así María Fernanda Ampuero parecería emprender su primer libro de cuentos como una apuesta en la que ciertamente sobresale, si bien no deja de narrar la violencia insoslayable, al igual que muchos de sus contemporáneos. —

**ANA GARCÍA BERGUA** es narradora y ensayista. La novela *Fuego 20* (Era, 2017) es su libro más reciente.



## NOVELA

### El emperador de todos los males



**Rafael Pérez Gay**  
PERSEGUIR LA NOCHE  
Ciudad de México, Seix Barral, 2018, 194 pp.

#### FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Tercera novela de una trilogía formada por *Nos acompañan los muertos* (2009), *El cerebro de mi hermano* (2013) y *Perseguir la noche* (2018). Escribo novela y no “informe”, que

es como el autor nombra a su texto, porque conecta en un mismo plano relato, testimonio, informe médico, anécdota histórica, crónica política e investigación periodística, y a ese batiburrillo solo puedo llamarlo novela, por su capacidad de acoger esos diferentes registros sin perder el sentido. Un ciclo de novelas sobre el dolor, la enfermedad, la familia, la historia y la muerte.

En la primera de ellas asistimos a la vejez y muerte de los padres del protagonista. En la segunda a la extraña enfermedad mortal de su hermano mayor. Y en esta, la última, a su propia desventura con el cáncer, “el emperador de todos los males”. La más lograda de la trilogía es la dedicada a su hermano, por la intensidad de sus evocaciones, y la más reciente la más floja. En las anteriores, la mezcla de elementos (la enfermedad y la historia, la política y los hospitales, el dolor y la anécdota literaria) funciona con eficacia. En *Perseguir la noche* los distintos elementos no ensamblan bien. El paso continuo de la crónica de la bohemia mexicana del siglo XIX a la descripción del cáncer en la vejez no es muy afortunado. Dos asuntos heterogéneos mal avenidos.

No digo que las anécdotas literarias que Pérez Gay rescata (anécdotas de cafés y burdeles, que animaban Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Ignacio Manuel Altamirano, Bernardo Couto, José Juan Tablada, Julio Ruelas, entre otros) carezcan de interés. No son solo fichas sueltas de sus visitas a los archivos. Cuentan incluso una novela. Una novela dentro de la novela donde los personajes son los poetas y pintores reunidos en torno a la *Revista Moderna* y que dan cuenta de un atroz feminicidio. Ciertamente la anécdota (los poetas modernistas que asesinan a una prostituta por asfixia en una especie

de ritual sexual) es terrible y tal vez los lectores perdimos la oportunidad de leerla en extenso. En vez de eso, Pérez Gay la sacrificó para darle mayor peso a la historia central de *Perseguir la noche*, que es la crónica de su padecimiento.

¿Cómo se reunieron esas dos historias: la de la enfermedad presente y la del crimen finisecular? Luego de dos libros seguidos sobre las enfermedades y su parafernalia hospitalaria, sobre el dolor y la muerte, las imágenes para hacer literatura de estos males se fueron agotando, repitiendo. Eso por un lado. Por el otro, en sus anteriores libros la enfermedad y el dolor no eran los suyos sino los de sus padres y su hermano. Esa (leve) distancia le daba cierta objetividad para describir estados al límite. En este caso, el sufrimiento es íntimo, personal. Y para este tipo de dolor no hay lenguaje que sirva. “Un descubrimiento —escribe Pérez Gay—: el dolor es enemigo de la fuerza descriptiva, el dolor expulsa el lenguaje.”

Al momento de escribir su propia historia del dolor, Pérez Gay se queda sin forma de describirlo. Buscó entonces, para distraer la ansiedad propia de la enfermedad, un lugar en el pasado para olvidar el presente en desgracia. Ese sitio lo encontró en el periodo en el



que se forjó la identidad nacional, en la segunda mitad del siglo XIX. Recuperó cajas y archivos en su búsqueda de “un sueño perdido: la novela de los modernistas”. Y en esos cajones encontró una historia, la del asesinato de la prostituta a manos de los poetas modernistas en una noche de alcohol y drogas. Ese relato, esencial para el narrador (“una parte de mí cree que el encuentro con estos artistas me salvó la vida”), es el que Pérez Gay no logra sintonizar con el resto del informe, que tiene que ver con la entrada al “laberinto blanco de los hospitales”, al “laberinto de la enfermedad”.

Es un mundo que el autor conoce a la perfección: más de treinta veces, nos informa, ha pasado por el quirófano. “De lo último que me gustaría saber es de hospitales y de quirófanos, pero les aseguro que sé de eso.” Noches de insomnio y ansiedad, mañanas desoladas. Con la enfermedad se pierde el control de la propia vida. Una tarde se ve al espejo y encuentra “un hombre desalentado; perdido: no supe qué decirle, lo miré de frente y vi en sus ojos el abismo”. Un abismo que es el de todos: “les recuerdo que todos nos asomamos a un abismo, siempre”.

Literatura del cuerpo. Crónica del abatimiento. Sin miedo a exhibir su patetismo: “me pregunto sin mucho dramatismo si no somos exactamente eso: una muestra en un bote de plástico a la espera de un resultado”.

Testimonio del dolor. Pérez Gay no logra transmitir con fuerza su enfrentamiento con la enfermedad y el miedo animal a la muerte. No puede revivir mediante la escritura la ansiedad de las noches sin sueño a la espera de que el agujón del dolor no llegue. Está ausente la sen-

sación de sudor frío al pensar en solitario en un fin absoluto.

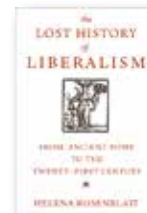
Con *Perseguir la noche* Pérez Gay cierra un ciclo sobre la enfermedad. En las tres novelas enfrentó a la muerte con la memoria. Mientras alguien recuerde lo recordado no muere del todo, podría ser la divisa. Escribir para no olvidar. Escribir para perdurar. Escribir contra la muerte. —

**FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ** es crítico literario. Mantiene una columna en *El Financiero*.



## HISTORIA

### El liberalismo: una historia ecuménica



**Helena Rosenblatt**  
THE LOST HISTORY OF  
LIBERALISM. FROM  
ANCIENT ROME TO THE  
TWENTY-FIRST  
CENTURY  
Princeton, Princeton  
University Press, 2018,  
368 pp.

## RAFAEL ROJAS

Los equívocos sobre la superación o vigencia del legado liberal, que tanto abundan en nuestros días, tienen que ver con la problemática historización de esa escuela de pensamiento. En buena medida, la historia autorreferente del liberalismo, esto es, la historia concebida por sí mismo, se basa en el acuerdo de que la cuna del liberalismo se ubica en el mundo atlántico, especialmente el anglosajón en el siglo XVII, y que de la obra de Hobbes y Locke se extendió al resto de Europa. Aunque dedica unos capítulos introductorios a los problemas teológicos del pensamiento medieval y a la idea del mal en Maquiavelo, ese es el relato del origen que suscribe Pierre Manent en el clásico *Histoire intellectuelle du libéralisme* (1987).

Otras corrientes historiográficas, como la italiana y la francesa, emblemáticamente Norberto Bobbio y André Jardin, intentarán contrarrestar el anglocentrismo de aquella historiografía destacando la importancia de las raíces del jusnaturalismo de los Países Bajos y Alemania en el mismo siglo (Hugo Grocio y Samuel Pufendorf) o de la Ilustración francesa en el siglo XVIII, que Manent limitaba demasiado a Montesquieu y Rousseau, para adentrarse más plenamente en el XIX francés como el gran laboratorio del liberalismo moderno europeo.

A diferencia del republicanismo, que lo mismo en la versión de J. G. A. Pocock, Quentin Skinner y la Escuela de Cambridge que en la de Maurizio Viroli o Philip Pettit, se remonta a la República romana, atraviesa el cristianismo republicano de la Edad Media y el renacentista de Florencia y Venecia, y desemboca en las revoluciones americana y francesa, el liberalismo ha sido siempre historiado como un fenómeno intelectual moderno. No tan moderno, sin embargo, como el conservadurismo, cuyos orígenes, con razón o no, se enmarcan en la reacción contra la Francia revolucionaria, especialmente en la obra del viejo *whig* irlandés, Edmund Burke.

Pero los problemas de la historización del liberalismo no solo están relacionados con los orígenes o los “comienzos”, como prefería decir Edward Said. También están ligados a los finales o los desenlaces, ya que la historia intelectual canónica del liberalismo, generalmente, concluye con Alexis de Tocqueville y John Stuart Mill y relega el siglo XX. Buena parte del pensamiento político del pasado siglo, por sus aproximaciones al marxismo o a la sociología, a la socialdemocracia o a la

democracia cristiana, es excluida de las genealogías liberales al uso.

Algunos de los pensadores liberales del siglo XX que rescata la historiografía fueron más historiadores de las ideas que filósofos políticos de la libertad: Karl Popper, Isaiah Berlin, Raymond Aron, François Furet. Otros fueron teóricos libertarios o neoliberales de la economía y la sociedad: Ludwig von Mises, Friedrich Hayek, Milton Friedman, Robert Nozick. Y otros más, ya cercanos a nuestra época (John Rawls, Ralf Dahrendorf, Ronald Dworkin o Giovanni Sartori), han sido científicos políticos de la democracia, con más de un desacuerdo explícito con el liberalismo clásico. Filósofa política de la libertad fue Hannah Arendt y, curiosamente, apenas se le menciona en las historias tradicionales del liberalismo.

Un libro reciente de la historiadora Helena Rosenblatt, de City University of New York, publicado por la Universidad de Princeton y titulado *The lost history of liberalism*, replantea las formas de narrar la trayectoria liberal. Rosenblatt prefiere hablar de “liberalidad” en vez de liberalismo y remonta la historia de eso que entiende más como atisbo que como certidumbre al mundo antiguo. Esta joven historiadora no comulga con la perspectiva popperiana, muy de marca anticomunista de la Guerra Fría, de que el liberalismo es una filosofía atacada, siempre en pugna con visiones historicistas, oraculares o proféticas.

Rosenblatt plantea el debate historiográfico entre un enfoque hegemónico, personificado por Manent, Jardin y otros autores, que entiende el liberalismo como una reacción contra el cristianismo, y una corriente revisionista, rescatada por Larry Siedentop en su controvertido *Inventing the individual* (2014),

que propone afirmar los orígenes del liberalismo occidental en el cristianismo antiguo y medieval. Rosenblatt simpatiza con el revisionismo, ya que, luego de glosar la “liberalidad” en Cicerón, Plutarco y otros pensadores romanos, dedica algunas páginas al liberalismo cristianizado de la Edad Media, para luego internarse en el Renacimiento y la Reforma como preludios de la filosofía política de Hobbes y Locke.

Sin embargo, en un evidente gesto contra el anglocentrismo de la historiografía liberal, Rosenblatt llama a repensar las relaciones entre el liberalismo y las revoluciones francesas de los siglos XVIII y XIX. Piensa la historiadora que la rica tradición del liberalismo francés no se limita a Montesquieu, Rousseau y Constant sino que involucra a Lafayette, Madame de Staël, Jean-Baptiste Say y Charles de Villers, un católico exiliado en Alemania y convertido al protestantismo, quien, a partir de la obra del racionalista cristiano Johann Salomo Semler, defendió una “teología liberal” o un “liberalismo teológico” como correlato del reconocimiento del individuo como sujeto de derechos.

También piensa Rosenblatt que la expulsión de la tradición liberal de las corrientes democráticas y socialistas que impulsaron las revoluciones de 1848 es un error. Hubo “liberalidad”, a su juicio, en los movimientos de ampliación del sufragio en Europa y Estados Unidos durante toda la segunda mitad del siglo XIX y buena parte del XX, si se incluye el derecho al voto de las mujeres. Y hubo “liberalidad”, también, en muchos pensadores de fines del siglo XIX, como Charles Gide, Richard Ely y el propio Stuart Mill, que llamaron a reconocer los límites de la política del *laissez-faire*, repensar el rol del Estado y alentar la extensión de



los derechos sociales. Como recuerda la autora, fueron precisamente algunos liberales ortodoxos, endeudados con el evolucionismo, como Herbert Spencer, William Graham Sumner o J. Laurence Laughlin, quienes más rudamente se opusieron a reconocer la existencia de una “cuestión social” en el liberalismo.

Lamentablemente, Rosenblatt no desarrolla del todo la corriente del *new liberalism* o liberalismo social de principios del siglo xx (Leonard Hobhouse, Harold Laski, John Maynard Keynes, Alexander Rüstow) y se limita a mencionar a Eduard Bernstein dentro de la rica vertiente marxista o socialista que se aproximó al liberalismo. Una historia más atenta a los diálogos entre esas escuelas de pensamiento habría justificado mejor el sentido que la historiadora quiso dar a la “liberalidad” como vislumbre de la idea de la libertad, más que como doctrina siempre en actitud defensiva, que se imagina acosada por múltiples enemigos. —

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



## CLÁSICOS

### El divino Dante



**Dante Alighieri**  
**COMEDIA**  
Prólogo, comentarios  
y traducción de José  
María Micó  
Barcelona, Acontilado,  
2018, 944 pp.

#### RAFAEL NARBONA

Los clásicos literarios se parecen a los seres vivos. Cambian y se transforman con el tiempo, aunque

el texto permanezca inalterable. La *Comedia* de Dante apareció a comienzos del siglo xiv, cuando la física aristotélica y la síntesis teológica de Tomás de Aquino imperaban en la cultura occidental, sosteniendo una imagen del universo que la posteridad ha desmontado poco a poco. Se ha dicho que la *Comedia* es una suma o compendio del saber medieval. Si aceptamos esta tesis, el interés del poema se reduciría a lo puramente arqueológico, materia de estudio para historiadores y filólogos. Sin embargo, la *Comedia* permanece viva, tal como lo demuestra la labor de sucesivos traductores y editores. Quizá los clásicos no gocen de un amplio fervor popular, pero siempre hay lectores para las obras que han sobrevivido a la despiadada criba del tiempo. La *Comedia* es un compendio, sí, pero también un prodigio de la imaginación. Aunque jamás lo pretendió, Dante se convirtió en un auténtico demiurgo con su visión del más allá. Su descripción del infierno se encuadra en los grandes ciclos narrativos, habitados por infinidad de personajes cuyo destino nos sacude y conmueve, recordándonos la fragilidad de la existencia humana.

Las primeras traducciones al castellano de la *Comedia* aparecen —a veces incompletas— en el Renacimiento (Enrique de Villena, Pedro Fernández de Villegas), cuando Dante ya disfruta de la condición de poeta clásico. El erasmismo contribuye a su penetración, oponiéndose a las objeciones de la Iglesia católica. No está de más recordar que el tratado latino en tres libros *La monarquía* (*De Monarchia*) fue quemado como libro herético e incluido en el *Index Librorum Prohibitorum* hasta que el papa León XIII ordenó retirarlo en 1881. Quizás eso explique que no se

publicaran nuevas traducciones al castellano hasta el siglo xix. El espíritu romántico se identificó con la atmósfera de la *Comedia*, tan alejada del canon estético del neoclasicismo. Dante era un visionario y no un pulcro poeta que busca ante todo el equilibrio y la armonía. Su topografía sobrenatural no parecía inspirada por meras especulaciones teológicas, sino por una mente incendiada por una imaginación sin límites. De joven, leí la versión de Manuel Aranda y San Juan en una edición con ilustraciones de Gustavo Doré. Publicada en 1868 con un prólogo de Thomas Carlyle, optó por una cuidada prosa, descartando la posibilidad de emplear formas métricas que se aproximaran a las originales estrofas de tres versos endecasílabos. El resultado no es nada desdenable, pues la prosa conserva el aliento lírico del poema: “A la mitad del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura por haberme apartado del camino recto. ¡Ah! Cuán penoso me sería decir lo salvaje, áspera y espesa que era esta selva, cuyo recuerdo renueva mi temor; temor tan triste, que la muerte no lo es tanto.”

Durante el siglo xx, las traducciones de la *Comedia* al castellano continuaron, siempre respetando el epíteto *divina*, añadido por el entusiasmo de Boccaccio y consolidado por la edición veneciana al cuidado de Ludovico Dolce. Al escoger una lengua vulgar, el italiano, Dante se distanció de la “alta tragedia” de la *Eneida* y otros clásicos de la Antigüedad, pero no renunció a ser el sexto en la pléyade de los grandes poetas, compuesta —según su criterio— por Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano (Canto iv, *Infierno*). Sin embargo, sitúa su *Comedia* en el ámbito de la sátira, destacando

que “concluye felizmente” (*Epístola XIII*). La meritoria traducción de Ángel Crespo había disfrutado hasta ahora del reconocimiento reservado a las versiones canónicas. Nadie se atrevió a decir que se trataba de un trabajo insuperable, pues la vida del idioma se encarga de poner fecha de caducidad a cualquier traducción. Crespo hizo un ímprobo esfuerzo por conservar las estrofas de tres versos, logrando resultados estéticos de indudable valor: “A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura, / con la senda derecha ya perdida. / ¡Ah, pues decir cuál era es cosa dura / esta selva salvaje, áspera y fuerte / que en el pensar renueva la pavora!” Su audacia rindió un tributo a la retórica, restando fluidez y transparencia al texto. José María Micó ha respetado el verso endecasílabo y la agrupación ternaria, pero ha prescindido de la rima consonante, limitándose a tejer leves asonancias: “A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura / porque me extravié del buen camino. / Es tan difícil relatar cómo era / esta selva salvaje, áspera y ardua, / que al recordarlo vuelvo a sentir miedo.”

No hay peor traición a un poema que la literalidad, absurdamente fiel al original. La traducción siempre es un ejercicio creativo que alumbra versiones más o menos inspiradas. Como señalaba Octavio Paz, “el texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua”, pero una buena traducción desmenuza los elementos de la obra para “poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje”. De esta forma se prolonga la red de correspondencias, connotaciones, alusiones, oposiciones y transformaciones que componen el lenguaje

literario. No creo que haya que establecer jerarquías en las traducciones de la *Comedia*. En cambio, es necesario mostrar su conexión en tanto aproximaciones al texto original. No me parece adecuado hablar de escalas, sino de vías abiertas hacia la emoción estética y la comprensión. Para el lector español e hispanoamericano del siglo XXI, la traducción de José María Micó constituye una excelente alternativa, pues combina con acierto la vocación clarificadora y la exigencia poética. Su versión de la *Comedia* ayuda a transitar por unas regiones cada vez más extrañas para la mentalidad de nuestro tiempo, sin descartar el anhelo de bienaventuranza de un poeta que vivió para la eternidad. —

**RAFAEL NARBONA** es crítico literario.



## POESÍA

### Lo personal y lo colectivo



**Odette Alonso**  
**OLD MUSIC ISLAND**  
Zacatecas, Instituto  
Zacatecano de Cultura  
"Ramón López  
Velarde"/Etal  
Contenidos, 2018,  
55 pp.

## GISELA KOZAK ROVERO

El amor lésbico es un tema central en la obra de Odette Alonso (Santiago de Cuba, 1964). Está presente en la novela *Espejo de tres cuerpos* (2009) y en los libros de relatos *Hotel pánico* (2013) y *Con la boca abierta* (reeditado en 2017). Es también un tópico relevante, aunque no el único, en su extensa obra poética, recopilada en 2011 bajo el título de *Manuscrito ballado en Altamar*, y a la que se han agregado *Bailando a oscuras* (2015), *Los días sin fe* (2017) y el

más reciente, *Old Music Island*, aparecido el año pasado.

*Old Music Island* tiene cuatro apartados: “Pórtico”, “El baile”, “Días de Géminis” y “Old Music Island”. Un hilo conductor cimienta la unidad del libro: el amor en su naturaleza onírica e imaginaria, capaz de poner nuestra experiencia en relación con una larga tradición poética, que habla del amor como si de un paraíso perdido se tratara. Se encuentra en la poesía de distintas épocas y en la lírica popular. El amor es la música con la que el deseo danza y que significa también el regreso a un pasado personal y colectivo: “Toda música es ayer / nos antecede el canto de la cítara / se impregna en las paredes / en medio de la nada.”

El amor se piensa, se vive, se imagina, se sueña. Así queda patente desde el “Pórtico”: “Los pájaros que salen de tu boca / llenan el día de reverberaciones. / La luz que

— NOVEDADES —  
EL COLEGIO DE MÉXICO



libros.colmex.mx

dejan / se enreda entre los hilos de la rueca / de la que surge un tejido transparente. / La pared te sostiene / cuando te abres el pecho / y brota el canto. / Yo / sentada a tus pies / lo sueño todo.” Desde sus primeras páginas, *Old Music Island* enmarca el amor lésbico en el deseo universal. Lograr esta conexión requiere oficio. Hoy día no es extraño encontrarse textos testimoniales sobre el lesbianismo, cuyo valor fundamental es probar la superación de temores ancestrales. Sin embargo, la poesía de Odette Alonso sobresale en ese conjunto. No solo es que estemos ante una pionera de la literatura lésbica en lengua española, particularmente en Cuba, sino que, a diferencia de tantas otras voces valientes pero sin vuelo, Alonso escribe con el convencimiento de que el poema es también conciencia estética y no solo declaración de un deseo condenado. Su cuidadoso manejo del lenguaje la aleja del coloquialismo testimonial de tanta poesía lésbica al uso, lo que no significa que apueste por una escritura oscura, que dificulte la comprensión.

De este modo, aunque el poema nombre los encantos de la amada o el placer de la caricia, su acento se encuentra en los matices: “Éramos rumor de telas / y lavanda”, dice en su poema “El miedo”. Alonso retrata el deseo en lo que tiene de seducción, alegría y vulnerabilidad; desear, piensa Alonso, es conocer a quien se ama en su vibración más íntima, más allá del placer. El libro alude al carácter metafórico de la danza, que exige saber oír, entregarse al arbitrio de la música, sentir al otro cuerpo como propio y en esa cercanía calibrar el poder mismo del deseo (“El vuelo de tu falda / era el tiempo del insomnio”, dice en “La orquesta”). Tal poder

implica simultáneamente el riesgo del dolor y las dulzuras de la seducción, la posibilidad de ser vista con desprecio y la fortuna del amor como promesa. A la vez que el aura mítica de los amores en su esplendor, Alonso retrata el desengaño y la crueldad. Así, en “Versión de los hechos” la desesperanza brota en dos de sus versos: “Animal de oscura estirpe / la tristeza.”

Uno de los epígrafes, el de Michel Houellebecq, define otro de los temas de *Old Music Island*: “Existe en mitad del tiempo la posibilidad de una isla.” La isla es una metáfora del amor en su mejor momento: representa la soledad de los amantes y también hace pensar en un paréntesis que reta al inevitable transcurrir del tiempo y a las imposiciones cotidianas, desde las políticas y económicas hasta las culturales. Esta pausa del tiempo y la historia revela una característica persistente en la poesía amorosa: el movimiento pendular entre la experiencia única del amor y su gramática estética y cultural. Entre lo personal y lo colectivo.

En Alonso –al igual que en otros poetas de su generación como Norge Espinosa, Sigfrido Ariel, Víctor Fowler, Damaris Calderón– el magisterio de José Lezama Lima no fue tanto una estética a seguir como un desafío, que obligaba a encontrar una expresión radicalmente personal, más allá de movimientos o grupos. Si el hermetismo lezamiano ha tenido una influencia fecunda en Cuba, ha sido también la de permitir a los poetas posteriores una libertad de conciencia que no necesita de estridencia política alguna, una libertad vertida en poemas que sacuden la lengua adormecida del autoritarismo. Poetas como Odette Alonso sacaron a la luz el tema del homoerotismo

reelaborando las poéticas de la isla, pues la política en literatura significa también trascender los temas sociales cuando son impuestos por el Estado. Se trata de interpelar a los individuos para que miren el mundo de otra manera, iluminado por una lengua poderosa y pensada. *Old Music Island* manifiesta esta cualidad iluminadora, propia de los poetas de verdad. —

**GISELA KOZAK ROVERO** es escritora. Su libro más reciente es *Ni tan chéveres ni tan iguales. El “cheverismo” venezolano y otras formas de disimulo* (Ediciones Puntocero, 2014). Reside en México.



## NOVELA

## Hablar por nosotros



**Álvaro Enríquez**  
**AHORA ME RINDO Y ESO ES TODO**  
Barcelona, Anagrama,  
2018, 424 pp.

## PABLO SOL MORA

La historia es la materia prima de las novelas de Álvaro Enríquez –*Vidas perpendiculares, Decencia, Muerte súbita*–, pero no son novelas históricas en el sentido convencional. Lejos de él la pretensión, laboriosa y con frecuencia banal, de reconstrucción pedestre de épocas o personajes pasados con un aderezo de ficción que tantas malas novelas produce. Enríquez entiende que el cruce entre novela e historia da para otra cosa y está en su mejor forma cuando, abandonando todo asidero histórico, imagina la vida de sus personajes, sean san Pablo, Caravaggio o, ahora, Gerónimo.

Sus novelas exigen, además, un tipo de lector muy distinto al habitual de “novelas históricas”, que

suele ser más bien elemental. *Abora me rindo y eso es todo* es una novela sin adjetivos; novela que se interroga y reflexiona sobre sí misma todo el tiempo, metanovela. Enrigue, eso sí, se documenta a fondo sobre los periodos o figuras que elige (así estudió la Italia y la España del siglo XVI y ahora la Apachería del XIX); a veces, de hecho, creo que se documenta demasiado y eso lastra un poco su imaginación novelesca.

Enrigue es uno de los novelistas mexicanos actuales más dotados para la narración de acciones y la construcción convincente de mundos novelescos diversos. La obra inicia: “Al principio las cosas aparecen. La escritura es un gesto desafiante al que ya nos acostumbramos: donde no había nada, alguien pone algo y los demás lo vemos. Por ejemplo la pradera: un territorio interminable de pastos altos.” A partir de ahí, Enrigue levanta una catedral narrativa: desmesurada, excesiva a ratos, a la que sobran unas cuantas capillas y retablos, pero imponente. Quizá desde Carlos Fuentes, con el que guarda más de una afinidad, la literatura mexicana no veía una ambición narrativa de esta índole.

*Abora me rindo y eso es todo* cuenta tres historias: la de la progresiva rendición de los chiricahuas, centrada en Gerónimo; la de Camila, mexicana raptada por los apaches que acaba convirtiéndose en uno de ellos, y Zuloaga, el militar mexicano encargado de buscarla; y la del escritor que cuenta todo. Siempre ha habido en Enrigue un interés y abierta empatía por los pueblos extintos o casi extintos y sus últimos representantes. No es difícil compartirla: en este caso, un pueblo pequeño, el apache, que durante años resistió heroicamente los embates de dos ejércitos, el

mexicano y el estadounidense. A veces la empatía lo desborda y lo hace incurrir en bastas simplificaciones históricas, como cuando generaliza sobre el proceso colonial: “lo que le hicimos a América, la tierra que nos llena la boca cuando la reclamamos. No somos sus hijos, somos una fuerza de ocupación. Tendríamos que vivir de rodillas. Tendríamos que devolverla. Eso es todo, América, eso es todo”. Es bastante más que eso. Sin embargo, lo primero que llama la atención aquí es la magnitud de la fascinación —de dimensiones melvilleanas— que Enrigue ha experimentado por la Apachería. Como es sabido, Gerónimo profesó durante toda su vida un odio profundo a los mexicanos. Con sobrada razón, pues fueron soldados mexicanos quienes asesinaron a su esposa e hijos en Chihuahua, en 1858. No hay manera de reparar semejante infamia, pero no deja de ser un modesto acto de desagravio que sea un mexicano el que escriba ahora su libro.

A diferencia del novelista histórico ordinario, Enrigue está tanto o más interesado en el presente que en el pasado. Sus novelas no son reconstrucciones arqueológicas, sino indagaciones lanzadas al futuro. Aquí de lo que se trata no es solo del ocaso de un pueblo, sino del presente y futuro de dos países, México y Estados Unidos, y de dos continentes, América y Europa. Enrigue vive desde hace tiempo en el país vecino y encarna el dilema del escritor netamente mexicano, hispánico, que vive allá (lejos de él, también, el frívolo afán de ser un escritor “global”, o sea, de ningún lado, porque sabe que toda verdadera universalidad parte de una tradición específica). Esto era ya perceptible en *Hipotermia*, ese

melancólico libro de cuentos sobre gringos. En esta novela, el narrador cavila: “nunca quise ser nada más que lo que soy: mexicano. Las cosas del mundo, el miedo a vivir como un apache, me han puesto, sin embargo, en un ánimo claudicatorio [...] Para poder seguir manteniendo a la familia, entonces, tengo que dar un paso: dejar de renovar visas, convertirme en residente de este otro país, ser el que soy en otro sitio de manera permanente, dejar de ser extranjero, asumir el rol de migrante y empezar a hacer las cosas que sea que hagan quienes se integran y aclimatan [...] Me digo que no importa, que nada cambia si uno tiene documentos que reflejen mejor el tipo de vida que lleva”. Ah, pero sí que importa, a quién queremos engañar. Me consta que muchos migrantes mexicanos en una situación similar —“mojado de primera clase”, como se dice en *Hipotermia*—, escritores o académicos, en la desolación dominical de un campus gringo, se preguntan sinceramente: ¿qué carajos hago aquí?

Hace algunos años, en la terraza de una ciudad norteña con pretensiones gringas, pero al mismo tiempo sólidamente mexicana, conversaba con Enrigue de este y otros temas. Antes de que se bebiera un poco demasiado, hablamos de padres con fuertes raíces en México y una conciencia clara de su historia, y de hijos —más globales, más modernos— en los que esas raíces inevitablemente se debilitan. Reconocíamos con cierta melancolía que había ahí algo que se perdía. Luego el alcohol siguió corriendo, la conversación cambió de rumbo muchas veces y yo acabé la noche repitiendo neciamente una frase idiota sobre Góngora —algo sobre la grandeza formal, no me pregunten



qué—. A la mañana siguiente, crudo, releí el espléndido final de *Muerte súbita* —en el que el artista, Caravaggio, “sentía que podía escuchar la súplica de un alma antigua, un alma de un mundo muerto, el alma de todos los que se han jodido por la mezquindad y la estulticia de los que creen que de lo que se trata es de ganar, el alma de los que se han extinguido sin merecerlo [...] el alma de los nahuas y los purépechas, pero también la de los longobardos que hacía mil quinientos años había sido reventados por Roma como Roma acababa de reventar a los mexicanos e iba a reventar al poeta. Escuchó: eres el que mejor puede hablar por nosotros”— y pensé, cosa que la lectura de *Abora me rindo y eso es todo* ha confirmado, que un novelista como Enrique es justamente eso: el que mejor puede hablar por nosotros. —

**PABLO SOL MORA** es escritor y crítico literario. *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro* (FCE, 2017) es su libro más reciente.



## POESÍA

### Reescribir a Las Casas en el siglo XXI



**Balam Rodrigo**  
LIBRO  
CENTROAMERICANO  
DE LOS MUERTOS  
Ciudad de México,  
Secretaría de Cultura/  
Gobierno de  
Aguascalientes/FCE/INBA,  
148 pp.

## ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

En 1542, después de tres años de escritura, en España, fray Bartolomé de las Casas terminó el que habría de ser el primer borrador de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), una

denuncia feroz a las atrocidades cometidas vil e impunemente por los encomendadores españoles en contra de los indígenas americanos. Ese mismo año, durante el bimestre abril-mayo, la relación de hechos fue leída en las Cortes de Castilla frente a una audiencia que contó con la presencia de las más altas autoridades de la Corona española, entre ellas la del rey Carlos I. El efecto de su retórica fue tal que de inmediato se dio la instrucción de revisar la legislación colonial, en especial los puntos concernientes a las encomiendas. Tras ser revisitada, en noviembre, tocado por la argumentación del padre Las Casas, el rey promulgó reformas sustanciales y definitivas al sistema, esto con miras a mejorar las condiciones de vida de los indígenas y acabar —al menos en la teoría— con la violencia gratuita y desmesurada perpetrada en los territorios americanos a sus espaldas. Es decir: la intervención puesta en la *Brevísima* arriba a buen puerto y se sientan las bases de lo que a la postre hemos de llamar Derecho Indígena. La historia, sin embargo, no acaba ahí y en 1552, tras evadir la censura inquisitorial, el texto es publicado y puesto a circular libremente en librerías de toda España. No demasiado tiempo después se traduce el texto y, en el contexto de las reformas luteranas, se difunde por toda la Europa protestante, y para 1648 alcanza su edición número treinta y tres. La denuncia de Las Casas estaba hecha y había sido esparcida con éxito por toda Europa, lo que abonó niveles de presión a la Corona española para hacer cumplir las reformas. Con ese trasfondo y sobre esos textos y argumentos, Balam Rodrigo (Villa de Comaltitlán, Chiapas, 1974) escribe, en el siglo XXI, un largo poema

titulado *Libro centroamericano de los muertos*.

Las inquietudes son legítimas y son las mismas: ¿Cuál es el sentido de esta intervención, de este anacronismo? ¿Por qué el palimpsesto, por qué la *Brevísima*? ¿Qué nos está queriendo decir Balam Rodrigo? ¿Qué le está haciendo este su libro al mundo? Antes sugerí que a través de un lenguaje altamente literario —efectivo en su retórica ya por sus hipérbolos, aliteraciones y anáforas, ya por sus gradaciones y apóstrofes— Las Casas interpeló a la corte y al rey para alterar las leyes que legitimaban la violencia contra los indígenas americanos. Bien, allá el centro: con una inquebrantable fe en las posibilidades críticas de la literatura, a través de un montaje que involucra, entre otras cosas, coordinadas geográficas, fotografías personales, borraduras, tachaduras, citas, homenajes, versiones, prosas y versos, Balam Rodrigo propone un gesto con el que busca reescribir y recuperar la potencia crítica de una operación de probado éxito, aquella que hace ya casi quinientos años sacudió las conciencias protestantes y católicas de todo el mundo. Su palimpsesto que, dicho sea de paso, usa y abusa, del mismo modo y sentido que Las Casas, de las figuras retóricas de la Antigüedad clásica, articula una denuncia con una maquinaria a la vez tradicional —el libro en su disciplina, en sus procedimientos probados, en su racionalidad y en su unidad—, a la vez descubierta y de vanguardia —el libro como montaje, como constelación, como mueca iconoclasta y como collage—, de las abyecciones, excesos y desmanes contra los cientos de migrantes centroamericanos que intentan abrirse paso en el espeso e inhospitalario territorio mexicano. Y es que el *Libro*

centroamericano de los muertos no se trata de una obra más que quiere visibilizar la brutalidad en contra del migrante centroamericano. Balam Rodrigo no es ingenuo y sabe que para visibilizar masivamente están la televisión, las redes sociales y los periódicos sensacionalistas. Su intervención no va por ese camino. Más bien lo que él quiere, fiel a sus aspiraciones lascasianas, es interpelar a una audiencia específica. Argumentando desde la retórica, Balam Rodrigo llama a las autoridades capaces de cambiar las condiciones del migrante centroamericano en México. Una vez más: Balam Rodrigo busca, en un movimiento, sacudir apatías y humanizar estancias. No visibilizar. Más bien: proceder, actuar. Su llamado es al amparo incondicional, al recibimiento despojado, a *l'hospitalité absolue*. Es en esa dirección que también cobra sentido un premio

como el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes que el *Libro centroamericano de los muertos* ganó en 2018. Porque sí, hace falta iluminar la entrega, correr la voz, para que la misiva alcance su destinatario. Para que entonces el migrante ande por territorio mexicano sin correr el riesgo de empantanarse, perderse, hundirse para siempre.

No obstante, la esperanza guarda el desencanto en su anverso. Balam Rodrigo da cuenta, hacia el final del poema, aunque quizá, sí, con un dejo de aliento y optimismo, de que los tiempos todos han cambiado. Unos de sus últimos versos, quizá después de todo los más tristes del poema, sugieren amargamente que el éxito de la operación crítica de Las Casas acaso descansó en que la *Brevísima* fue capaz de confrontar al rey cara a cara con Dios, cuando por la letra se podía honrar su nombre. Balam Rodrigo deja en el aire

la pregunta: ¿ahora qué nos queda? (“Sobre los cadáveres / las señales del fin del mundo, / los signos del abandono de Dios”) y su lamento nos recuerda que el fin del mundo ha llegado: un mundo de refugiados desplazados, migrantes asesinados y personas desaparecidas que parece convivir muy bien con retahílas de autoridades indolentes, públicos apáticos, intelectuales encumbrados y condescendientes. Faltaría, pues, hacer algo para que este grito arribara a las justas manos. Antes de que los migrantes, como en las fotografías del libro, se sigan afantasmando sin que la literatura tenga por hacer más nada. Algo, lo que sea, algo, que detenga el engrose, indemne y acelerado, de las filas y listas cuyo eco se escucha triste y pálido en el *Libro centroamericano de los muertos*. —

**ISAAC MAGAÑA GCANTÓN** (Mérida, 1989) es crítico literario.

LETRAS  
LIBRES

La conversación ahora  
continúa en los móviles.

DISPONIBLE EN  
App Store

DISPONIBLE EN  
Google play