

# LIBROS

52

LETRAS LIBRES  
MARZO 2015

**Javier Pradera**

- LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA Y LA DEMOCRACIA
- CORRUPCIÓN Y POLÍTICA. LOS COSTES DE LA DEMOCRACIA

**Guadalupe Nettel**

- DESPUÉS DEL INVIERNO

**Javier Cercas**

- EL IMPOSTOR

**Massimo Recalcati**

- EL COMPLEJO DE TELÉMACO. PADRES E HIJOS TRAS EL OCASO DEL PROGENITOR

**Rodrigo Rey Rosa**

- 1986. CUENTOS COMPLETOS

**Ignacio Peyró**

- POMPA Y CIRCUNSTANCIA. DICCIONARIO SENTIMENTAL DE LA CULTURA INGLESA

**Yolanda Pantin**

- PAÍS. POESÍA REUNIDA (1981-2011)



ENSAYO

## De la democracia en España



**Javier Pradera**

**LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA Y LA DEMOCRACIA**

Edición e introducción de Joaquín Estefanía  
Madrid, FCE, 2014,  
164 pp.



**CORRUPCIÓN Y POLÍTICA. LOS COSTES DE LA DEMOCRACIA**

Estudio introductorio de Fernando Vallespín  
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014,  
260 pp.

✎ **MIGUEL AGUILAR**

Un sencillo experimento sociológico consiste en repasar las orlas de sucesivas generaciones de alumnos que decoran los pasillos de tantos colegios españoles. Las del Colegio del Pilar de Valencia no deben diferir mucho de las demás. Las primeras fotos, de los años cuarenta, muestran grupos muy reducidos de jóvenes prematuramente envejecidos, vestidos muy formalmente. A medida

que pasan los años y la demografía se recupera, los grupos van aumentando de tamaño. Y de pronto, a mediados de los sesenta, un par de rebeldes aparecen sin corbata. El fenómeno prende: a la altura de 1971 ya no se ve ninguna corbata, apenas alguna chaqueta y el pelo largo es habitual. Ese acelerado cambio estético plasma a la perfección los cambios sociales, económicos y culturales que precedieron y permitieron la Transición española; si no la hicieron inevitable, al menos la hicieron posible, como recuerda en varias ocasiones Javier Pradera en *La Transición española y la democracia*, una obra en la que rechaza cualquier determinismo sobre el desenlace y niega medallas a quienes pretenden acaparar protagonismos.

Pradera, editor y periodista clave en la España de la segunda mitad del siglo xx, falleció el 21 de noviembre de 2011. Desde entonces han aparecido cuatro libros que llevan su nombre y desmienten a título póstumo la acusación de ágrafo que recibió en vida. En *Camarada Javier Pradera* (Galaxia Gutenberg, 2012), Santos Juliá compone un retrato de la militancia comunista de Pradera escrito casi a cuatro manos con él, a partir de varios textos memorialísticos y una valiosísima correspondencia con Jorge Semprún. *La mitología falangista (1933-1936)* (Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014), una tesis doctoral nunca presentada (su militancia comunista y las detenciones sufridas hacían imposible una carrera académica) que acaba de aparecer con un estudio introductorio de José Álvarez Junco, es un excelente análisis de la ideología falangista y su estrategia en los años previos a la guerra civil. Y por fin están dos libros extrañamente complementarios, que vienen a ser dos miradas sobre la democracia española establecida tras la muerte de Franco.

El primero, el ya mencionado *La Transición española y la democracia*, reúne dos textos: un artículo publicado en una pequeña revista en 1992 en el que

Pradera repasa los acontecimientos clave entre la muerte del dictador y la victoria del PSOE en las elecciones de 1982, y “Una nueva visión de la guerra civil”, una conferencia impartida en 2010 en el marco de un ciclo sobre la generación del 56, de la que fue miembro destacado. La relación entre ambos es evidente; como dice Pradera para cerrar la conferencia: “Trascurridos más de cincuenta años desde aquella fecha, todavía me sigo haciendo la ilusión de que aquel pronunciamiento civil firmado por los descendientes de los combatientes y los muertos de ambos bandos contribuyó a la preparación del espíritu que hizo posible la Transición.” Con su habitual lucidez, Pradera destaca en esa mirada atrás dos ideas: que era fundamental cambiar la visión de la guerra para poder construir un proyecto común y que el excelente resultado final, una democracia consolidada y equiparable a los países de nuestro entorno no solo estaba lejos de la imaginación de los jóvenes opositores que protagonizaron los incidentes de febrero de 56, sino también de sus deseos y de los del resto de los que se enfrentaron a la dictadura antes y después; ninguno de ellos hubiera afrontado los sacrificios que la disidencia conllevaba “a cambio de la monarquía de 1978”.

En parte por eso, como bien advierte Joaquín Estefanía en el prólogo, hay una tentación adanista de volver a empezar de cero e invalidar todo lo que se ha avanzado en los últimos cuarenta años, quizá también porque al culpar a la Transición de todos nuestros males quedamos exonerados los que vinimos después. Pero aunque los problemas que la crisis actual ha sacado a la luz son indiscutibles, no de todo tiene la culpa la Transición, y además se puede tirar el agua sucia y salvar al niño. Para esa labor, el sintético recorrido que Pradera hace de aquellos trepidantes años tiene un valor indiscutible, así como la identificación de las claves del proceso: “una transformación

cualitativa de la cultura política española, basada hoy fundamentalmente en el diálogo tolerante, la voluntad de acuerdo, la negativa a transformar al adversario en enemigo, la capacidad para abstraer del presente las ofensas recibidas en el pasado, el estudio de la historia para no repetir los errores y la orientación al futuro”.

Apenas dos años después de esas optimistas líneas, una serie de fracturas evidentes del sistema le empujaron a escribir un fascinante ensayo que solo ahora, veinte años más tarde, ve la luz. *Corrupción y política. Los costes de la democracia* es un estudio prologado por Fernando Vallespín en torno a tres ejes: los casos de corrupción que habían empezado a asomar (caso Juan Guerra, caso Rubio, caso Hormaechea, caso Calviá...), la creciente profesionalización de la política y el nuevo papel que los partidos políticos habían ocupado en una democracia ya consolidada. No hace falta ser muy perspicaz para ver cómo las preocupaciones de Pradera hace veinte años anticipan tres cuestiones clave de la crisis política e institucional en la que estamos. Leer sus reflexiones sobre la financiación de los partidos, su funcionamiento interno o las puertas giratorias produce un escalofrío: el elefante ya estaba en la habitación, pero logramos no mencionarlo mientras la galopante prosperidad nos tenía ocupados. El exponencial deterioro del sistema y de las instituciones que ahora vemos no puede ser por tanto achacado a un defecto de origen (aunque desde Eliade sabemos que toda religión lleva consigo desde su primera formulación sus herejías): hemos tenido veinte años para atajar los problemas, reformar lo que no funcionaba y plantear alternativas. Y los hemos desperdiciado.

La inteligente mirada de Pradera, su implacable prosa que avanza imparables al servicio de un razonamiento blindado, ya no pueden ayudarnos a desentrañar las claves de la actualidad. Qué hubiera dicho de Podemos, del

auge independentista catalán, de los debilitados cimientos del edificio de la Transición. Pero al menos nos quedan sus análisis y el espíritu que los anima, la independencia de criterio, la falta de complacencia con los propios, la búsqueda de razones sistémicas más allá de las anecdóticas. Ojalá que como aquel manifiesto que firmó en 1956 sea un ejemplo y un ejercicio fructífero. —



## NOVELA

### “La Nettel”



**Guadalupe Nettel**  
**DESPUÉS DEL INVIERNO**  
Barcelona, Anagrama, 2014,  
272 pp.

#### ✎ VALERIA LUISELLI

##### 1. *El panorama*

Empezar por decir que en México existen instituciones como el Colegio Nacional, que desde 1943 ha admitido a ochenta miembros, entre los cuales solo tres han sido mujeres. Y anotar que, entre estas, no hay ninguna escritora. Decir que es práctica común, todavía hoy, hablar de “escritura femenina” o “mujer cerebral” —y usar esos términos de por sí vacuos de forma condescendiente o peyorativa. Pensar que en México términos como esos son publicables; y que no dan pudor a quienes los espetan, a pesar de la pena ajena que producen en quienes los leen. Recordar, también, que a Tina Modotti le decían “La Perloti”, a Josefina Vicens “La Peque”, y que Elena Poniatowska es “La Poni”. Qué tiernas, qué lindas: qué incómodas son nuestras intelectuales.

De la Nettel se ha dicho antes que es demasiado cerebral, a pesar de que, desde un punto de vista más o

menos consuetudinario, no es posible escribir con otro órgano que no sea el cerebro. Pero supongo que muchos esperarían de la Nettel que fuera nuestra Lupita; que la Abenshushan se terminara ya por Dios de aplacar: ¡Shushanita!; que la Jufresita no fuera tan lista; que la Gerberita no fuera tan talentosa, tan mevalmadres. Con inteligencia, la Nettel y estas otras se van colocando en el margen de las “jóvenes raras” —única forma, quizá, de sobrevivir a la estulticia de quienes todavía piensan la literatura en términos de género; de quienes la obligan a una a empezar una reseña en *Letras Libres* con una discusión tan rancia y obvia —como del México de Vasconcelos.

### 2. La escritora

Pero no solo se ha dicho eso de la Nettel. Se han dicho muchas cosas y muy buenas, y su trabajo ha acumulado el prestigio que merece (más recientemente, por esta novela, obtuvo el Premio Herralde). Es una escritora que se resiste a la clasificación fácil, y la variedad y calidad constantes de su trabajo le han ganado lo único que realmente necesita un escritor o una escritora: libertad para seguir escribiendo lo que le viene en gana. Libre de complejos, libre de filosofías programáticas, libre de modas, libre de ideologías castrantes, libre de la necesidad de complacer, Nettel se ha convertido en un ejemplo del rostro más luminoso de la literatura latinoamericana contemporánea.

A mí me cuesta leer a Nettel desde la distancia que tal vez tomaría un crítico profesional. La leo con curiosidad. La leo con admiración. Trato de aprender de su libertad y desparpajo. Me gusta la pulcra seriedad de su dicción, siempre en contrapunto con la desfachatez del espíritu de su prosa. Envidio la naturalidad con que dispone del lenguaje; su resistencia a la ornamentación y el artificio; y el temple casi estoico con que dispensa un conocimiento

profundo y penetrante de la naturaleza humana.

En esta novela, además, leo a una Nettel con un oído mucho más agudo que nunca y con un control sintáctico impecable. Hay que leer esta frase, por ejemplo, más de una vez y en voz alta para entender a cabalidad sus aciertos: “Al principio Facundo se mantuvo tan imperturbable como antes, pero la edad no perdona a nadie y también acabó sumándose a la paja del sábado en la tarde, aunque de manera mucho menos pudorosa: en vez de introducir la mano por la portañuela como yo, se sacaba la pinga, un miembro ancho y pesado como sus pies, y, en el silencio de la incipiente noche, eyaculaba salpicando con alarde las baldosas del patio o el muro a través del cual veíamos a Regla desnudarse.”

### 3. La novela

*Después del invierno* es una novela escrita a dos voces: la de una estudiante mexicana radicada en París y la de un editor cubano afincado en Nueva York. Como suele ocurrir con las buenas novelas, esta no se trata de nada en particular. Al igual que en otros libros de Nettel, el tablero en que se despliega la trama de *Después del invierno* —su propia *république mondiale des lettres*— es el territorio difuso en que se sobreponen ciudades latinoamericanas, europeas y, en este caso, estadounidenses. Pero, más que un trasfondo geográfico, las ciudades de la novela —Oaxaca y La Habana, pero sobre todo París y Nueva York— son espacios interiorizados con los que sus personajes tienen que bregar. No son tanto espacios en donde se desarrolla la vida, sino una condición impuesta a ella. En ese sentido, y tal vez solo en ese sentido, *Después del invierno* se suma a la ya larga tradición de novelas sobre la extraterritorialidad latinoamericana, que empieza en épocas de Altamirano, tiene su esplendor en las crónicas de Darío, su decadencia *chic* en el Boom, sus flores raras en Pitol, su muerte en Bolaño y su

fantasmagoría en la generación globalizada de Bogotá 39. Nada nuevo.

¿Nada nuevo? Tal vez sí. El verdadero epicentro de *Después del invierno*, tanto a nivel concreto como metafórico, es un cementerio. La narradora vive frente al Père-Lachaise y, a medida que avanza la novela, el cementerio se va apoderando de ella, hasta que termina pasando sus días enteros entre las tumbas. “La ciudad es un inmenso cementerio”, dice en algún momento. La aseveración es sobre París, pero sirve también de metáfora para pensar el territorio en que se escriben y se inscriben tantas novelas latinoamericanas: siempre encima de nuestros muertos.

Tenemos, como cultura literaria, una relación tal vez demasiado difícil con la tradición; una manera de pensarnos a nosotros mismos siempre adentro de sus constelaciones problemáticas, siempre en relación a sus pesados astros muertos. El narrador masculino de Nettel representa el lado más bien cursi de esa relación con la tradición. Al igual que la narradora femenina, tiene una inclinación por los cementerios y las tumbas. Su afición, sin embargo, tiene más que ver con el turismo necrológico: “no le interesaban los muertos sino el culto a los escritores”, dice de él con cierta displicencia la narradora. Es con esta delicada toma de distancia como Nettel logra dar un paso con respecto al mundo que se plantea la novela: se sabe sin remedio adentro del panteón al que se circunscribe, pero le incomoda, lo trata de ver de lejos, y, tal vez, amablemente, lo desprecia.

Sus dos narradores son “exiliados” —trasplantes voluntarios— en un momento en que las diásporas latinoamericanas tienen más de evasión que de subversión. Sus narradores son, en ese sentido, fantasmas de otra época, abrevando de cauces secos, reviviendo una historia ya enterrada. Nettel no suele tratar a sus personajes con crueldad gratuita —no es el tipo de escritora que se piensa más inteligente que ellos—, pero en el cruce de

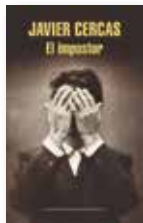
perspectivas de sus dos narradores se logra vislumbrar un fastidio sincero con la tentación de imaginarnos a nosotros mismos como extranjeros perpetuos: extranjeros en un país, en una familia, en una casa, en el cuerpo en que nacimos.

En términos formales, el mayor logro de la novela es el acercamiento paulatino y paciente de dos vidas –las de sus dos narradores– que, en cuanto se tocan, se empiezan a desmoronar. En la primera mitad de la novela Nettel traza con suma delicadeza las dos personalidades que narran la historia –tan sólidas, peculiares y llenas de mañas que a ratos parecen solo vidas novelescas o vidas noveladas– para luego deconstruirlas y, en su deconstrucción, humanizarlas. Lo que en una primera mitad del libro nos parece una variación sobre el tema tan netteliano de “los raros”, “los excéntricos” y “los outsiders”, en la segunda mitad se revela como un universo tal vez mucho más cercano a nuestra normalidad ramplona. Lo que logra tan bien y con tanto sigilo la Nettel es ejecutar esa manipulación de la distancia emocional entre el lector y el libro, hasta hacerlos estamparse uno contra el otro, mientras el lector andaba distraído presenciando el progresivo acercamiento entre los narradores de la historia. Las últimas cincuenta o sesenta páginas de la novela, brillantemente escritas, son un descenso vertiginoso y trepidante hacia en único final posible: lo que viene después del invierno. –



NOVELA

## La mentira



**Javier Cercas**  
**EL IMPOSTOR**  
Barcelona, Literatura  
Random House, 2014,  
426 pp.

✎ **FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ**

“Si la literatura solo sirve de adorno, a la mierda con la literatura.” Lo dice el narrador de *El impostor*, la última novela de Javier Cercas. Lo dice para justificar que su libro pretenda salvar a Enric Marco, el gran mentiroso, el gigantesco manipulador. Salvar del oprobio. “La verdad es que llegó un momento en que lo que sentí por él fue afecto, a ratos una especie de admiración que ni yo mismo sabía explicarme, y que me perturbaba.” Salvar a Marco. ¿Salvar al mentiroso para que la literatura no solo sirva de adorno? Cercas interroga a quienes trataron con él: “Todos le queríamos. Era encantador, muy generoso, muy cariñoso, contaba historias estupendas.” A tres personas que reunió para saber de Marco les preguntó qué tipo de hombre era: “Los tres gritaron al unísono: ¡extraordinario!” Salvar al que miente.

El narrador de *El impostor* se llama Javier Cercas, así como Truman Capote se llama el narrador de *A sangre fría* y Emmanuel Carrère el de *El adversario*. Los tres eligieron la primera persona para narrar sus historias. Para lograr una mayor inmediatez, sin duda, pero también para involucrar al lector en la ambigüedad de su investigación, literaria y moral. En el caso de Carrère y Cercas, de enfrentarse a hombres que deliberadamente decidieron mentir. Que laboriosamente forjaron una máscara sofisticada detrás de la cual se encontraba un hombre banal. Hombres

huecos que construyeron un personaje para enfrentarse al mundo, como el Jean-Claude Romand de Carrère; o para seducir a todos, como el Enric Marco de Javier Cercas.

Investigaciones literarias para asomarse al corazón ambiguo de la conducta. En este caso, de una conducta universal: la mentira. Ha existido en todos los tiempos y en todos los lugares. Hay mentiras históricas, mentiras familiares y la morralla de la mentira individual y cotidiana, “todos somos quienes no somos”. La máscara que usamos todos los días es una mentira educada, cortés. No podemos vivir sin mentir, el hombre es un animal que miente. Pero la razón la rechaza. Para Montaigne “constituye una falta de respeto y en el fondo una forma de violencia”, mientras que para Kant la prohibición de mentir no admite excepciones. Lo cierto, como señaló Eliot, es que los seres humanos no podemos soportar demasiada realidad.

Luego de darle vueltas por años, Javier Cercas se impuso la encomienda de escribir un libro sobre un gran mentiroso, Enric Marco, que durante mucho tiempo se hizo pasar por un deportado en un campo de concentración nazi, que llegó a presidir la asociación de deportados españoles a Alemania, un hombre que engañó a todos, ¿para qué? Para huir de su normalidad. Para inventarse una nueva vida.

Lo hizo Javier Cercas tomando en cuenta *A sangre fría* y *El adversario*: la suya es una novela escrita como respuesta y reto a este par de títulos. La de Capote intenta desentrañar, y acaso lo logra, la naturaleza profunda del mal, hecho de resentimiento, odio y estupidez. Pero la novela frente a la cual escribe Cercas es *El adversario* (1999) de Carrère, historia real de Jean-Claude Romand, que mató a sus padres, a su esposa y a sus hijos para evitar que lo vieran despojado de la ardua ficción con la que se inventó una vida. Durante años se fingió estudiante modelo y



luego médico brillante y alto funcionario internacional de salud. Todo era falso. Pasaba el tiempo en cafeterías, caminando por el bosque, sin hacer otra cosa que tejer los hilos de su enorme ficción, sostenida financieramente por pequeños fraudes a familiares y amigos. Hilos en los que finalmente quedó atrapado. Antes de enfrentar la mirada de reproche de sus cercanos, decidió matarlos. Para contar su novela sin ficción sobre un mentiroso y asesino, Carrère optó por la primera persona y, situado ahí, hizo participe al lector de sus dudas y descubrimientos.

Cercas, frente a otro gran mentiroso, y con la novela de Carrère como horizonte literario a superar, se decidió también por una novela sin ficción. En primer lugar, por la obviedad de que se trata de dos diferentes tipos de mentiroso. Las mentiras de Romand desembocaron en un crimen. Enric Marco, en la novela de Cercas, no mató a nadie, solo mintió. Los medios le sirvieron para difundir aparatosamente su vida de ficción: un casi infantil combatiente contra el fascismo, un guerrillero anarquista contra el franquismo, un exiliado político, una víctima del nazismo. Un héroe, en suma, de la libertad. Un completo engaño. En segundo término, en *El impostor* Cercas adoptó el mismo procedimiento que Carrère porque pensó —deduzco— que podía ir más lejos en su indagación literaria y moral sobre la mentira. Finalmente, la mentira de Enric Marco no solo era la mentira de un individuo, representaba también la mentira de una época (la de la “recuperación de la memoria histórica”) y de un país (la España posfranquista.) Más aún, la mentira, consideró Cercas, es parte de la literatura, es lo que da vida a la imaginación y es, además, un tópico literario, porque la mentira de Marco, dice Cercas, guarda semejanza y paralelo con la de don Quijote. Como Alonso Quijano que cambia de vida y se convierte en un caballero andante, Enric Marco se inventó

un pasado y transformó su vida y la de sus oyentes.

La mentira es, para Cercas, responsabilidad individual, pero también social, histórica y literaria. A medida que Cercas va deshojando (“La piel de la cebolla” se titula la primera parte del libro) la personalidad ficticia de Enric Marco, y lo va dejando desnudo, va también, en sentido contrario, colocando con sus diversas interpretaciones nuevas capas. Marco miente pero lo hace en un momento de España en el que todo el mundo trataba de reinventar su pasado. Todos, de izquierda y derecha, querían demostrar que habían sido demócratas desde siempre y opositores secretos del franquismo. Todo el mundo tenía cosas que ocultar. Ese era el contexto de las mentiras de Marco. El auge de sus apariciones en los medios se dio en un tiempo en el que la expiación del pasado cobró la forma de una verdadera “industria de la memoria”. En España, dice Cercas, “la gente estaba deseando escuchar las mentiras que el campeón de la memoria tenía que contar”.

Cercas se propuso entender —que no justificar— a Marco. Concluyó con lo obvio: el mentiroso miente porque, en palabras de Marco, “quería que me quisiesen, que me quisiesen y me admirasen”. Un narciso. Cercas quiere entenderlo. Lo acosa, lo investiga, da voz a sus mayores detractores. Es un vil mentiroso, concluye Cercas, un pícaro a lo grande. Una tarde, después de que el escritor quitara varias capas a la cebolla a base de mostrarle documentos que demostraban sus mentiras, Enric Marco se dejó caer en su silla, puso su cabeza entre las manos, levantó el rostro compungido y le dijo: “Por favor, déjame algo.” Cercas se muestra al principio cansado “de esta sarta de mentiras”, pero a medida que conoce al personaje este lo va seduciendo. ¿Es *El impostor* el libro que Enric Marco quería que Javier Cercas escribiera, es su

amanuense? ¿O es el libro de cómo Cercas intentó entender a un mentiroso para al final de cuentas quererlo salvar, porque si la literatura no sirve para salvar a un hombre, por más errores que haya cometido, entonces cuál es su papel?, ¿un adorno?

Cercas construye su novela únicamente con dos personajes: Enric el gesticulador, y Javier Cercas, narrador y “novelista”. *El impostor* es de hecho un largo diálogo entre el campeón de las mentiras y el novelista inventor de ficciones. Este diálogo implícito se vuelve explícito en una conversación imaginaria entre Marco y Cercas, en la que pirandellianamente su personaje lo acusa: “usted se benefició —le dice a Cercas— tanto como yo de eso que se llama la industria de la memoria. Y usted es tan responsable de ello como yo. Tan responsable o más”. En el único capítulo en el que Cercas inventa un diálogo, Marco le dice al novelista: “A usted lo premiaron convirtiéndolo en un escritor reconocido mientras que a mí me castigaron convirtiéndome en un apestado”, para rematar con un “la verdad es que usted soy yo”. “Usted soy yo”, le dice su personaje al narrador. Un gran mentiroso.

Cercas ha de sentirse satisfecho. Tomó una forma dada: la novela sin ficción en primera persona. Exprimió a fondo a un gran personaje, un mentiroso genial, que le sirvió para explorar la mentira desde un punto de vista moral, social, histórico y literario. Escribió una novela (una mentira que busca decir la verdad) sobre un mentiroso que mintió con la verdad. Escribió Cercas la novela de alguien que se construyó una máscara a su gusto y la vistió durante años con algo más profundo que la mera convicción. Pero también escribió la novela de un novelista que se cree a su vez un impostor. Por eso la primera persona del singular. Yo, Cercas, soy tan mentiroso como Marco, y veo su mentira y mi mentira de frente. “Usted soy yo”, le dice Marco. Usted, le dice Javier Cercas a su lector: usted también es un impostor. —

## ENSAYO

# El malestar de Telémaco



**Massimo Recalcati**  
**EL COMPLEJO DE TELÉMACO. PADRES E HIJOS TRAS EL OCASO DEL PROGENITOR**  
Traducción de Carlos Grumpert  
Barcelona, Anagrama, 2014, 176 pp.

## JUAN MALPARTIDA

Las relaciones entre padres e hijos se apoyan en varios elementos de complejidades y alcances distintos: el biológico, el social, el cultural —entendiendo por tal no solo el de una determinada sociedad sino el del estricto entorno—, las intensidades de los afectos y, de manera radical, la construcción del imaginario con respecto a los roles. Que hoy vivimos un momento de crisis profunda en la relación padres/hijos es evidente, una crisis a su vez inserta en la alteración, disipación y revalorización de los modos sociales. La educación, en la docencia, en el hogar, en las relaciones de calle, es uno de los temas que ocupan a muchos filósofos, psicólogos y pedagogos hoy en día. Los jóvenes se han convertido en un problema, y la causa no está solo en los cambios estructurales de nuestras sociedades democráticas occidentales, sino también en las modificaciones producidas en nuestra voluntad de educar. Y entiéndase por tal la actividad por la cual dotamos y nos dotamos de unas pautas relacionales e internas en el aprendizaje y crecimiento en nuestro vínculo con los otros. Los jóvenes se han convertido en un problema porque los mayores, qué duda cabe, entre otras razones, hemos desistido en nuestra responsabilidad. Asumir la paternidad, la madurez y el legado, así sea críticamente, y transmitirlo, debe formar parte de nuestra propia educación. Uno de los conceptos que más se

han agudizado es el de la libertad, transformada en un dejar hacer que supone a su vez la dejación del correlato objetivo de la misma: la responsabilidad.

Massimo Recalcati (1959) es un psicoanalista italiano, autor de una amplia obra que incluye trabajos centrados en la psicopatología del comportamiento alimentario. En muchos aspectos es un discípulo de Jacques Lacan, y lo es especialmente en este libro que asume algunas tesis centrales suyas respecto al significado del padre como figura social. Lacan habló, por ejemplo, de “la evaporación del padre”. Recalcati usa una noción que, aunque no carece de realidad, quizás tenga una formulación equívoca e insuficiente: la de la “Ley de la palabra”, que el psicoanálisis denomina “ley simbólica de la castración”, algo que parece un exceso. ¿Por qué castración? Somos seres de lenguaje y la palabra simboliza nuestro vínculo con las fuerzas del lenguaje, que impele a aceptar la experiencia del límite. No todo es posible ni mi solo deseo es el soberano. Dicha ley (que no es tal, según lo entiendo, sino un mandato ético apoyado en una filosofía y psicología que concibe a la persona como otredad), “implica la renuncia a nuestros instintos”. No es que podamos renunciar a los instintos, interpreto, sino que estamos abocados a transformar sus impulsos. No hemos renunciado al instinto sexual, sino que le hemos dado pautas, prohibiciones, posibilidades inéditas en el mundo animal, e inventado una cambiante cortesía.

Pero veamos antes cómo enfrenta la crisis de la paternidad. Para Recalcati, el famoso complejo de Edipo (el asesinato paterno y el incesto) no opera en nuestro tiempo, y nos propone como diagnóstico y cura un nuevo mito: el complejo de Telémaco. Ya no se trata de matar al padre (disuelto en la desidia educativa y la disipación del imaginario transmisor) sino de esperar su regreso con el fin de poder ser el heredero, cuya etimología estudia bien: no es el que recibe sino el que, al recibir,

no tiene nada, porque ha de desear y constituir lo heredado. Si Telémaco espera la llegada del padre con el fin de que devuelva el orden a la casa y el sentido de la palabra, el padre acepta su papel de regresar para dotar al hijo de un deseo y un futuro. Recalcati lo formula mejor así, en frase que nos recuerda a Levinas: “La Ley de la palabra es la Ley del reconocimiento del deseo del Otro, del que se alimenta la vida humana.” Y aquí Lacan, quien afirma: un padre es quien “sabe combinar (y no oponer) el deseo con la Ley”. No es que el padre conozca el sentido último, que quizás no exista, sino que da “un sentido”. Es una forma de transmitir el deseo de una generación a otra.

El malestar de la cultura, viejo tema freudiano, tendría en nuestros días unas características nuevas, sin negar algunas de las mencionadas por Freud. Se trataría de un sentimiento hiperedonista, apoyado en un yo que no quiere reconocer límites a su narcisismo y que convierte en consumo su relación con los otros, es decir: niega al otro como algo que siempre estará más allá de mi deseo. Recalcati denuncia este empobrecimiento de la experiencia del deseo, que ha renunciado a la postergación del goce. Lo quiere todo y ahora. Aunque encuentra siempre lo mismo en un ahora sin rostro.

La renuncia a educar, en el sentido expresado de hacerse cargo de la palabra, adopta la forma, según el psicoanalista italiano, en línea con muchos otros pedagogos y sociólogos, del padre-hijo: padres muy parecidos a sus hijos, una actitud que, bajo la máscara de la camaradería, es fuente de desconciertos identitarios sin cuento. Si los padres no renuncian a las expectativas narcisistas de los hijos, el afuera se torna una posibilidad de consumo o en una amenaza a la que se responde con la reclusión voluntaria alimentada por relaciones virtuales en apoyos tecnológicos. Vivimos en una sociedad de los jóvenes, en la tiranía de la juventud, hasta el punto de que nadie envejece, y si lo hace se sitúa al margen

de lo visible. Pero si todos somos jóvenes, no hay herencia ni deseo con el que leer ese posible pasaje. Vivir, crecer, saber vivir es, según se desprende de los mejores momentos de este libro, aceptar que nos constituye la palabra como dimensión simbólica del otro, y que a nosotros mismos, para ser de verdad, para crecer, nos es necesario abandonar el narcisismo de un deseo que solo reconoce su impulso. No se trata de que los adultos encarnen un ideal de perfección o normativo, sino de que asuman la búsqueda del otro, de lo político como parte constitutiva de la persona. La figura paterna (obviamente también materna, pero brilla por su ausencia en este libro) debe suponer la existencia del futuro, el sentido del deseo. Aunque sin duda es una generalización, Recalcati no deja de señalar una realidad cuando afirma que, a diferencia de la época edípica —digamos hasta el 68—, en la que el malestar adoptaba las formas de la transgresión de la Ley, el gesto rebelde, ahora el deseo se agota en su objeto, mermado de apertura hacia lo Otro. La neurosis actual de la juventud —que se puede perpetuar en la madurez— es la que surge de haberse quedado sin herencia, y por lo tanto reprocha a los otros que no se le haya dado lo que le corresponde. Y al mismo tiempo es incapaz de “de recibir realmente algo del Otro, de sopor-tar el estar en deuda con el Otro, de aceptar su condición de hijo”.

El diagnóstico, sin duda sumario pero que corresponde a parte de la realidad, es que vivimos en un tiempo regido no por el signo de Edipo, del Anti-Edipo o de Narciso sino por el de Telémaco, quien “exige justicia: en su tierra ya no hay Ley, ya no hay respeto, ya no existe orden simbólico”. No es una demanda del prestigio del origen o de una respuesta total, sino de una herencia “que se realiza únicamente hacia delante, de reconquista, como diría Freud siguiendo a Goethe”. Este libro, como muchos de nuestros días sobre este tema, señala la necesidad de realizar una crítica de la libertad (en

su defensa, claro, que supone siempre responsabilidad), de defender una poética del erotismo que nos revele el misterio de lo deseado, como irreductible; de incidir en la necesidad de reeducar los afectos, desde la infancia, y de educarnos en una filosofía que, sin negar la individualidad, la muestre como producto de algo que la sostiene y la explica: la sociedad, los otros. —



## RELATOS

## Cambios de piel



**Rodrigo Rey Rosa**  
1986. CUENTOS COMPLETOS  
Madrid, Alfaguara,  
2014, 496 pp.

## PATRICIO PRON

¿A qué denominamos “autor”? La pregunta es inevitable ante una “obra completa”, puesto que la completud que se le atribuye y la noción de “obra” solo se sostienen si se define al autor como una especie de invariante que otorga sentido (o un sentido supletorio) a un conjunto de textos: que esa invariante no existe, y que, por consiguiente, no es posible hablar de “obra” (y menos aún de “obra completa”) es puesto de manifiesto una vez más por estos cuentos del escritor Rodrigo Rey Rosa (ciudad de Guatemala, 1958).

Además de algunos no publicados previamente en libro, *1986* reúne relatos procedentes de todos los libros de Rey Rosa: *El cuchillo del mendigo* (1985), *El agua quieta* (1989), *Cárcel de árboles* (1991), *Lo que soñó Sebastián* (1994), *Ningún lugar sagrado* (1998) y *Otro zoo* (2005). Los primeros tres presentan a un autor cuya admiración por Jorge Luis Borges lo convierte en un epígono. En la mayor parte de los cuentos de *El cuchillo del mendigo*, *El agua quieta* y *Cárcel de árboles* aparecen las que podríamos denominar las obsesiones borgeanas: la

ceguera, los tigres, el sueño, los espejos, los nombres de Dios, su revelación, el doble, el infinito, la venganza, etcétera. El “primer” Rey Rosa se vale en ellos de una economía de recursos y un uso de la elipsis que benefician a sus cuentos; los perjudican, en cambio, cierto deseo de exotismo, cierta atmósfera deliberadamente onírica, cierto afán de trascendencia y (lo que es más importante) el recuerdo de los que los inspiraron, como “Las ruinas circulares”, “El Aleph”, “La forma de la espada”, “El sur” y otros.

*Lo que soñó Sebastián* y *Ningún lugar sagrado* no abandonan por completo las inquietudes metafísicas de los cuentos del “primer” Rey Rosa, pero las someten a una actualización que el lector agradece. El “segundo” Rey Rosa es, de lejos, el mejor: un autor maduro y en posesión de una serie de recursos que utiliza con precaución, de forma minimalista. A este Rey Rosa es a quien se refieren buena parte de los textos de apoyo de esta edición, en los que se destacan su “máxima economía de estilo” (Edgardo Dobry), su carácter “contenido, parco, intrigante” (Raphaëlle Rérolle), “despojado hasta el máximo” (Pere Gimferrer), “parco, delicado y rotundo” (Javier Rodríguez Marcos). No es accesorio que algunos de los mejores cuentos del libro se encuentren en esta etapa: “La peor parte”, “Cabaña” y “Hasta cierto punto”.

El “tercer” Rey Rosa (en *Otro zoo* y en los relatos inéditos en libro) es el más actual y se caracteriza por el exceso descriptivo y por cierto amaneramiento, por ejemplo en los diálogos implausibles entre padre e hija de “Otro zoo”, “Gracia” y “El hijo de Ash”. Los cuentos de este periodo refuerzan tres constantes de la producción de Rodrigo Rey Rosa: un cierto carácter experimental (en los cuentos “Entrevista en Ronda” y “Desventajas de la santidad”, que participan del subgénero de la entrevista imaginaria), su interés por las relaciones de poder y una aproximación al presente, en particular al presente centroamericano,

especialmente productiva allí donde se trabaja con materiales reales; en ese sentido, es posible que “1986” y “Gorevent” (basados respectivamente en una historia contada por su protagonista al escritor y en una noticia de prensa, como algunos de los que aparecen en *Ningún lugar sagrado*) sean los mejores cuentos del volumen.

1986 (que su autor dice entregar a la imprenta con “resignación” y “hartas reservas”) no está a la altura de las novelas de Rodrigo Rey Rosa, en especial *El material humano* y *Los sordos* (2009 y 2012 respectivamente), pero tiene el mérito de echar por tierra la ficción confortable de la invariante que denominamos “autor”. Que Rodrigo Rey Rosa haya mudado de piel varias veces y siga haciéndolo es la buena noticia que traen estos cuentos, a cuyo lector el escritor guatemalteco pide (con enorme acierto) “indulgencia”. Los seguirá un volumen recopilatorio de sus novelas. —



## ENSAYO

### Elogio de Inglaterra



**Ignacio Peyró**  
**POMPA Y CIRCUNSTANCIA.**  
**DICCIONARIO**  
**SENTIMENTAL DE LA**  
**CULTURA INGLESA**  
Madrid, Fórcola, 2015,  
1061 pp.

✎ **EDUARDO MOGA**

*Pompa y circunstancia*, de Ignacio Peyró (Madrid, 1980), se presenta como un “diccionario sentimental de la cultura inglesa”, pero es más sentimental que diccionario. Aunque estructurado en entradas por orden alfabético, que lo asemejan a un lexicón —o a una enciclopedia— al uso, lo que realmente ordena la obra es una proximidad espiritual, una simpatía allende la catalogación, un acervo de valores compartidos. Así lo reconoce el autor: “Este libro —escribe en

uno de los prefacios— es un elogio de Inglaterra y una reivindicación de lo mejor de su herencia”. Su propósito no es, pues, dar cuenta de todo cuanto integra esa cultura que aspira a describir, sino solo de sus aspectos favorables o de aquellos que, no siéndolo, han devenido un *cliché* aceptable en la mitología contemporánea, próximo a veces al pintoresquismo. Por ejemplo, los latigazos, a los que dedica media página, cuya brevedad no impide que reúna varios testimonios favorables a la detestable práctica. Peyró dedica largas entradas a la aristocracia, la monarquía, la Reina Victoria, la Reina Madre, Isabel II —de la que hace una loa encendida, aunque “encendida” no sea el adjetivo más adecuado para un personaje tan glacial; por lady Di, en cambio, siente menos simpatía: su tren de vida “requería anualmente el PIB de una pequeña república en cuidados físicos, ropa, consultas astrológicas e irrigaciones del colon”—, el príncipe Carlos, la ley, el parlamentarismo, las universidades de Oxford y Cambridge, y el imperio, entre muchos otros linajudos saledizos de la imponente arquitectura institucional británica, pero, cuando uno pretende consultar, pongamos por caso, la “piratería” —una de las razones que explican el nacimiento del tan alabado imperio—, no existe; o cuando acude a la entrada correspondiente a “esclavitud” o “trata de esclavos” —otro de los pilares imperiales—, tampoco existe; o cuando quiere averiguar algo sobre la “explotación colonial”, de la que los británicos pueden ilustrarnos con diligencia, no encuentra nada; por no hablar de la masacre de Amritsar, el exterminio de los aborígenes australianos, la represión en Irlanda, las guerras del opio en China o el “cordón negro” de Tasmania —que no es una marca de champán, sino el procedimiento por el que los británicos liquidaron a las tribus de la isla oceánica—: nada de nada; ni siquiera de *booligan* —algo tan irrelevante, en

comparación con lo anterior, pero tan dañino, asimismo— encontramos una referencia en este *diccionario sentimental*. Es cierto que Peyró evita la parcialidad total, valga la paradoja, con menciones *en passant* a los asuntos omitidos. Así, alude a Francis Drake —corsario y tratante de negros, pero vicealmirante de la Marina Real británica y *sir*— al hablar de los exploradores; a los *booligans*, al hacerlo del fútbol; al comercio de esclavos —un cuarto de millón de ellos pasaron por Liverpool en 1740—, al referirse al imperio; y a los estragos de la bebida —un drama nacional: en Gran Bretaña hay ocho millones de alcohólicos—, después de hablar, con divertida benevolencia, de la afición a los martinis con vodka de la Reina Madre o de la borrachera que hizo que George Brown, un político laborista, confundiera con una mujer al cardenal arzobispo de Lima y quisiera bailar con él algo que no era un vals, sino el himno del Perú. Pero la desproporción es demasiada. Y ese sesgo tan favorable a ciertos aspectos de la cultura inglesa, en detrimento de otros no menos reveladores de su naturaleza, se explica por el talante conservador que inspira y prevalece en el libro. De nuevo, Peyró nos da la clave: al final de la larguísima entrada dedicada a los aristócratas, mercederos de floridos parabienes, escribe: “Inglaterra no ha dejado nunca de atraer, entre otros, a los conservadores del mundo, que han visto en la isla un ideal: ‘el último Estado aristocrático’ que [...] es también la primera tierra de la libertad.” *Pompa y circunstancia* atiende con singular minucia a valores, tradiciones e instituciones, a los asuntos de la educación y las formas, a los aspectos más visibles de la cultura británica, pero desatiende auscultar sus latidos más ocultos, y acaso más oscuros: no hay apenas análisis económicos, ni rastreo de los tormentos sociales e ideológicos que han perfilado asimismo su carácter, ni crítica que vaya más allá del contrapunto



amable. Esta inclinación tradicionalista explica asimismo el recurso frecuente a lo más granado del conservadurismo, no solo británico, sino también patrio: desde Josep Pla hasta Valentí Puig, pasando por Andrés Trapiello, Julio Camba, el marqués de Tamarón, José María Salaverría y hasta Ramiro de Maeztu. También en lo estético, las preferencias de Peyró son poco audaces: por ejemplo, los poetas de los que habla —y que alaba— son Thomas Hardy, John Betjeman, Philip Larkin y Gerard Manley Hopkins. Los tres primeros representan lo más pétreo —y soporífero— de la literatura en lengua inglesa, y Hopkins era sacerdote. No hay entradas dedicadas, digamos, a Dylan Thomas, T. S. Eliot o Edward Carpenter.

Dicho lo cual, es de justicia añadir que *Pompa y circunstancia* acredita un trabajo fabuloso de documentación, fruto de muchos años de lectura, y que está bien escrito. De hecho, está escrito con estilo inglés: musculado pero fluido, antisolemne, preciso, con ese toque justo de ligereza que diluye los coágulos de la erudición y la pedantería, y, sobre todo, bienhumorado: la ironía en las formas, un don con el que Peyró ha sido innegablemente agraciado, conviene a la descripción de un pueblo por naturaleza irónico. Solo alguien que comparte esa manera de decir, chispeantemente anglosajona, puede empezar así una entrada: “La opinión sobre Richard Ford se divide entre quienes lo consideran un gran hispanista, quienes lo consideran un gran hispanófono y quienes lo consideran una suerte de hispanista hispanófono.” Peyró sabe jugar, además, con el ritmo de la narración —porque *Poema y circunstancia* también es una narración— y alterna entradas muy extensas con otras tan escuetas como la de “lluvia”, donde se limita a consignar: “Taine ve la lluvia inglesa [fina, cerrada, inmisericorde [...], sin razón para que no dure hasta el final de los tiempos’.”

Las entradas son microensayos, a menudo muy brillantes, sobre las cuestiones analizadas. Están urdidas con las opiniones del autor —que no teme ser subjetivo, es más, que se complace en serlo— y un gran número de citas de otros escritores que han considerado también ese asunto. La acumulación de citas supone un no ingrato paseo por buena parte de la literatura occidental, pero resulta a veces algo mecánica. Y, paradójicamente, aporta mucha opinión, pero sustrae información. De la agenda Filofax, por ejemplo, es imposible saber que se trata de una agenda hasta bien entrada la entrada, y de algo mucho más serio, como la guerra de las Malvinas, apenas tenemos conocimiento —ni datos— en la correspondiente a las Islas Malvinas. El resultado es, en general, una enciclopedia poco enciclopédica. Las entradas son relevantes en la mayoría de los casos, pero no dejan de incorporar alguna frivolidad, como las de los brindis o los sándwiches de pepino, ni de atender con excesiva complacencia a las marcas y establecimientos comerciales de las islas, sobre todo a los que acumulan siglos de antigüedad. Aunque ello sea coherente con el espíritu mercantil de los ingleses —“un pueblo de tenderos”, como observó Napoleón—, se hace fatigoso. Los errores son pocos, pero existen: Samuel Johnson no fue el autor del primer diccionario de la lengua inglesa, como dice Peyró en dos ocasiones: en los ciento cincuenta años anteriores a la aparición del suyo, en 1755, se llevaban publicados más de veinte; y las leyes inglesas son un instrumento de control social, a diferencia de lo que sostiene Peyró, porque todas las leyes lo son: las inglesas y las del Congo. Entre la miríada de opiniones recogidas para sustentar sus juicios, algunas ilustran, otras sorprenden y también las hay que espantan. Un reputado escritor español, por ejemplo, cree que “con quien piense que Hitchcock es un genio, no hay nada que hacer”. Yo

más bien creo que con quien no hay nada que hacer es con quien piense que con quien piense que Hitchcock es un genio, no hay nada que hacer. No sé si me explico. —



## POESÍA

### El pasado no está nunca terminado



**Yolanda Pantin**  
PAÍS. POESÍA  
REUNIDA (1981-2011)  
Edición al cuidado de  
Antonio López Ortega  
Valencia, Pre-Textos,  
2014, 910 pp.

#### ✎ GUSTAVO GUERRERO

Una de las principales virtudes de *País* es la de ofrecer a la vez un exhaustivo recorrido por la obra poética de Yolanda Pantin (Caracas, 1954) y un conjunto de referencias indispensables para entender la evolución de la poesía venezolana en las tres últimas décadas. Lo uno no va aquí sin lo otro, como un signo fehaciente de la fuerte representatividad de una poeta en cuyos versos se han ido reconociendo, con los años, las inquietudes, los logros y los fracasos del lenguaje de la tribu, esa suma de particularismos y sensibilidades que le dan forma y sentido a una tradición.

La de Pantin no es, sin embargo, una trayectoria consensual ni ecléctica. Su nombre empieza a sonar a principios de los años ochenta junto al de otros jóvenes caraqueños que, a través de un polémico y encendido manifiesto, se dan a conocer como el grupo Tráfico. En una república literaria dominada entonces por la alta modernidad de figuras como la de Rafael Cadenas (1930), Guillermo Sucre (1933) y Eugenio Montejo (1938-2008), por citar solo a los autores internacionalmente más

conocidos, Tráfico irrumpe con un discurso crítico que señala un relevo generacional y, en muchos aspectos, el fin de una época. Un dato importante para entender este movimiento es que su líder, Armando Rojas Guardia (1949), hijo del poeta Pablo Rojas Guardia (1909-1978), se había formado en Nicaragua y había regresado a Venezuela desde el país centroamericano, trayendo consigo el evangelio libertario del padre Cardenal y el credo poético de su coloquialismo o conversacionalismo. Ambos subtextos resultan esenciales a la hora de interpretar la trama de poesía y política que se teje en el manifiesto de Tráfico, así como también la posición de ruptura que Pantin y los demás miembros del grupo adoptan ante una producción poética nacional que consideran esencialista y elitista, tan alejada de las reales circunstancias históricas del país como del habla o las hablas de la sociedad venezolana.

Ya se ha escrito mucho sobre lo justificado o injustificable de aquel diagnóstico y no creo que el espacio de una reseña tan breve sea el lugar para plantear una nueva discusión del tema. Baste señalar que los primeros libros de Pantin se escriben al calor de una ruptura que, a todo lo largo de la década de los ochenta, va a ir acompañando a la creciente crisis del proyecto moderno venezolano en los ámbitos más diversos. Pues no solo la poesía entra en una fase de dudas y cuestionamientos sino también el modelo económico desarrollista, el esquema de legitimidad política que lo sustentaba y la definición misma de la cultura nacional y del lugar que ocupaba en el gran relato del universalismo moderno (y en su teoría especulativa de la literatura y el arte). Títulos como *Correo del corazón* (1985), *La canción fría* (1989), *Poemas del escritor* (1989) y *Los bajos sentimientos* (1993), todos incluidos en la presente edición, pueden ser leídos, desde esta perspectiva histórica, como factores y productos de una crisis a la que se enfrentan y que a

su vez los marca. Cada uno de ellos encarna además una instancia en el proceso de apertura de esta poesía y, en general, de la poesía venezolana contemporánea a una corriente global de reivindicación de las diferencias, trátase de la cuestión del género y lo femenino, de la recuperación de una cierta sentimentalidad vinculada a las culturas mediáticas y populares, o de la redefinición del papel del intelectual, el escritor y el poeta más allá o más acá de la ciudad letrada.

Existe, sin embargo, otra manera de leer la historia en la poesía de Yolanda Pantin, que va cobrando cuerpo en libros como *Poemas buérfanos* (2002), *La épica del padre* (2002) y, en especial, en *País* (2007), el poemario que no por casualidad le da título a este volumen. Nuestra poeta utiliza en él varios epígrafes que toma de la poesía de Jorge Luis Borges –“No soy yo quien te engendra. Son los muertos”– o de Ósip Mandelstam –“¿Qué es lo que mi familia quería decir? No lo sé”–; pero sobre todo, en una sección principalísima, echa mano de la célebre imagen del *Angelus Novus* de Paul Klee y cita la descripción que Walter Benjamin hace de él en sus tesis sobre la historia de 1940. Una vez que se descubre dicha referencia –“El ángel de la historia ha de tener ese aspecto”–, resulta difícil no leer en los versos y en las prosas de *País* una visión del relato histórico como ilusorio encadenamiento de una serie de episodios que, en el fondo, constituyen una única y prolongada catástrofe, el vasto montón de ruinas que el tiempo va dejando a nuestros pies. Pantin nos hace escuchar un coro de voces que proceden de los momentos y los rincones más diversos de su historia personal y de nuestra historia colectiva, de sus recuerdos de familia y de nuestras gestas patrias, como si quisiera pintarnos y hacernos oír aquellas escenas que el ángel contempla y escucha impotente, con los ojos desorbitados y la boca entreabierta. La enunciación de la poeta es aquí como

la traducción de aquello que el ángel no atina a decir y que nos conmueve por lo que, con su silencio, calla, a saber: el deber de memoria para con todos los que han sido víctimas de la gran catástrofe, del devenir histórico de nuestras formas de civilización y nuestras ideas de progreso, un deber de memoria que permite afirmar que el pasado no está nunca terminado sino que permanece abierto y que en él reposan aún las semillas de otro presente y otro porvenir.

Se entenderá que sugerir esto en una Venezuela agitada por los discursos de una revolución bolivariana que, tratando de reescribir la historia, quisiera empujarla, como al ángel, hacia un futuro indefinido, no es solo un acto de valentía sino de lucidez y hasta de optimismo. Pantin ilumina, con cada instante de su poesía, todo el tiempo, todo nuestro tiempo, y lo sitúa en una perspectiva crítica de la que no escapan las promesas de los siglos XIX y XX, ni las más recientes del XXI. Así nos recuerda que también la civilización, las revoluciones y las ideas de progreso acaban siendo negadas muchas veces por las transformaciones que promueven, como bien lo saben los poetas que han pagado a menudo un altísimo precio por consignar un testimonio de la regresión y la barbarie modernas, la espesa sombra de nuestras utopías históricas. Algunos de los mejores poemas de Yolanda Pantin, como podrá comprobarlo el lector de *País*, están escritos con esa tinta negra. –

