

LIBROS

Alberto Davidoff
Misrachi

EN HONOR A EROS

María Baranda

UN LEVE AULLIDO
BAJO LA ARENA

José María Portillo Valdés

UNA HISTORIA ATLÁNTICA DE LOS ORÍGENES
DE LA NACIÓN Y EL ESTADO. ESPAÑA Y LAS
ESPAÑAS EN EL SIGLO XIX

Fabio Morábito

A CADA CUAL SU CIELO

Elsa Cross

UN TEMPLO EN EL OÍDO. ENSAYOS SOBRE
EL MITO Y LO SAGRADO

David Toscana

EL PESO DE VIVIR EN LA TIERRA

ENSAYO

Descorrer el velo

por **Pablo Soler Frost**



Alberto Davidoff Misrachi
EN HONOR A EROS
Madrid, Turner, 2022,
488 pp.

En honor a Eros es un tratado hermético. Al escribir esta frase me doy cuenta de que es muy posible que no sea yo la mejor persona para reseñar este libro. Suena en mí la línea que Oscar Wilde escribe en el prólogo a *El retrato de Dorian Grey*: “Those who read the symbol do so at their peril” (‘Aquellos que leen el símbolo lo hacen bajo su propio riesgo’), frase que cité entre los epígrafes de uno de los libros que he escrito sobre los símbolos (*Adivina o te devoro*, 2013). Lo digo porque, leyendo el libro de Davidoff Misrachi, me doy cuenta de que, en mis propios

escritos, bordeé, sin entrar jamás, en la parte francamente esotérica del lenguaje simbólico occidental, en particular el neoplatonismo y la alquimia. No lo hice, no sé si por ser demasiado ortodoxo o racional, o porque no sé aún cómo separar la paja y la cizaña revueltas con el grano como en la parábola bíblica. Además hay que tener en cuenta que, como escribe Erik Iversen, un egiptólogo danés autor de *The myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition* (1993): “el conocimiento fácilmente presentado o adquirido no fue estimado en la antigüedad, porque, como lo expresara Clemente [de Alejandría] tiempo después, *los misterios del mundo no deben ser expuestos a los profanos y todas las cosas que brillan detrás de un velo muestran la verdad más grande e imponente*”.

En honor a Eros descubre ese velo; reúne una serie de investigaciones hechas por su autor acerca del simbolismo y lo numinoso de la sexualidad, en particular a partir de la visión y del ocultamiento del eros y del porqué de este velo, desde Egipto hasta nuestros días. Es un libro que trata de las manifestaciones de la geometría sagrada presente tanto en el cosmos como en

nuestro cosmos interior y, por ende, en aquello que construimos, como seres simbólicos (Cassirer), desde nuestras relaciones a nuestros mitos o a nuestras hazañas en piedra o en bronce.

Lejos de mí, sin embargo, desestimar la búsqueda (interior o exterior), máxime cuando el resultado es este libro creado con evidente cariño y, al mismo tiempo, con osadía. Reivindicar la parte sagrada del erotismo en una época que se goza en la pornografía es osado.

Un problema agudo, al que se enfrenta quien se interese por estas relaciones, es simple y llanamente la cantidad ingente de textos que se han escrito al respecto. Los textos están muchas veces oscurecidos; tienen muchos milenios, casi más que ningún otro y, durante estos siglos, se les han añadido o les han crecido cientos, miles de páginas más: interpretaciones, claves, refutaciones, traducciones. Por ello *En honor a Eros* es un libro extenso, aunque podría serlo más, profuso y, naturalmente, complicado. Esta labor inmensa, titánica, queda trunca, pero no solo en este libro sino en cualquier libro que trate del tema: la vastedad del mismo

es la vastedad del universo velado y revelado.

O tal vez es porque el asunto erótico a casi todos nos atañe, sea que lo percibamos sensorial o ideológicamente, sea que lo vislumbremos a través de la representación mitológica (que quiere decir también su representación esotérica), sea que lo vivamos como animales o como dioses, como ascetas o como libertinos, como un hecho cotidiano que, tras su consumación, deja de ocuparnos o como una vía sacra que nos hace partícipes del gran misterio.

Creo que *En honor a Eros* pertenece a tres tradiciones de escritura distintas. Una, la de la escritura por parte de alguien que no está en o no se siente parte de la “República de las Letras”. Ejemplos abundan. *La diosa blanca* (con la que el libro de Davidoff comparte muchísimos temas) de Robert Graves es uno. Pero, para citar tan solo casos mexicanos: el padre Agustín Rivera en, por ejemplo, su obra *Principios críticos sobre el virreinato de la Nueva España*; Eustaquio Buelna y sus disquisiciones sobre la Atlántida; Salvador Miranda de Teresa, autor de sesudos escritos sobre sus trabajos (teóricos o históricos) de reconstrucción del Palacio de Magnaura en Constantinopla o el libro de Francisco de la Maza que versa sobre las historias de amor paganas.

La segunda tradición a la que el libro de Davidoff Misrachi pertenece es a la inmensa atracción que Egipto ha ejercido sobre la imaginación occidental (en la pintura, la simbología, la literatura) desde el tiempo de Heródoto. Muchos de cuyos ejemplos, desde Platón a Leonardo da Vinci, son referidos en sus páginas. No deja de ser interesante que, al cumplirse cien años de la develación de la tumba del faraón Tutankamón, aparezca un libro como este, mismo que, aunque intitulado *En honor a Eros*, es también un libro fascinante sobre Egipto: este libro nace de la fascinación con el mito de Osiris, la existencia de las grandes pirámides en Egipto y la relación de ambos con la constelación de Orión. Pocos,

en verdad, han salido indemnes de la atracción que ejerce Egipto: el más notable, Aquel que nos sacó de Egipto; Borges, en una escala menor, es otro. Aún así, de Heródoto a Moisés, de Alejandro a Napoleón (cuyas abejas y estrellas están directamente inspiradas en la significación jeroglífica de los mismos, cosa que yo no sabía, pero que veo confirmada en el libro ya citado de Erik Iversen: “la rara reforma heráldica de Napoleón que reemplazó la monárquica flor de lis con un nuevo emblema heráldico, la abeja [...] visto desde un punto de vista jeroglífico, es totalmente apropiada y adquiere un significado nuevo e iluminador”) y, hasta nuestros días, Egipto permanece constantemente figurado como la matriz de todos los misterios, el culmen de la vinculación sagrada del eros y el cosmos.

La tercera tradición es la de la escritura del viaje de auto-conocimiento, del sendero del discernimiento interior, de la narración de las vicisitudes que nos llevaron a contemplar una o varias verdades o hechos que nos explican y nos dan forma. Es también la tradición de quien encuentra una o varias verdades, muchas veces tras penosos viajes interiores, y desea compartirlas con sus contemporáneos. Es la tradición de quien devela un misterio, asunto cada vez más urgente en la medida en que, si antes, en otras eras, los misterios eran únicamente para los iniciados y aun para estos tan solo gradualmente, en esta época, el kaliyuga del kaliyuga (la edad de hierro de la edad de hierro en términos occidentales), es un deber revelar lo oculto. Porque si antes era un pecado que los profanos conociesen los misterios, hoy, según las propias tradiciones herméticas, es una necesidad.

Quedan preguntas, creo yo, sin responder. Me parece difícil de creer que un libro en torno a Eros no toque apenas la homosexualidad ni la cite en su muy cumplido índice analítico. Tampoco el travestismo, ni la transexualidad, ni las metamorfosis.

Entiendo que, incluso en un libro de tantas páginas, no puede uno hablar de todo, pero justamente Osiris y Dioniso (o Da Vinci) tienen que ver con estos sujetos de estudio. Es una lástima también que no presente una recapitulación o una conclusión finales, que me hiciera comprender con exactitud la, para mí no perfectamente demostrada, transmisión del lenguaje esotérico (no solo del erotismo) desde la construcción de las pirámides a la pintura del Renacimiento. Y sin embargo...

El libro de Davidoff Misrachi tiene, entre sus muchos atractivos, el de su suntuosa profusión de nítidas imágenes, muchas de ellas, para mí, desconocidas. Pero pienso que su gran acierto es su osada inocencia, la que nos hace a todos, quiero creer, sentarnos un día frente a una hoja de papel o una pantalla y comenzar a escribir acerca de eso que nos apasiona, ya sea el por qué la serpiente de bronce que creó Moisés prefigura la cruz de Cristo o si acaso *El gran vidrio* de Marcel Duchamp es “el (auto)retrato de un ser humano como cuerpo vacío que experimenta los mecanismos de deseo que se activan al mirar”, como escribe Davidoff. No escasean los momentos apasionantes en este libro (sus reflexiones sobre Duchamp, por ejemplo, en quien “coinciden el filósofo y el bufón”, son extraordinariamente interesantes: “el público aplaude al bufón porque teme al filósofo”); por el contrario, estos momentos abundan y, si bien a veces es arduo seguir los enrevesados hilos de la trama, hay instantes de inmenso placer para el lector o la lectora que se sumerja en sus páginas.

El resultado es mixto y extraño: el neoplatonismo, uno de los más fuertes vínculos filosóficos occidentales con el pasado, que se dio por muerto en el siglo XVIII, ha cobrado de nuevo carta de cabal salud, si nos atenemos a *En honor a Eros*, entre nosotros. —

PABLO SOLER FROST es novelista, ensayista y traductor. Su libro más reciente es *Grietas. Acerca de las murallas* (Turner, 2019).

Templado por un sol

por **María Gómez de León**



María Baranda
UN LEVE AULLIDO
BAJO LA ARENA
Comalcalco, Ediciones
Monte Carmelo, 2023,
56 pp.

Casi todos lo hemos escuchado: el eco tan temible de una casa vacía. Muebles y plantas, cuadros y tapetes, ¿cuánto sonido sorben que nos permiten respirar silencio? Cuando no están ahí, se vuelve un espejo nuestra voz. La ausencia de las cosas permite que el sonido se propague: como fuego: como fuga. *Un leve aullido bajo la arena*, el título más reciente de María Baranda, me confía lo siguiente: el eco es más doloroso que el silencio, nos deja entrever que estamos solos.

Con este libro la poeta inaugura un nuevo ritmo hasta ahora esporádico en su obra, un verso brevísimo, en *staccato*, con el cual la voz va construyendo un poema a cuentagotas, un poema hecho de ausencia, que avanza como un túnel va abriéndose en la tierra por la persistencia mínima del agua. El libro comienza con una sencilla petición: “ve a verlo / y dime”. Quien habla es la madre enferma. Se refiere a un piano: “si es blanco—”. La voz poética responde de inmediato que no, es “de aire / transparente”. Dada la inmediatez de la respuesta, pareciera que la hija no ha ido a revisar, no le ha dado tiempo —no quiere despegarse ni un momento de su madre—. La hija responde a la pregunta con una afirmación a ciegas, y la madre se conforma con un doloroso y cándido “ah”. Sin embargo, la petición ha sido lanzada: ve al fondo y dime. La voz poética no lo sabe, pero tendrá que descender. A partir del momento de la petición, en la puerta de entrada al libro, el poema

se convierte en la fuga de un coro de voces blancas, siguiendo el camino de las palomas invisibles, incendiadas, la pauta de una música roja que tiembla y no se escucha, que refleja otra música que es y no es la misma en el más allá, atravesando esa región oscura en búsqueda de la madre ausente. Una premisa sencilla. Si el piano es de aire transparente, ¿es?

Como en sus previos *Arcadia* y *Teoría de las niñas*, se advierte que para María Baranda la poesía tiene al menos dos aspectos: el sonoro y el caligráfico, el fonema y el grafema. En medio, la distancia. Una letra puede existir sin su sonido, en la opacidad nocturna de la tinta. Los sonidos pueden volar sin sus grafemas, como las palomas invisibles que atraviesan este libro. Si es así, ¿cómo podemos capturarlos? Baranda escribe: “rota su palabra / desleída / en la ventana”. ¿Cómo podemos desleer una palabra? La poeta parece ofrecer una respuesta luminosa: solo volviendo a escucharla, regresándola al cristal del oído. *Un leve aullido bajo la arena* tiene una doble vida, una en blanco y negro, enterrada en sus páginas. Y la otra hecha de la música invisible que lo teje. La única manera que tenemos de juntar estos dos mundos es leyéndolos en voz alta al mismo tiempo que seguimos su negro camino con los ojos.

Aquí están presentes algunos de los elementos inconfundibles de la obra de Baranda: la intertextualidad, la preeminencia sonora, pero no figuran la abundancia léxica, el imaginario científico y exuberante, la épica, y a pesar de la arena que lleva el título, no vemos esa página vastísima y azul que comparten al menos siete de sus libros: el mar. (Me pregunto en qué momento la crítica comenzará a abordar la obra de Baranda en términos de trilogías y tetralogías, en términos de ciclos wagnerianos.) A pesar de los hilos convergentes con *Arcadia* y *Teoría de las niñas*, mencionados antes, *Un leve aullido bajo la arena* comparte nicho con

Nadie, los ojos y *Ávido mundo*, donde el epígrafe de Propertio, “Un rumor transita por sobre tierra y mares”, pronostica el título del nuevo poemario. En esta trilogía reina una tonalidad oscura, puntuada por símbolos recurrentes (las culebras, el verano), una manera más llana de decir, una sonora búsqueda incesante. Cuando Baranda escribe en su último libro:

soñé
con un leve
aullido
bajo la arena
al fondo
de la casa
en el jardín

era yo
que moría
cerca
como ella
lejos
y no podía
morir

me pregunto si al fondo del jardín se escucha a sí misma escribiendo *Ávido mundo* y *Nadie, los ojos* años atrás. Ciclos, descensos, variaciones. La obra de Baranda comienza a armarse como una totalidad vasta y compleja, llena de referencias, ecos y visión.

En las páginas de su nuevo libro no solo encontramos ecos de la obra de la autora. Están las huellas de Rimbaud y su larga temporada de fuego. Se oyen los pasos de Octavio Paz, pero destilada su lógica formal para llevarla a la región del desamparo. (Es decir, lo que había sido un ejercicio poético en la década de los cincuenta, se transforma ahora en un ejercicio emotivo, un todo coherente en donde el eco retumba no solo en la página sino en la región no localizable del sentir.) Vemos la sombra delineada de Viel Temperley, como previamente en *Nadie, los ojos*, y la blancura pétrea de Ósip Mandelstam. Se presiente, al fondo, la fuga en el jardín de “Burnt Norton” de T. S. Eliot,

quizá devolviéndonos al primer imaginario de la autora, *El jardín de los encantamientos*.

Si bien estas referencias son palpables, *Un leve aullido bajo la arena* me remite, de manera más íntima y contingente, a uno de los momentos de mayor genialidad en la historia del cine —la secuencia de montaje de la muerte de Thérèse en *La felicidad* de Agnès Varda— donde vemos una y otra vez, como si se tratara de un error cíclico de continuidad, cómo su amado la lleva en brazos, húmeda y muerta. El duelo es incredulidad, repetición. Quizá por eso *Un leve aullido* funciona como una partitura, con la signatura de tiempo del duelo, maleable y negra, con sus estructuras cuádruples reminiscentes del fraseo más icónico de la historia de la música occidental, la obertura de la quinta de Beethoven —*Tan-tan-tan-tan*—, de las fugas bachianas, por supuesto, pero también, de manera más silenciosa: *toc-toc, toc-toc*: cuatro ladridos en la puerta. ¿Quién está ahí?

La voz es un instrumento que mueve y mide la distancia. Lanzamos su red, esperando que vuelva como paloma mensajera, dando vuelta en la esquina donde “están” las cosas. Quizá los muertos no nos pueden ver: nosotros no los podemos ver. Quizá no están en ninguna parte, pero por lo menos en un mundo posible nos siguen escuchando. María Baranda conjura y compone ese mundo. “No escuches —dijo.” A los vivos, nos pide que des-veamos la tinta, que des-oigamos lo que está diciendo en sincronía. Lo que amamos, el objeto de deseo, ¿va delante de nosotros? Vamos atrás como una sombra, menos reales que lo ausente, adheridos. Es lo que nos mantiene caminando. Escuchamos.

En este, su libro más duro e íntimo a la fecha —“te quiero / hacer daño / dije / aún / no sé por qué / dije eso que dije”—, Baranda ha tenido que fragmentar la voz para cruzar las recámaras innumerables del duelo, así como en un reloj de arena la duna de

una hora puede atravesar de un lado al otro, casi por el ojo de una aguja, solo porque ha sabido fragmentarse. Y los versos de *Un leve aullido* son pequeñas sílabas de piedra en la ventana, quieren entrar. Aquí, lo fragmentario no se desmorona, pues ha sido templado por el sol de la emoción. Su clave y su luz. Leo el más reciente libro de María Baranda y no puedo dejar de pensar en un hecho asombroso del mundo natural: que la arena pasada por el fuego se vuelve vidrio. Con *Un leve aullido bajo la arena* tenemos frente a nosotros una prueba salvaje y contundente de este fenómeno. Solo aquello que se sumerge de cuerpo completo en las llamas puede salir a flote con tanta claridad. —

MARÍA GÓMEZ DE LEÓN (Ciudad de México, 1994) es poeta, ensayista y traductora. Forma parte del libro colectivo *Fuego en construcción. Resistencia política en las artes* (UNAM, 2020), editado por Elsa R. Brondo.

HISTORIA

El siglo de las Españas

por **Rafael Rojas**



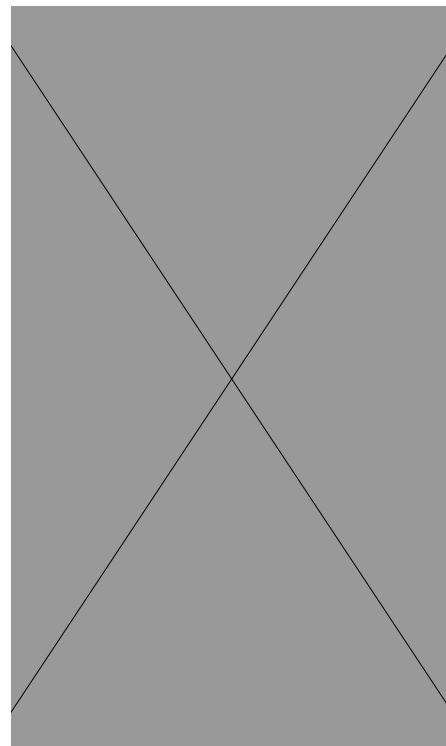
José María Portillo Valdés
UNA HISTORIA
ATLÁNTICA DE LOS
ORÍGENES DE LA NACIÓN
Y EL ESTADO. ESPAÑA Y
LAS ESPAÑAS EN EL
SIGLO XIX
Madrid, Alianza Editorial,
2022, 368 pp.

José María Portillo Valdés es uno de los estudiosos de la historia jurídica, política y constitucional del mundo hispánico más leídos y debatidos en las dos últimas décadas. Sus investigaciones sobre las independencias hispanoamericanas, el constitucionalismo en América Latina y el autonomismo vasco lo han convertido en interlocutor obligado de las nuevas generaciones de historiadores a ambos lados del Atlántico.

Su último libro encara uno de los fenómenos más intrigantes de la historia moderna: el colapso del imperio español en América, durante el siglo XIX, y la reconstitución de la nación y los nacionalismos en la península, en aquella misma centuria. El concepto que guía el ambicioso estudio es “emancipación”, palabra que, como registra el temprano *Diccionario* (1768) del jurista valenciano Gregorio Mayans y Siscar, se atribuía fundamentalmente a la liberación de los hijos y los esclavos de sus padres o amos.

La modernidad, dice Portillo, puede ser definida como “un complejo proceso de emancipaciones”. Desde las primeras décadas del siglo XIX, en los antiguos virreinos del imperio borbónico, el término comenzó a ser aplicado a las corporaciones e individuos, antes súbditos de la corona, luego a los propios reinos y, ya en medio de la guerra separatista, a las nuevas naciones que surgían de aquellas posesiones coloniales.

Una exposición de los diputados de las provincias de Ultramar, en las



Cortes de Madrid, en junio de 1821, redactada por Lucas Alamán, a nombre de los diputados americanos, aseguraba que “Buenos Aires, Chile, Santa Fe (Nueva Granada) y una gran parte de Venezuela estaban emancipados de hecho”. El posicionamiento de los diputados era contrario a que la “temible revolución” avanzara más en la América hispana, y llegara a México, para lo cual proponían crear tres cortes y ventajas comerciales y arancelarias. El uso del participio “emancipados” en aquel documento ilustra a la perfección el proceso que describe Portillo en su libro.

Las independencias crearon un “universo de emancipados, como ciudadanos y como naciones”, pero “reprodujeron antiguas y generaron nuevas dependencias, como la femenina o la colonial”, dice el historiador. A estas habría que agregar, especialmente en el Caribe, la persistencia de la dominación esclavista hasta fines del siglo XIX. En el Caribe hispano emergerían corrientes reformistas, autonomistas, anexionistas e incluso separatistas, que con mucha determinación defendían la libertad de la nación, mientras preservaban la institución esclavista.

La declaración de naciones o estados “libres e independientes” se convirtió en un “sintagma” que recorrería todas las constituciones, desde las monárquicas parlamentarias como la de Cádiz en 1812 hasta las republicanas y federales como las de Haití en 1805, las de las Provincias del Río de la Plata en 1813 o la mexicana de 1824. Argumenta Portillo que, al fracturarse el imperio, la vieja monarquía católica quedó en una suerte de orfandad, que ralentizó su proceso de reconstitución nacional.

Si para los liberales gaditanos, que al fin y al cabo libraban su propia guerra de independencia, eran centrales la nación y su soberanía, para los reformistas de la regencia de María Cristina y la primera etapa del reinado de Isabel II, lo fundamental será la

jurisprudencia y administración del reino. La percepción, entre las élites dominantes, parecía ser que “al sistema de Cádiz le sobraba nación y le faltaba Estado”. Pero, como ha señalado Tomás Pérez Vejo, la vieja monarquía católica de “las Españas” no transitaba hacia un nuevo Estado nacional, como en América, sino hacia un imperio colonial disminuido.

Un mapa de 1852, inserto en un tratado cartográfico de Francisco Jorge Torres Villegas, desglosaba las diversas Españas de aquel imperio: Castilla, León, Navarra, Vizcaya, Álava, Guipúzcoa, Cuba, Puerto Rico, Filipinas, Marianas, Palaos, Fernando Poo, Annobón... Aquella multiplicidad podía subdividirse, a su vez, en cuatro tipos de Españas: “la foral, la uniforme, la asimilada y la colonial”. Las emancipaciones de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, en 1898, a pesar de sus nuevas soberanías intervenidas por Estados Unidos, mermaron aún más la dimensión colonial del imperio y avivaron el conflicto de las diversas nacionalidades dentro del territorio peninsular.

Escrito en diálogo permanente con otros constitucionalistas, como Bartolomé Clavero, Marta Lorente y Carlos Garriga, y con historiadores del nacionalismo español como José Álvarez Junco, Gregorio de la Fuente y Angel Smith, el libro de Portillo Valdés evoca varias veces al ideal federalista de Francisco Pi y Margall en el siglo XIX. La Constitución republicana de 1931 y los primeros ensayos de autonomía en Cataluña, País Vasco y Galicia intentaron saldar aquella deuda histórica. La vigente de 1978 y los estatutos de autonomía, reformados en las últimas décadas, han logrado la reconstitución de España como una nación de nacionalidades, un dilema heredado por aquella modernidad decimonónica. —

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *El árbol de las revoluciones. Ideas y poder en América Latina* (Turner, 2021).

POESÍA

Lo cotidiano como fantasmagoría

por **Cruz Flores**



Fabio Morábito
A CADA CUAL
SU CIELO
Ciudad de México,
Ediciones Era, 2022,
120 pp.

Si nos vamos a zanjar absolutos que sirven más para el ímpetu dramático que para la proliferación de la historia literaria, podemos decir que hay dos tipos de poetas: los que miran al cielo distraídos y los que se enfocan en discernir, acuciosamente, todos los elementos de su calle. La poesía mexicana tiene un exceso de escritores que creen que son uno de estos, pero en realidad son el otro: Jorge Cuesta miraba su propio reflejo en los poros del dios mineral; José Juan Tablada, en su riqueza simbolista, tiene menos en común con Rimbaud y más con un entomólogo que disecciona a una mantis religiosa. Uno nunca sabe a qué le tira, empieza queriendo ser algo, tiene una poética y se enamora de otra. La total congruencia es rara, casi imposible, en el arte literario, y Fabio Morábito es una *rara avis*: un poeta que, desde su primer libro, ha realizado un proyecto artístico acotado, concreto, una voz lírica que ensaya en cada entrega para alcanzar el mismo objetivo: una poética total de la simplicidad. Dicha poética está enraizada en otra tradición vital para él, la italiana, por su origen italomexicano y por su actividad como traductor al español de Eugenio Montale, indudablemente uno de los escritores que mejor han articulado lo común, lo simple, lo pequeño, en la poesía del siglo XX.

Como la de Montale, la obra poética de Morábito es un ejercicio en

depuración continua, que busca un lirismo de expresión clara y limpia, bordeando los límites de la prosa con un verso corto, acotado siempre a la descripción precisa de espacios y objetos. A través de estas herramientas sencillas, de esta conciencia material del lenguaje, el poeta se acerca a problemas de orden tanto íntimo como conceptual: el lenguaje mismo, la función de la poesía en el mundo, el acto de la escritura y la auscultación sobre la propia vida. Hasta aquí, la descripción de las formas de hacer del poeta nacido en Alejandría bien podría pertenecer a sus libros anteriores, de *Caja de herramientas* a *Delante de un prado una vaca*, y, en efecto, lo hacen: estamos frente a un artista particular en su forma consistente de escribir, cuyo sello es la refinación dentro de la misma mecánica temática y estilística, por lo que cada uno de sus libros se conecta con el otro de forma muy clara.

En este sentido, *A cada cual su cielo* se entiende como el corte de caja más evidente dentro de la exploración del poeta. Es un libro lleno de gestos a sí mismo y al trabajo de su autor, cuya principal preocupación es comprender su propia existencia. En los primeros poemas, Morábito nos da la impresión de haber escrito un libro casi por casualidad: transmite una especie de fascinación con el fenómeno de la escritura, la mira con una distancia a veces filológica, a veces filosófica, como un objeto que emana del sujeto y se lanza al mundo, para convertir las cosas que lo impulsaron (la lectura, la vida propia, el espacio) en abstracciones comunes, en aparatos líricos. Un buen ejemplo de esto es el poema que abre la colección: “escribo prosa para que los versos / se escriban casi solos, / escribo prosa como quien empuja / un buey por un cultivo”. Donde la prosa se escribe de forma premeditada, específica, contingente, la poesía (como diría Jorge Eduardo Eielson) aparece y desaparece, traiciona, parece existir en las intermitencias entre el lenguaje consciente y la ensoñación; esto, de alguna manera,

es liberador para Morábito en momentos de fe, pero también resulta profundamente aterrador: puede ser que la poesía emane, se establezca en la página, y no funcione, o que un día intente escribir poemas y ya no le salgan más, como en esos sueños en los que se te caen los dientes, “pero es más deprimente que escribas / como un desdentado, / con versos que no muerden”.

Como sabían Blaise Pascal y Lucien Goldmann sobre Dios y la Revolución socialista respectivamente, Fabio Morábito sabe que la apuesta por la poesía es un fenómeno cercano a la ludopatía: consiste en intentar, una y otra vez, sin un propósito claro, que el lenguaje haga algo más de lo que hace normalmente. Su proceso creativo, metódico y minimalista como es, quizás exprese una búsqueda de mejorar las chances de que la extrañeza de lo lírico aparezca: su poesía es como una linterna muy brillante que se posa sobre los objetos y resalta su propia poeticidad, en lugar de construir un argumento alrededor de ellos: “Un mundo en el que todo / se desdobra / y cada cosa rinde a plenitud.” Alumbra una caja, un árbol, un tronco pelado, una silla que sale a la calle, y ahí encuentra una poesía común y cotidiana, más cercana quizás a la concreción conceptualista de Joseph Kosuth que al canto por los objetos de Eliseo Diego: los objetos, en Morábito, no están cubiertos por “la insondable sencillez” de la existencia misma, sino que habitan la tensión entre la mirada y el lenguaje, como piedras que “se quiebran / a la mitad, a la mitad de la mitad / de la mitad, se vuelven pedrusco / y polvo, pero no se abren”.

Despojada de todo esencialismo religioso, convertida en un acto de atención a lo concreto, la poesía en el mundo de nuestro autor ya no es, entonces, una búsqueda de lo “superior” o lo sublime, sino que es una válvula de escape para la incertidumbre, una forma de replantearse el mundo fuera de lógicas morales tradicionales. Aún así, el peso de la búsqueda, la

melancolía de un mundo desheredado, aparecen en la poesía como la añoranza por tener una conexión con el padre, por las cosas que ya no se encuentran en la ciudad, o, en uno de los mejores textos de la colección, por emprender nuevos caminos: “¿Qué ha sido de mi vida / si no he aprendido lo que todos saben: / hablarle a Dios e ir y volver de Puebla el mismo día?” El tema del desplazamiento, incluso de la memoria como forma de desplazamiento, es una constante de *A cada cual su cielo*: “Quien se queda madura y olvida, / y yo me fui, y por irme, no olvido.” Dado que los poemas de Morábito son tan cercanos a la prosa, tan familiares con las cosas del mundo y con “lo real”, y no contienen un Dios ordenador o un Absoluto por el que su poesía se haga “poética”, la memoria se convierte en el instrumento lírico por excelencia: por medio de ella accedemos a los objetos y a los espacios, y al desplazarnos en el mundo generamos memoria, como una especie de llave para acceder a los linderos de nuestra propia experiencia de vida, y atestar el hecho de que existimos.

Sería importante pensar a Fabio Morábito dentro de la tradición bicéfala en la que está enmarcado, la de la poesía mexicana e italiana del siglo XXI. Quizá su contemporáneo más cercano en cualquiera de los dos idiomas sea Valerio Magrelli, quien también escribe como forma de acceder a la realidad más profunda, pero con un procedimiento mucho más oscuro: donde Morábito es capaz de hacer brillar a los objetos, Magrelli pugna con su observación, desconfía de su propia mirada, y entrega poemas lejanos a la pulcritud y a la sensibilidad de su contemporáneo, como si fuera, de alguna manera, un hermano oscuro. En México podríamos decir algo similar de Coral Bracho, que se asoma al mundo desde una serie de estructuras discursivas y las quiebra para encontrar lo que hay dentro de ellas, o del recientemente fallecido David Huerta, con su atención radical a la emoción y la memoria.

Las afinidades entre estas voces son diversas, y podrían llevarme a un ensayo más largo y denso, pero quería apuntarlas para subrayar la peculiaridad del autor que hoy me atañe: como narrador, ensayista, recopilador de cuentos tradicionales y traductor, Morábito aborda los mismos problemas que aparecen en su poesía; sus textos filtran la misma posibilidad de mundo y la inteligencia que se trasluce también en el verso, pero la poesía es el lugar en el que mejor puede distinguirse esa cosmovisión sin Dios, esa materialidad radical, que me parece lo más importante de su trabajo y lo que, espero, resultará más influyente para otros escritores. Para terminar su nuevo ciclo de poemas, el autor nos remite a su influencia más evidente, Montale, con algunos versos que empiezan con “El homicidio no es lo mío”, y luego reconstruye de forma perspicaz la experiencia de aplastar a un mosquito, acción que se depura hasta convertirse en una reflexión sobre la muerte (“Por eso, cuando mueres, / mueres como un mosquito: de un chanclozo. / No hay otra forma de dejar de ser”) y, al final, en una reflexión sobre la única muerte verdaderamente inmundada: “Es sucio solo el cuerpo que torturan, / tratado todo él como excremento, / sin corporalidad y sin contexto, / como se tira aquello que no sirve.”

Este último poema, por su tono y su final, que es una frase incompleta, pareciera una conclusión manca para un libro tan bien desarrollado: hay un claro viraje de tono y (acaso) una intención política que no he leído nunca en Morábito sino de forma muy sutil. A sabiendas de la claridad en la composición que destaca en todos sus libros, y de la forma en que aborda la poesía, no he hecho más que preguntarme lo siguiente: ¿será que Fabio Morábito, con este final de su nueva colección, deja manifiesta una intención de abordar la violencia que ha capturado las vidas de quienes vivimos en México desde hace años, que utilizará sus herramientas sutiles para abordar

la frontera de lo terrible? ¿O es este poema una *rara avis* dentro de la obra de una *rara avis*, en la que la visión del cuerpo torturado (imagen ordenadora para la realidad de muchos mexicanos) no es más que otra silla, otra caja, otro momento de la infancia, en un mundo donde todos los objetos brillan con su fulgor singular? Quizá la respuesta verdadera a la pregunta que acecha toda la obra de Morábito, la posibilidad de hacer una poesía que se abra en lugar de desmoronarse como una piedra, es enfrentarse con la incomodidad de escribir sobre aquello de lo que no se tiene control: no puedo ser el único que se pregunte cómo él, nuestro mayor poeta de las cosas como son, encararía el horror que nos acecha con sus esmerados instrumentos. —

CRUZ FLORES escribe poemas y ensayos. Su primer libro, *Fracción continua*, fue publicado por el FOEM en 2022.

ENSAYO

Del anochecimiento

por **Mariana Bernárdez**



Elsa Cross
UN TEMPLO EN EL OÍDO.
ENSAYOS SOBRE EL MITO
Y LO SAGRADO
Ciudad de México, Bonilla
Artigas, 2022, 176 pp.

*Yo entro en sus libros y siento
el oleaje y el viento*
Carlos Pellicer

Pascal decía que el corazón tiene razones que la razón ignora. En este libro, Elsa Cross tensa el arco, observa atenta el vagar de la paradoja por la arboleda que se detiene ante la hojarasca del “umbral de la verdad”; ese umbral que dibuja el oleaje de su pensamiento que navega por las dicotomías salvables e insalvables, cuando se comprende que el lenguaje es la morada del ser y del no ser, de la Palabra.

Y es que Cross va tras esa otra voz, la que anida entre las dos orillas trazadas por la Filosofía y la Poesía, la que es el limo del Mito donde lo divino —como rostro múltiple de lo sagrado— juega a ser Dioniso y otras más Apolo, o los dos a la par; pero, aún de andar por esos derroteros, la claridad expositiva es ejemplar, conocimiento y sabiduría se entrelazan para transitar por la singular órbita que va del mito a la filosofía, apuntando el movimiento cardinal de la elipsis que, vista y visitada una y otra vez, sostiene la extrañeza como mecanismo intrínseco de la psique.

Así, imágenes, símbolos, ideas, poemas, pinturas, guías dan constancia de la tesitura de este viaje personalísimo cuyo inicio es el mitologema del descenso a los infiernos, al infierno, al lugar de los muertos. ¿Qué se mira para tomar como punto de arranque a Inanna, una de las deidades más poderosas en el proceso de cosmización del mundo? Sin duda la exposición temática evidencia el oficio de quien ha impartido cátedra: no hay hilo suelto, no hay argumento dejado de lado, ni dato que no sea analizado, y queda el regusto de lo fugitivo, el aleteo del pájaro que se posa en el brocal a beber despacio una agua inmemorial y su gesto despierta tal sed que uno quisiera seguir escuchándola... Escribe hacia el final de este ensayo: “el mito de Inanna prefigura mucho del sentido simbólico de los Misterios griegos [...] el motivo del descenso al inframundo y el ascenso posterior —katábasis y anábasis—, así como el establecimiento cíclico de este suceso, tuvo una extendida resonancia en numerosos cultos místéricos que se desarrollaron en los siglos —y casi milenios— posteriores”.

Los cultos místéricos fueron “un don divino y una promesa de felicidad”. El rastreo del lazo entre *mythos* y *logos*, entre Apolo y Dioniso como reflejo gemelar de la *physis* a través de los cultos eleusinos, órficos o cabiros, vela y revela un sustrato arcaico anterior a la concepción de la polis. Quizá por eso sigan ejerciendo una especial

fascinación, además de anunciar ese paso circular de la sabiduría al conocimiento, de la meditación a la reflexión, del arrobo a la presencia. Cuatro ensayos de este libro —“Los misterios en el mundo griego”, “Las Tesmoforias: una celebración de mujeres”, “Un templo en el oído: el mito órfico” y “El caos y la experiencia dionisiaca”— ofrecen claves para comprender su carnadura y su resonancia en los tiempos actuales.

Debo confesar que si tuviera que elegir alguno estaría en una encrucijada, porque estos temas que rondan la filosofía, la poesía y otras vías desvelan a través de sus arquetipos y símbolos otros modos de estar, otras *maneras del agua*, en palabras de Minerva Margarita Villarreal. Pienso en Orfeo al perder a Eurídice; en el rapto de Core al querer cortar un narciso; en Deméter y el dolor que seca la tierra; en el segundo nacimiento de Dioniso gestado en el muslo de Zeus; en las nupcias subterráneas en la boca del infierno...

La autora realiza un recuento minucioso, preciso, el ensayo se torna en su mano instrumento de disección que muestra que es posible resolver la tensión entre la razón y el corazón sin menoscabo de la claridad; pero hay una nostalgia que no se apacigua, una *nostalgia de la tierra*, para decirlo con María Zambrano, que apunta a esa fuerza que imanta hacia algo que aparece en el baile de la luz y la sombra, eso escondido detrás de unos dioses de los cuales ya poco sabemos, pero que siguen seduciéndonos con su siseo.

Quizás el ensayo que da origen al título del libro capture la atención de forma particular, sea por su lucidez cristalina o por la visión gemelar de Rilke-Orfeo, a la que nuestra autora agrega el chamán. Su lectura es imprescindible cuando inquietan asuntos como el canto mágico, el descenso al infierno, el desmembramiento o la cabeza parlante, presentes en múltiples tradiciones. La importancia de Orfeo es que concentra dentro de sí el conflicto irresoluble de la relación imbricada entre Apolo y Dioniso, lo que lo lleva a

ser un iniciador y un “transmisor de los conocimientos divinos”: “El antagonismo entre las dos figuras es, casi literalmente, lo que despedaza a Orfeo, pues el punto en que se unen o se separan esas fuerzas abre posibilidades impredecibles. Los rasgos de Apolo, dios de la medida, la justicia y los límites, sin Dioniso pueden desembocar en la rigidez y la crueldad. Los de Dioniso, que justamente rompe los límites y es el dios del arrebató y el libre impulso, sin Apolo pueden convertirse en desenfreno y violencia. ¿Y cuál es la dosis exacta en cada una de estas energías para tener una interacción armoniosa con la otra?”

El signo de este nudo orienta la exploración hacia Nietzsche, el eje sigue siendo la paradoja como “expresión de la realidad trasladable al pensamiento” que preserva “el carácter dinámico de la antigua sabiduría de los griegos”; en ella se asimila el juego de la antítesis, de lo simultáneo y lo no casual. Esas sendas intuitivas, que no pueden ser probadas salvo a través de la experiencia, provocan azoros distintos porque la conciencia se desplaza de sus referentes y anula la relación sujeto-objeto, retornándose al caos. Para quien se niega a honrar a Dioniso significa la muerte, pero para quien acepta su impulso trasciende la dualidad de la muerte y la vida; el salto conlleva a la iluminación. La experiencia mística borra los límites de la oposición. Siguiendo a nuestra autora, tal vez el dilema de la filosofía de Occidente haya sido, y sea, la incapacidad de resolver las dicotomías radicales y caer en series binarias de pensamiento, esa “incapacidad manifiesta de aceptar o captar los dos elementos de un modo simultáneo”.

Bajo esta premisa Cross plantea la cuestión de la locura y lo sagrado a través de personajes que vivieron al filo de la navaja y supieron cuán profundo es el abismo: Hölderlin, Nietzsche y Van Gogh. Cualquier comentario alrededor de estos ensayos me parece un apunte trivial, salvo

el señalar que son magníficos porque son el resultado de una vasta reflexión, de una lectura constante a lo largo de los años y de una ponderación donde se encuentra una serie de correspondencias que solo quien comprende los entresijos de la poesía, la filosofía y la mística puede mostrar. Quizá la pregunta a enfatizar es quién puede resistir la experiencia abisal. La autora cree que algunos místicos y chamanes cuando despojados de sí rompen con su propia identidad. Lo cierto es que la experiencia mística que da cuenta de sí a través de la poesía, en el enfrentamiento con lo divino, da como posibilidad la locura o la muerte, ambas comprendidas en la esfera de la gracia.

De inigualable hermosura es el ensayo sobre “La paradoja como expresión de la experiencia mística”, que se encadenará a otros tres, “La noche oscura. Pasión y método de san Juan de la Cruz”, “El quietismo de Miguel de Molinos” y un epílogo titulado “Silencio”. Wittgenstein escribió que “de lo que no se puede hablar hay que callar”. Quien dude de que la belleza puede exceder al habla debe acercarse a estos textos sorprendentes para conocer de cerca el saber por conmoción. Y si digo esto es porque no hay glosa que abarque ni análisis que circunscriba lo que la autora alcanza en ellos, y si escribo “sorprendentes” es porque de cara a lo divino sobrepasa el *anobecimiento* para entrever la raíz del canto o ese hueco en las palabras que declara la Ausencia primordial. Elsa Cross da un testimonio de impar fulgor con la serenidad de quien ha alcanzado el punto medio, la medida, o la comprensión de por qué la flecha queda suspendida en su vuelo. —

Esta reseña se basa en el texto leído para la presentación del libro.

MARIANA BERNÁRDEZ es poeta y ensayista. Su libro más reciente es *Ramón Xirau: a la orilla de sus palabras* (UNAM-CCH, 2023).

NOVELA

Toscana, nuestro ruso

por Christopher
Domínguez Michael



David Toscana
EL PESO DE
VIVIR EN LA TIERRA
Ciudad de México,
Alfaguara, 2022, 328 pp.

Ningún novelista mexicano contemporáneo mira tan lejos, hacia el pasado, como David Toscana. Se trate del desprestigio de la lectura, del gueto de Varsovia o de la Biblia misma, en él, la técnica narrativa, casi siempre excelsa, es una de las formas de la moral. Si el hombre superfluo, junto con el endemoniado, es la gran contribución de la literatura rusa al elenco de personajes universales, Toscana se había graduado, con *Olegaroy* (2017), en la escuela de Nikolái Gógol, de Iván Goncharov y de Fiódor Dostoyevski. Si Olegaroy, cuyo nombre no significa nada, era un bobo en la mira de la santidad, la “eslavofilia” de Toscana, con *El peso de vivir en la tierra*, es una verdadera sublimación.

A Toscana nada ruso le es ajeno, pero está más allá del novelista erudito o de su caricatura, la del aprendiz de sociólogo haciendo ficción narrativa con el respaldo de una bibliografía impresa al final del libro, portento de inseguridad nerviosa que al Thomas Mann de *José y sus hermanos*, por ejemplo, no se le habría pasado por la cabeza. Si es menester contar, a petición del público o por manía profesional, cómo y por qué se escribió algo, un Mann publicará *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, su opúsculo de 1949.

El peso de vivir en la tierra está lejos de ser otra esforzada novela sobre la literatura rusa (o sobre cualquiera de sus héroes y agonistas, de Aleksandr Griboyédov a Aleksandr Solzhenitsyn, pasando por Iván Bunin, Ana Ajmátova o Borís Pasternak) y si Toscana se ha servido, con inigualable provecho, de historias literarias y de biografías, no lo ha hecho para dar a la publicidad nobles ficciones con el propósito de auxiliar al lector perezoso a la hora de ir a las fuentes originales. No solo el tema es ruso; la materia y los procedimientos también lo son, porque Toscana ha creado imitando, acaso en la noble y neoclásica acepción del término, todo cuanto pudiera serle útil para escribir no una

novela sobre Rusia y su literatura, sino “un libro ruso”, pero por razones menos obvias de lo que parece.

Naturalmente, Toscana nació en Monterrey, Nuevo León, en 1961 y escribe en español y lo hace con plena conciencia del supremo artificio que se ha propuesto con *El peso de vivir en la tierra*: las numerosas citas y referencias a *El jinete de bronce*, *El capote*, *Los demonios*, *Crimen y castigo*, *Oblómov*, *Ana Karénina*, *Guerra y paz*, tantos cuentos de Chéjov, *La madre*, *Caballería roja* (acaso la preferida de Toscana), *Un día en la vida de Iván Denisovich*, *El doctor Zhivago*, *El Don apacible* y un largo etcétera no aparecen en su novela como relleno o presunción enciclopédica. La llamada “intertextualidad” funciona sin pretensiones gramatológicas ni alardes postmodernos; cada uno de los “suplementos”, para arremedar a los deconstructores, tiene una precisa función narrativa y, desde luego, moral. Nada sobra en esta prodigiosa construcción porque es obra, primero, de un lector en extremo sofisticado —no en balde alcanzó su primera cima con *El último lector* (2004)— y, solo después, de un narrador. Nadie menos “natural” que Toscana como escritor. El don le viene del oficio.

Para lograr un libro ruso, desde luego, Toscana no copia, sino crea, con los instrumentos de una prosa decantadísima, una novela solo en parte escrita en honor de aquella literatura. Insisto y me explico. Si la materia son los santos bebedores, los prestamistas codiciosos, los ferrocarriles que cruzan aquella literatura —coincido con Toscana en que la escena más divertida del universo narrativo es cuando un general, en *El idiota*, arroja al perrito de su vecina tiquismiquis por la ventana de un tren en movimiento—, junto a los eternos endeudados y los jugadores conspicuos, los conspiradores empedernidos, esos pecadores “que se arrepienden más de lo que pecan” como calificó a los rusos William Somerset Maugham, los escritores martirizados por los tiranos y sus policías secretas, un día sí y otro también, “lo ruso” en *El peso de vivir en la tierra* es todavía algo más, mucho más. Gracias a la observación minuciosa de Toscana, la invención de un hombre superfluo regiomontano, de su esposa en diálogo socarrón con todos los personajes y autores rusos, y de sus amigos tan cómplices, leemos una verdadera farsa gogoliana que borra las fronteras, página tras página, de la fabulación cómica para encarnar en una ficción alterna donde todo se reproduce y nada se confunde.

Así, llega a Monterrey, durante los días tan secos del echeverriato, la noticia de que tres cosmonautas soviéticos han muerto, pasados veinte días, en la estación orbital Sályut. Alguien, quien como Ulises es Nadie y por ello ningún viaje le está vedado, decide tomar el nombre de Nikolái Nikoláievich Pseldónimov, bautizar Marfa a su mujer y convertir a la cantina del barrio en sucursal de la infausta estación en el espacio. Dos realidades paralelas, más que alternarse, componen una contigüidad en el tiempo: esa ciudad con un río sin agua en el norte de México es

todas las Rusias, la Madre Rusia, “esa bruja que aúlla en la ventisca” (Borís Pilniak) puede ser Monterrey. Es decir, no importa si unos jóvenes regiomontanos solicitan ayuda a la embajada soviética para entrenarse como guerrilleros urbanos en Corea del Norte o si esos mismos personajes, en *El peso de vivir en la tierra*, se inscriben, obcecados, para reforzar el programa espacial de los soviéticos. Al mismo tiempo, quien ha muerto es Gógol y no “los compañeros caídos en 1968”; al servicio de la verdad novelesca de Toscana la autonomía universitaria, en un auditorio, puede ser vulnerada por los agentes del gobernador Elizondo Lozano, en 1971, o por el inspector de *El inspector*.

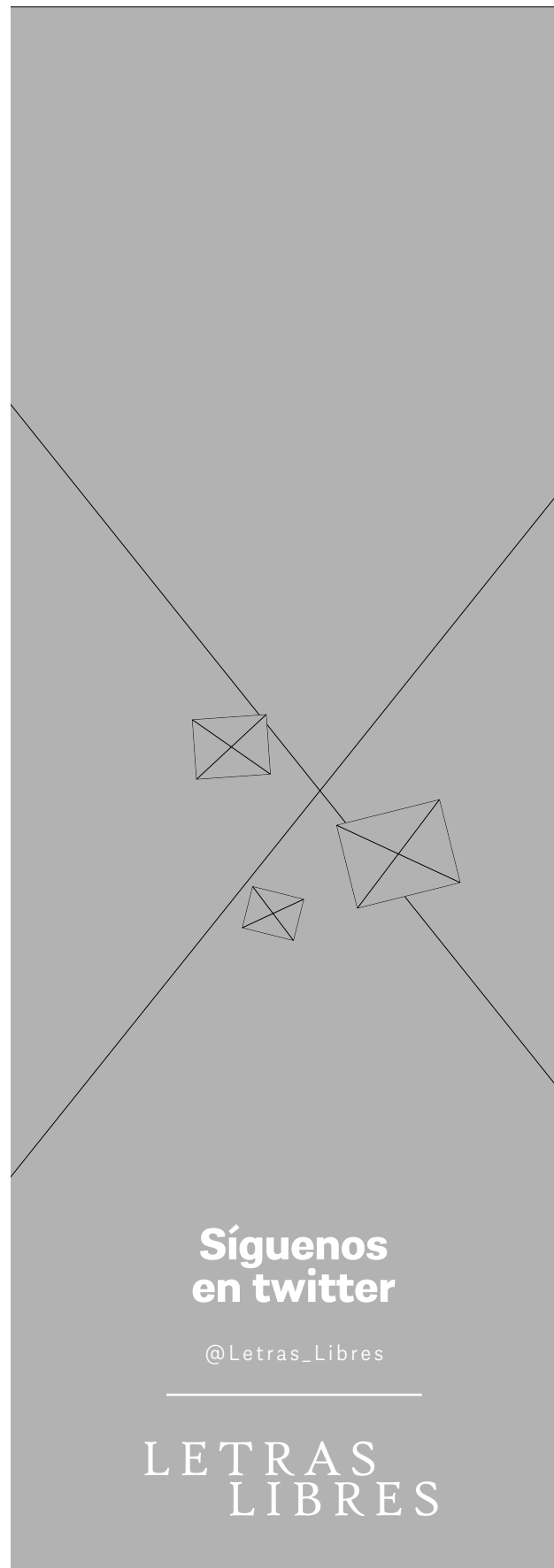
Su novela abunda en expresiones de amor por Rusia y su sufrimiento, bajo el dominio de los zares o de los sóviets, fidelidad patética, a la griega, y humorística, al estilo de “esa vida alcanzaba para media frase de Tolstói”, “el servicio espacial soviético había reclutado paracaidistas, no poetas” por lo que “debieron mandar al espacio a Ana Ajmátova”. “Dostoyevski”, leemos, “llegó a espantarse de su propia disposición artística” al escribir el capítulo suprimido sobre la abusada niña suicida de *Los demonios*; Dostoyevski y Solzhenitsyn “fueron al infierno y pudieron regresar” porque “solo en Rusia se puede morir en Rusia a diez mil kilómetros de casa”; Tolstói fue “un hijo de puta con talento divino” que “se echó a cuestras el insípido, espurio e insufrible lastre de ser bueno” o “no iba a caer” ese héroe de su “bucle de tiempo” que es el de Toscana, “en la usanza de pensar que cuando se pierde la libertad se comienzan a valorar las pequeñas cosas, porque nada es pequeño si se valora”.

Sin el demonio de la parodia esta novela no pudo haber sido escrita: “Ni Pushkin ni Dostoyevski ni Tolstói habían probado las tortillas; pero sí lo hicieron Mayakovski, Gagarin, Tereshkova y Yevtushenko cuando pasaron por México.” Aquí y allá, los alimentos terrestres son, a la vez, nutritivos y escasos.

Sin el amor, tampoco podría haberse escrito esta novela. *El peso de vivir en la tierra* es una novela de amor porque Nikolái y Marfa se comunican a través de los versos de Ajmátova y de Serguéi Yesenin. Habitan una profecía que se explica a sí misma, una forma específicamente rusa de la felicidad.

Al principio, me sorprendió la ausencia de Vladímir Nabokov, al menos la del joven Nabokov que escribió aún en ruso sus novelas berlinesas, entre la profusa enumeración de escritores en *El peso de vivir en la tierra*. Al final, caí en cuenta de que el gran Nabokov no hubiera tenido el sentido del humor para escribir una novela como la de David Toscana. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL es crítico y consejero literario de *Letras Libres*. En 2022, El Colegio Nacional publicó sus *Ensayos reunidos 1983-2012*; Grano de Sal, una nueva edición de su *Vida de fray Servando* y Taurus, *Maiakovski punk* y otras figuras del siglo XXI.



**Síguenos
en twitter**

@Letras_Libres

LETRAS
LIBRES