LIBROS

José Guilherme Merquior
MERQUIOR Y MÉXICO. UNA ANTOLOGÍA

Antonio Ortuño
LA ARMADA INVENCIBLE

Enrique Winter
LA CASA ADENTRO DE LA NOCHE

Claudina Domingo
DOMINIO

Erik Velásquez García
MORADA DE DIOSES. LOS COMPONENTES ANÍMICOS DEL CUERPO HUMANO ENTRE LOS MAYAS

CLÁSICOS

Mario Vargas Llosa
LE DEDICO MI SILENCIO

ENSAYO

Bitácora de fin de siglo

por **Rafael Rojas**

José Guilherme Merquior
MERQUIOR Y MÉXICO. UNA ANTOLOGÍA
Mauricio Carvalho Lyrio y Luiz Feldman, compiladores
Ciudad de México, Textofilia, 2023, 420 pp.

Es una verdadera fortuna que la embajada de Brasil y la editorial Textofilia hayan reunido en un volumen los ensayos que José Guilherme Merquior dio a conocer en diversas publicaciones mexicanas como *Cuadernos Americanos*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Vuelta* y *Nexos*. El periodo de esas colaboraciones rebasa el tiempo preciso en que Merquior fue embajador de Brasil en México (1987-1989) y revela no solo la profunda conexión del filósofo y diplomático brasileño con México sino la evidente sofisticación del campo intelectual mexicano a fines del siglo xx.

En su temprano ensayo "Situación del escritor", para el volumen *América Latina en su literatura* (1972), coordinado por el argentino César Fernández Moreno, México no aparecía. Ahí se hablaba de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, pero no de Alfonso Reyes, Juan Rulfo, Octavio Paz o Carlos Fuentes, que pudieron ser nombres obligados en un ensayo como ese.

De hecho, el título era el mismo de una sonada conversación entre Emir Rodríguez Monegal y Carlos Fuentes, aparecida en el primer número de la revista *Mundo Nuevo*, que había atizado el debate con otras publicaciones ligadas al *boom* de la nueva novela latinoamericana, como la cubana *Casa de las Américas* y el semanario uruguayo *Marcha*. Las tesis de Merquior de aquel ensayo sobre el romanticismo y el modernismo, la profesionalización de la literatura, la oralidad, la introversión y lo imaginario en la narrativa latinoamericana, entre el modernismo y el *boom*, recuerdan mucho más a Ángel Rama que a Emir Rodríguez Monegal.

Algo debió suceder a principios de los años setenta para que el ensayista brasileño se interesara en Octavio Paz. Tal vez fue la aparición de *Los hijos del limo* (1974) lo que decidió la vehemente aproximación del brasileño al mexicano. La historia de la literatura latinoamericana, en la que Merquior intentaba localizar a Castro Alves y Nabuco, a Alencar y Almeida, a Andrade y Rosa, adquiría en el ensayo de Paz un relato y una lectura de clara ascensión entre el modernismo y las vanguardias.

Si el modernismo (Darío, Lugones, Martí, Silva, Gutiérrez Nájera...) era el verdadero romanticismo latinoamericano, un escritor como Paz podía ser entendido como "fantasma romántico" o un "poeta de la historia". A partir de entonces Paz se convertirá en la puerta fundamental hacia la literatura hispanoamericana para aquel ensayista brasileño, empeñado siempre en poner a dialogar las dos mitades del mundo iberoamericano.

Se percibe a la perfección en su estudio sobre el ensayo de interpretación nacional en América Latina (Sarmiento, Rodó, Henríquez Ureña, Vasconcelos...). Aquí Merquior se asegura de que los brasileños no queden excluidos de esa tradición, como tantas veces se ha hecho, y recuerda la obra de Euclides da Cunha, Manuel Bomfim, Alberto Torres, Oliveira Vianna y, por supuesto, de Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda, quienes dotarían el discurso de la

identidad nacional brasileña de un espesor antropológico particular.

Paz reaparece en ese ensayo de Merquior, junto a Ezequiel Martínez Estrada, como parte de una reacción antiarielista que, a mediados del siglo xx, intentaría pensar las naciones latinoamericanas sin caer en una ontología espiritual o reificante. En el caso de Paz, Merquior lleva esa idea al extremo y habla de una dimensión "antihistórica", que no sé si habría gustado al propio Paz. La formulación de una poética de la historia –como la que el propio Merquior había expuesto antes, y que desarrollaría más tarde David Brading, en la cual la Revolución aparece como acontecimiento donde se revela el ser mexicano– tendría más sentido.

El libro funciona también como un cajón de sastre o retacería textual de los grandes ensayos que Merquior escribiría y publicaría en México: su estudio sobre Michel Foucault, *El marxismo occidental* (1989) y *Liberalismo viejo y nuevo* (1991). Editados por Vuelta y el Fondo de Cultura Económica, aquellos libros expusieron algunos de los dilemas centrales del mundo que asistía a la caída del Muro de Berlín, la descomposición de la Unión Soviética y el inicio de las transiciones democráticas en Europa del Este.

La crítica de Merquior se dirigía en tres direcciones, por lo menos: cuestionaba los, a su juicio, excesos relativistas del posestructuralismo francés posterior a Foucault, salvaba los elementos más iluministas y modernizadores de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, especialmente en la obra de Walter Benjamin, y, en la disputa entre el neoliberalismo (Mises, Hayek, Friedman) y el liberalismo social (Rawls, Sen, Nussbaum), optaba por este último.

Se dice fácil, pero aquel posicionamiento múltiple, en el mapa del pensamiento de fin de siglo, requería de una enorme capacidad de orientación. El telón de fondo de aquella bitácora era, desde luego, Brasil y México durante el fin del mundo bipolar y el inicio de las transiciones democráticas. Los telegramas que se reproducen en este libro dejan ver a un intelectual que no abandona su práctica diaria de la política exterior y llega a conciliar sus ideas sobre la cultura latinoamericana con un incremento de la interlocución entre ambos países.

Como prueban los ensayos de Enrique Krauze, Adolfo Castañón y Christopher Domínguez Michael, la obra de Merquior fue decisiva para la lectura de aquel presente vertiginoso por parte de Paz y el grupo Vuelta. Las páginas de este libro permiten reconstruir aquella lectura sin los mitos y distorsiones que se han interpuesto en las últimas décadas. Aquel liberalismo de Merquior, ajeno a la fetichización del mercado y abierto a la expansión de los derechos humanos, era también el de Paz. ~

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Su libro *Breve historia de la censura y otros ensayos sobre arte y poder en Cuba* estará próximamente en circulación bajo el sello de Rialta Ediciones.

NOVELA

El penúltimo *riff*

por **Antonio Villarruel**

Antonio Ortuño
LA ARMADA INVENCIBLE
Ciudad de México, Seix Barral, 2022, 384 pp.

I wanna be the light that
[burns out your eyes
'Cause I know there's little things about me
That would sing in the silence
[of so much rejection
In every connection I make
I can't find nobody home
I wanna be the last thing you hear when
you are falling asleep...
Counting Crows, "Catapult"

Se puede anotar y concluir que *La Armada Invencible*, la novela más reciente de Antonio Ortuño (Zapopan, 1976), es un texto logrado y ameno. Se puede insistir, defenderla, y sostener que esta narración de casi cuatrocientas páginas es un proyecto literario íntegro, donde aparecen personajes entrañables, sobre todo el Gordo Aceves, ese fan intransigente y luego baterista de reemplazo de una banda de metal de muchachos soñadores de Jalisco. Puede ser dicho, no sin poco entusiasmo, que en *La Armada Invencible* se cumplen algunas de las ofertas que la cuarta de forros promete: que la novela habla del peso de hacerse y verse viejo, que en ese tránsito hay dolor y amigos leales a partes iguales, que al final permanecen los amigos y se marchan los hijos y las parejas, que no hay nada como el sueño adolescente y orgásmico –Pati *dixit*– de hacer e interpretar música. Quizás, de hecho, lo que más se preste para subrayar en la novela es la idea de que la música, un poco como la literatura, es un campo de redimidos por la gracia de la lengua o la melodía perfecta, una acumulación de gente que no quiere ni puede salvarse del influjo de lo que lee y oye y ve, y arma escaleras con influencias, rechazos, fidelidades obcecadas y enemistades indisolubles.

Hay algo de esa lealtad a la música, como sucede en la literatura –aunque esta vaya con frecuencia revestida de una pátina de fanfarronería–, que la acerca al futbol y a la militancia cerril. Cuántos pasajes hay en *La Armada Invencible* que funcionan como el paradójico relato épico del hombre común o el fan apasionado, el que hace memoria de lo que se le iluminó cuando lo leyó o lo escuchó, y que desde entonces no renuncia –pasan los años, los hijos, las parejas– a comandar la punta de lanza de los mejores libros, o discos o épocas, y que en esa militancia pasa a ser un pequeño erudito de las formas sensibles. Casi como si se escuchase con la devoción; casi como

si se leyese con la fe puesta en la página impresa.

Lo mejor de *La Armada Invencible* es el fervor con que crecen y maduran sus personajes. Aquí está Julián o el Yulian, el narrador en primera persona de una banda de heavy metal que se une en los años de pasión por el rock, cuando todavía la música urbana y los ritmos tropicales no lo vencían y lo tiraran al olvidadero de las generaciones más viejas. A él se le unen Barry Dávila, en la voz y la guitarra rítmica; Isaías, en la batería –a quien le espera una muerte temprana–; Mustaine en la *lead guitar*, prodigio que asombra a compañeros y público; y el Gordo Aceves, seguidor obcecado, quien años más tarde verá premiada su lealtad de amigo y financista de alcohol. Con el nombre entrañable y macizo de La Armada Invencible, la banda navega por los circuitos metaleros de Guadalajara y sueña con cruzar la frontera norte o atravesar el Atlántico para medirse con sus propios referentes, saltándose la capital o los pueblecillos donde ha ido a bienmorir parte de su audiencia: los gringos jubilados con ganas de escuchar el rock con que crecieron. Ortuño no es inocente: sabe que bajo esa historia de obligado final triste subyace la *Bildungsroman* de la candidez de la juventud o la arquetípica historia de la pérdida de encantamiento que sobreviene con la adultez. Para combatir los tópicos –de los que no siempre consigue liberarse, aunque los adereza con algo de humor brutal–, cimenta un paisaje hiperrealista del mundo de Julián, incluyendo la historia de su triste matrimonio, el fracaso y la ruptura de la relación con su hija, y su rutina laboral, en Laminados Aceves, el negocio que administra su amigo el Gordo y para el que Julián trabaja como diseñador. En lo que no transige Ortuño es en el horizonte sentimental de Julián, que son las canciones acústicas o versiones en balada de sus clásicos metaleros que toca ante las aburridas amigas de su exmujer, y el eterno anhelo y deseo por la Pati, su amiga en los conciertos bestias y la eterna novia del miembro de otra banda.

Y hay bastante más que esto. *La Armada Invencible* se crece en la segunda parte, cuando a Barry se le ocurre rearticular la banda, con el Gordo Aceves de baterista y en búsqueda demencial de un nuevo guitarrista que reemplace a Mustaine. Es solo que la habilidad sin peros que ostenta Ortuño como narrador e inventor de fantasías acaso lo hace olvidar que la narración en sí misma cuenta su historia de escritura. Quiero decir que *La Armada Invencible* es felizmente lisa, conformista y conservadora en su manera de contar, y uno termina preguntándose si después de décadas de intentos –no siempre felices– de remontar un perspectivismo arrollador, si después de andar bien sujetado a las barandas de la narración convencional, es necesario que otra novela calque su eficacia y haga como si nada, privilegiando el argumento y sin correr un mínimo de riesgo al fraguarse como experiencia narrativa. *La Armada Invencible* posiblemente será o merecerá una adaptación al cine o a alguna serie de chispa e ingenio: es que resulta tan sencillo trasladarla a otro género y hacer del argumento la única fibra sobre la que se sostiene la literatura, que la literatura misma tiende a desaparecer, y en su lugar queda el ansia que produce la expectativa de lo que sucederá con los personajes. El arco temporal que se maneja en la novela convoca algunas preguntas obligadas: ¿da lo mismo contar una historia de crecimiento y madurez que ocurrió en la década de los ochenta, con lenguaje y bagaje literario de los ochenta, que contarla cuatro décadas después, cuando los libros y los lenguajes y la literatura han recorrido no en vano lo suyo? ¿Cuál es *La Armada Invencible* de los años ochenta en relación a *La Armada Invencible* de la segunda década del nuevo milenio? ¿Son los materiales literarios los mismos una y otra vez?

No es que *La Armada Invencible* esté mal escrita. Es que sucede todo lo contrario: que uno desea que Ortuño se hubiera dado más licencias para el riesgo, más permiso para probar las posibilidades del lenguaje –más allá de la sólida recreación del habla juvenil tapatía–, más recursos –quizá menos recursos, quizá cosas no siempre dichas, por ejemplo– para economizar una narración lineal y torrencial, lo que queda, pues, cuando el argumento desaparece y comienza a operar el trato con la lengua, sus negociaciones con el sentido mismo de la obra. Y allí la novela de Ortuño tiene muy poco que ofrecer. Si en los versos que cantaban los jóvenes músicos enamorados existía una parquedad deudora de la métrica y la melodía, un cierto misterio en la resolución de las imágenes, en *La Armada Invencible* el filtro de la contención desapareció y creó una buena historia por ser contada. Pero nada más. ~

ANTONIO VILLARRUEL es crítico literario e investigador posdoctoral.

POESÍA

La nada radical

por **Cruz Flores**

Enrique Winter
LA CASA ADENTRO DE LA NOCHE
Santiago, LP5 editora, 2023, 370 pp.

Quizás sea muy temprano para hacernos estas preguntas, pero ¿cómo se verá en el futuro la poesía escrita por autores nacidos en los ochenta y noventa? ¿Quiénes de los que hoy habitan las librerías, las aulas de universidades y las revistas literarias serán leídos por las próximas dos o tres generaciones, y de ellos, quiénes serán los que extienden su influencia? Y,

finalmente, ¿cuáles serán las ramificaciones de esas escrituras en los hipotéticos jóvenes poetas latinoamericanos de mañana? Estas preguntas pueden ser reiterativas, incluso vacías, cuando nos encontramos en una dimensión plenamente especulativa y los autores a los que se dirigen están en fase de crecimiento, apenas brotando de entre las piedras y construyendo sus propios cánones. Sin embargo el tiempo pasa, y nuestra generación se encuentra, cada vez más, visible y ocupando espacios de poder entre los tentáculos de la literatura latinoamericana: pronto seremos muchos, si no es que ya lo somos, en esas librerías, aulas y revistas. Un ejemplo de esta transición generacional es la publicación de *La casa adentro de la noche*, un libro que reúne la obra publicada del chileno Enrique Winter (Santiago, 1982), actuando como un corte de caja de su poesía hasta la fecha.

Escritos entre 1999 y 2022, los poemarios congregados en este bloque tamaño folio de 370 páginas, editado por la chilena LP5 e impreso a la orden en una prensa tejana, dan cuenta de una voz singular en la literatura latinoamericana, que ha seguido un camino concentrado y específico, claro, a lo largo de su práctica artística. Winter es un poeta que pone atención al lenguaje, a la construcción formal y a las implicaciones conceptuales profundas de lo que dice. Con claras influencias de exploradores lúdicos como Mario Montalbetti, Charles Bernstein y Eduardo Milán, su poesía no se enfoca en la generación de un "contenido poético" concreto y preciso (sus poemas, a medida que maduran, dejan de ser temáticos y tienden cada vez más a la abstracción), sino que se preocupa por los quiebres y las desviaciones que llenan el lenguaje; al principio, en los poemas de *Atar las naves*, ese interés se manifiesta en una escritura presentista, llena de imágenes concretas y entrañables (amantes que caminan, boxeadores, personas que se dan cuenta de que están envejeciendo frente a una botella de cerveza, muchos autobuses) que son entrecruzadas por una abstracción mayor, claramente influida por la *language poetry* y por el montaje cinematográfico.

Un primer libro funciona como una declaración de intenciones, un manifiesto (muchas veces imperfecto) de lo que se encontrará en el resto de la obra, y *Atar las naves* cubre esa necesidad. Presenta el sentido del humor, los intereses y el tono del autor, sin pretender cerrar o generar un consenso claro de su práctica. Sin embargo, las cosas cambian en sus siguientes dos libros: *Rascacielos* (un libro que se percibe más "grande", con una intención política perceptible y la introducción de imágenes que le dan cierta contemporaneidad añeja, familiar en los acólitos de Raúl Zurita o Diamela Eltit) y *Guía de despacho*, que representa un hito en su búsqueda por la abstracción concentrada. Este último mantiene el sentido del humor y la ironía de sus miniaturas, y la expande en poemas de gran complejidad que se prestan a múltiples interpretaciones, por los que se cuelan las consabidas voces de Nicanor Parra, Elvira Hernández o Gerardo Deniz. El humor y el interés por la forma se convierten en instrumentos para la meditación sobre el "yo" en un sentido múltiple, una fenomenología enraizada en las palabras: "un foco no es un paradero, los buses aceleran sin mí, / pegado en cómo lo alguna vez deseado ya no existe, / pues lo deseado muta. / Y uno no".

En esta búsqueda, Winter se parece a algunos de sus contemporáneos en el continente, como Ben Lerner (que convirtió el solipsismo académico en una práctica artística extendida) o María Paz Guerrero (cuyo interés por contarte detalladamente cómo le extraña lo cotidiano se vuelve un ejercicio de contemplación). Quizás la necesidad que registra, el deseo que está sobre esta búsqueda lírica, es también una pulsión contemporánea: la de encontrar un lugar para el "yo" en la poesía después de su disolución posmoderna. Su pregunta constante no es el austiniano "cómo hacer cosas con palabras", sino el derridiano "cómo nos definimos desde las palabras", usadas no como medio expresivo o descriptivo, sino como espacio de interrupción, como bloques de construcción, soportando narrativas que se autodestruyen. Con esto, su próximo libro, *Lengua de señas*, dispensa de los títulos irónicos y de la estructura de poemas largos intercalados con epigramas, para volverse mucho más flexible: ahora los poemas no tienen título, y fluyen entre tonos, espacios y formas a lo largo de las páginas, obedeciendo más a la música del pensamiento que a cierto efectismo juvenil.

Sin dejar atrás el humor, aunque abandonando el chiste fácil, Winter llega al centro de su práctica. En él, los poemas ya no apuntan hacia afuera, no intentan cautivar con la autorreferencia o con las herramientas de otros poetas, sino que giran alrededor de sí mismos como sistemas cerrados. Imágenes de cuerpos violentados, arañas, telarañas y objetos cotidianos

entrecruzan un argumento lírico obscuro: la poesía como un principio de incertidumbre, que se construye alrededor de palabras resignificadas. Esto será, al fin, lo que articule también *Variaciones de un día*, escrito en parte por él y en parte por José Kozer. En este último libro, como bien dijo Pablo Baler en su reseña publicada en esta misma revista (octubre de 2022), el joven poeta y el maestro legendario ensayan a cuatro manos una práctica mínima: la de desfamiliarizar en absoluto el lenguaje, llegando a sus puntos de fuga, a sus deformaciones más profundas, y destilando poesía de la expresión más inmediata, del monosílabo, de la nadería. Así como el cubano llegó a la radicalidad semiótica desde el camino del barroco, el chileno ha encontrado el mismo espacio en la depuración de la depuración: aislando los elementos que tiende a utilizar para aprovecharlos al máximo, y dejando de obedecer patrones narrativos, lineales, en su poética. En su conversación con el poeta mayor, Winter parece lograr nuevos hallazgos tanto en su escritura como en su teorización sobre ella, y ambos extremos empiezan a volverse más claros, al tiempo que indisociables.

Enrique Winter se ha distinguido de muchos de sus contemporáneos célebres por ser un poeta clara y agresivamente lírico. Si bien, recientemente, ha apostado por la novela, y practica el ensayo con la constancia de un académico, la abstracción de su poesía lo ha mantenido en una distancia sensible ante una cultura lírica que tiende a lo prosaico, al relato, a la austeridad. Si bien en sus primeros libros podemos ver esa misma pulsión por contar "algo", por hacernos reír, por caernos bien o perturbarnos, a medida que su escritura se desarrolla, atestiguamos un desanclarse del signo y el significado, que lo posiciona en la intersección entre dos mundos: el neobarroco, de Lezama a Kozer, y el minimalismo anglosajón, entre Beckett y Bernstein. Ambos espacios del pensamiento chocan en su práctica, y le dan a su poesía una tesitura enrarecida que juega con la desfamiliarización tanto como aprovecha los lugares comunes y los subvierte, sin buscar anclarse en contar un relato o comunicar "algo" claramente: la escritura misma es el tema capital de su escritura, "una forma de estar despierto".

Quizás sea, reitero, muy temprano para decir que tal poeta joven es de relevancia mayor para su generación, pero Enrique Winter, con estos seis libros compilados, se ha vuelto una presencia fija de la literatura latinoamericana. Ocupa el espacio de un explorador sin lámpara, alguien que estudia el lenguaje desmenuzándolo, haciéndolo más suyo, con cada exploración, mientras asume con mayor radicalidad las influencias que una vez fueron obvias (e incluso estorbosas). Quizás, en su apuesta por encontrarle sentido a un "yo" de la poesía atravesado por la dispersión y la disociación, el chileno ha logrado lo que tanto tememos que consiga la inteligencia artificial general: un sistema de lenguaje cerrado, que refiere más a sí mismo y a sus propias reglas que a la información disponible, y reinventa, con ello, el mundo a su imagen y semejanza. Tamaño logro que apenas se está esbozando, y quizás todavía le queda algo distante, pero con suerte, y aún más depuración, lo logrará antes que ChatGPT. Tal proyecto, sin embargo, requiere cierto sacrificio: no puede ser logrado sino con una escritura apilada, trabajada, construida hasta el cansancio y con el tiempo. Quizás, en el próximo tomo de su poesía reunida, el que hipotéticamente saldrá en la editorial LP10 y en 2045, será donde veremos todas estas promesas materializarse. La señal de un gran poeta no es que "logre" algo, sin embargo, porque sabemos que la poesía no hace que las cosas sucedan, sino reconocer cuando el autor aprende de sí mismo y logra mantener la más fútil y extraviada de las cosas: nuestro interés. Por ahora Enrique Winter lo ha logrado con creces, y espero ver qué otros caminos emprende, qué otras maneras inventa de comunicarnos algo que nunca es claro, pero está aquí, y es parte fundamental de nuestro ecosistema literario. ~

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

NOVELA

La punta afilada del garfio en la memoria

por **Lola Ancira**

Claudina Domingo
DOMINIO
Ciudad de México, Sexto Piso, 2023, 240 pp.

No hay lugar más extraño, incomprensible, paradójico, imposible, recóndito, insoportable, científico, profundo, infinito e interestelar que el espacio interior; es ahí donde hay que explorar.
Cecilia Eudave, *Bestiaria vida*

El cuerpo despierta y late, palpita, se excita. Pide tocarlo, explorarlo. Eso es lo que le sucede a la más joven de las dos Claudinas que protagonizan la novela autobiográfica *Dominio*. A la otra, la adulta, ese mismo cuerpo la domina de otra manera: mediante el dolor.

Placer y dolor, ya sea en el propio cuerpo o en el del otro, exigen atención. Al primero se le otorga con gusto, esmero e intención. Al segundo, con fastidio, hastío. Al cuerpo solo se le presta interés cuando goza o cuando duele. Por lo general se ignora mientras funcione correctamente, mientras

no exista una emoción fuerte que urja recordar el sistema nervioso.

La trama de *Dominio* se entreteje con dos líneas narrativas: la de la Claudina adulta con un cuerpo doliente, en convalecencia (durante 2020), y la de la Claudina adolescente que se conoce y reconoce a través del sexo propio y ajeno (en la década de los noventa). Juego de tiempos y espejos que no reflejan de forma fiel lo que se presenta ante ellos porque obedecen a la memoria y el recuerdo, ecos danzantes que configuran y modelan.

La etimología de dominio remite a *propiedad*, y esta palabra puede interpretarse cabalmente en esta obra en dos de sus acepciones: "Derecho o facultad de poseer alguien algo y poder disponer de ello dentro de los límites legales" y "precisión y exactitud al utilizar las palabras y el lenguaje" (que se extrapola a comportarse o actuar con propiedad en sociedad). "Dominio ante las propias pasiones, Dominio frente al miedo, Dominio en el dolor", un mantenerse siempre ecuánime, objetiva, impasible. Un absurdo.

Claudina busca el Dominio así, con mayúscula, en su cuerpo adulto doblado ante el dolor. Busca, a veces sin lograrlo, controlar, reprimir, el suplicio que la está subyugando; batalla desigual que transita entre sueños y pesadillas, medicamentos, amistades íntimas y la familia nuclear. Entre problemas económicos y una necesidad de autonomía que es imposible sostener bajo este contexto. Así, dominarse es someterse, fingir sosiego, representar a un personaje "que oculta la mayor parte de nuestra historia".

Dominio, que no *autodominio*, porque no se trata solo de gobernarse a sí misma, sino de intentar controlar también lo externo, de darle coherencia u orden a lo que se le presenta como lo "real", pero que muta al tiempo que lo hacen el dolor y los recuerdos, las emociones, la propia identidad.

El espacio es otro protagonista de esta historia. "El sur: amplio, verde, seminuevo y casi vacío" de una Ciudad de México de hace tres décadas. Claudina nos lleva a recorrer este sur (Ciudad Universitaria, Cuicuilco, el Bosque de Tlalpan, Avenida Aztecas; los Pedregales, que protegen de los temblores a esa zona de la urbe con su lava del Xitle endurecida por siglos), visitamos hospitales y quirófanos, tocamos y nos dejamos tocar, visitamos el cuerpo del otro con la prisa de la transgresión, avanzamos a tropezones en el día a día y de una faceta a otra, de la vigilia al sueño y viceversa.

La ciudad se presenta como un espacio a conocer en soledad; surge un diálogo mudo entre la ciudad y Claudina, entre la arquitectura y la historia y su fascinación y obsesión por imaginar, percibir, presentir o evocar lo que esconden las paredes y así "inventarle trascendencia a las cosas". Descubrir y, al tiempo, descubrirse en esta ciudad que desde siempre ha albergado la hostilidad de lo masculino, contrastes y contrariedades, una urbe a la que "hay que saberla mirar para descubrir su extraña belleza", su hermosura decadente de otro siglo, "una ciudad y un país donde la realidad es rocosa y escarpada".

Presenciamos los años clave de la adolescencia y de la adultez: meses convulsos en los que la vida trastabilla, donde deseo y padecimiento se vuelven acuciantes y el cuerpo se presenta en todo su esplendor y límites, donde lo onírico cobra relevancia a través de sueños tan vívidos que se confunden con la realidad, misma que es cuestionada y reconfigurada. El sueño como lugar sagrado y seguro; lo onírico que narra, desde el subconsciente, a su forma, otra manera de vincularse con la ficción.

La Claudina "precoz, neurótica y peculiar" de *Dominio* quiere salir de "una aburrida pubertad cómoda", busca en el *sueño de aire* (relacionado con la fantasía) lo que no puede asir en la realidad. Su vida es dirigida por adultos, al igual que su cuerpo desesperado, ávido del contacto íntimo con los demás: "solo con la luz de los sueños y la libido es que adquirí consciencia". Conforme experimenta, descubre otra pasión: más que la literatura, lo que ella llama *la vida literaria*, sobre la que se "pueda escribir".

Metaliteratura e intertextualidad urden un pasado que no puede estructurarse de otra manera; sin la ficción, resultaría vano el ejercicio de la memoria. "A mí lo que me interesa es saber qué le pasa a cada personaje en su vida y qué opina al respecto: con qué tono narra su existencia", afirma una Claudina que busca en lo cotidiano "las imágenes: esa orfebrería semántica que provee a las palabras de filos y terciopelos para que su contacto con la lectura las haga inflamables".

Estas páginas nos llevan al segundo nacimiento de Claudina, el que llega con el resplandor del sexo y la poesía. Y es precisamente de lo cotidiano de lo que busca escapar desde su renacimiento: "sigo empeñada en que el sexo me rescate de la vida, donde las cosas pueden ir de mal en peor". Una vida en la que ha logrado transitar gracias al fingimiento, del que se apropia como un talento y donde su cuerpo es "un instrumento mediante el cual una expande los sentidos y es, por unos minutos, libre de toda la prosa de la vida normal".

El padecimiento de la Claudina adolescente se muestra en muchas formas (la minoría de edad, la inexperiencia, el yugo de los adultos), pero el de la Claudina adulta se expone específicamente en el dolor corporal, describe el padecimiento de un embarazo ectópico, muestra su propio cuerpo como el de un títere, una marioneta que debe aprender a manejar y cuidar además de complacer. Poco después, la muerte roza de nuevo sus cabellos tras una complicación derivada del procedimiento quirúrgico que le salvó la vida año y medio atrás.

El proceso más complejo al que se enfrenta la autora en estas páginas es la aceptación del yo frente a sí misma. El reconocimiento de lo más puro y lo más monstruoso; el hallazgo de una

realidad interior frenética, una esencia que se revela ante el sistema patriarcal.

Luego del tránsito estrepitoso entre el placer y el sufrimiento, regresa al sosiego. En sus palabras, "la vida, tras la cercanía con la muerte, vuelve a ser la misma". La experiencia queda custodiada entonces por la memoria, a merced de la imaginación y el olvido. Es ahí donde Claudina Domingo (Ciudad de México, 1982) escarba y disecciona para ofrecernos estas páginas honestas, cínicas y placenteras. ~

LOLA ANCIRA (Querétaro, 1987) es escritora. Su publicación más reciente es el libro de cuentos *Despojos* (UACM, 2022).

HISTORIA

El cuerpo según los mayas

por **Rodrigo Martínez Baracs**

Erik Velásquez García
MORADA DE DIOSES. LOS COMPONENTES ANÍMICOS DEL CUERPO HUMANO ENTRE LOS MAYAS CLÁSICOS
Ciudad de México, FCE/UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2023, 636 pp.

Erik Velásquez García (Ciudad de México, 1973) es un promotor de la gramatología, el estudio de los sistemas de escritura, que permite entender que la escritura maya, como varias otras escrituras del mundo –lo vio el gran lingüista ucraniano Yuri Knorozov (1922-1999)–, es una escritura logosilábica con unos cuantos cientos de signos, compuesta por logogramas que designan a sustantivos, adjetivos y verbos, y por silabogramas, que representan sílabas abiertas –consonante-vocal–, utilizados para afijos gramaticales, pero también para componer sustantivos o verbos. De esta manera, la escritura maya es capaz de registrar todas las inflexiones del lenguaje hablado. Fue Erik Velásquez quien trajo a México a su maestro español, el gran mayista Alfonso Lacadena García-Gallo (1964-2018), lamentablemente fallecido antes de tiempo, que buscó extender este principio a otros sistemas de escritura mesoamericanos como el náhuatl en donde se comenzaron a descifrar varios silabogramas.

Velásquez García estudió la escritura maya no solo por un afán lingüístico, sino por el interés de desarrollar diferentes temas históricos, antropológicos y estéticos implicados en la lengua y la escritura. Una de sus obsesiones comenzó con su tesis de doctorado de 2009 sobre "las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya clásico" acerca de las nociones que tenían los mayas sobre sí mismos y el cuerpo humano tanto en los textos como en las imágenes. El resultado es un impresionante trabajo, *Morada de dioses*, grande por su volumen, por su rigor analítico, las fuentes analizadas, las ideas que afinca en nuestras mentes sobre las de los mayas, y en buena medida de todos los mesoamericanos y americanos. Se me ocurre compararlo con grandes construcciones como las de Georges Dumézil (1898-1986) en su *Mythe et épopée*, o de Philippe Descola, en *Par-delà nature et culture*, que nos revelan la existencia de mundos, que no están tanto allá afuera, sino en la cabeza de la gente.

Este libro y el conjunto de trabajos de Erik Velásquez se inscriben en un momento historiográfico peculiar, que es la doble revolución que vivieron los estudios mayas a partir de la segunda mitad del siglo XX: por un lado, primero Yuri Knorozov en Leningrado, después Linda Schele (1942-1998), Tatiana Proskouriakoff (1909-1985), Michael D. Coe (1929-2019) y otros en Estados Unidos, y Maricela Ayala Falcón (1944-2023) en México, arrancaron el proceso de desciframiento de la escritura maya a partir de la comprensión de su naturaleza logosilábica. Al mismo tiempo comenzó a formarse un corpus considerable y creciente de textos jeroglíficos en lenguas mayenses (sobre todo cholanas), pues los frailes destruyeron casi todos los códices, pero no destruyeron las vasijas, los murales, los dinteles, las estelas, etc., que desentierran los arqueólogos (con el impulso hoy de proyectos estatales ecocidas), y han sido ordenados y publicados por los estudiosos. Menciono el *A Catalog of Maya hieroglyphs*, publicado en 1962 por J. Eric S. Thompson (1898-1975), que, pese a que se opuso tenazmente a las tesis de Knorozov, se sigue utilizando hasta la fecha para identificar los glifos conocidos. Desde 1977 Ian Graham (1923-2017) comenzó a publicar los volúmenes de su gran *Corpus of Maya hieroglyphic inscriptions*, de muy amplio formato, y Justin Kerr inició el registro fotográfico de las vasijas con inscripciones y pinturas, con la técnica de la cámara *rollout*, que, explica Erik, "despliega las superficies convexas en un solo plano", entre varios otros instrumentos en papel y en internet. Así pues, al mismo tiempo que avanzó la lectura de la escritura maya, se multiplicaron sus registros, que se transformaron en fuentes históricas para la historia humana y también para la historia de las lenguas, porque el carácter logosilábico de los jeroglíficos remite al lenguaje hablado en diversas variedades regionales y temporales o de prestigio de las lenguas mayenses.

En un primer momento, la escritura maya mostró el carácter teocrático y militarista de los textos de las inscripciones, que permitió comenzar a escribir la historia política de muchos de los diferentes señoríos de la extensa zona maya a lo largo del tiempo. De hecho, muchos elementos que antes se consideraban ajenos a los mayas, antes vistos como "los griegos de América", pacíficos observadores de los astros, ahora mostraron la omnipresencia de la guerra, los sacrificios humanos, los autosacrificios, la tortura y una clase dominante sacerdotal guerrera y sacrificial, altamente explotadora (los nobles eran más altos y fuertes que los campesinos). Este descubrimiento

historiográfico puede verse en el catálogo *The blood of kings* de Linda Schele y Mary Ellen Miller, de 1986, comentado por Octavio Paz y por Enrique Florescano. Según algunos estudiosos, los mayas serían comparables a los mexicas por su teocracia altamente militarista, sacrificial y represora. Sin embargo, la siguiente generación de epigrafistas mayas le dejó de dar la misma importancia a los sacrificios y otros temas se impusieron como el de la visión del mundo y de sí mismos de los mayas antiguos. Es el caso de *Morada de dioses*, que prácticamente no toca el tema de los sacrificios, que ciertamente atañe al cuerpo humano.

Erik Velásquez jerarquiza las fuentes que utiliza para este estudio. En primer lugar están las inscripciones de jeroglíficos y pinturas del periodo Clásico, y aun del Preclásico. En segundo lugar están los tres o cuatro códices mayas prehispánicos existentes (Dresde, Madrid, París y México-Grolier), que no son del periodo Clásico sino del Postclásico. En tercer lugar, los textos escritos con caracteres latinos en el periodo novohispano: relaciones e historias, pero también vocabularios, gramáticas, doctrinas y documentos judiciales. Y finalmente, las descripciones etnográficas de comunidades mayenses del siglo XX y XXI, que han sufrido toda clase de cambios a partir de la conquista española.

Las descripciones de los frailes y de los etnógrafos juegan un papel importante porque las fuentes fundamentales para estudiar los componentes anímicos del cuerpo en el periodo Clásico son de naturaleza lingüística, no tratan propiamente del cuerpo humano, y pertenecen al discurso político oficial. No nos informan sobre la religiosidad popular, campesina. Y, sin embargo, la presencia de estas nociones entre los mayas novohispanos y del presente es prueba de que algo de lo que nos dicen las inscripciones de los templos sacrificiales fue compartido por el pueblo y perduró hasta el presente. El medio de transmisión fundamental fueron los rituales, que transmitían al pueblo la religión oficial.

De hecho, desde la introducción y el capítulo primero, Erik Velásquez declara que, si bien hay importantes diferencias de lugares, tiempos y circunstancias, la concepción del cuerpo humano y de las entidades anímicas de los mayas clásicos es semejante a la que encontró el antropólogo Pedro Pitarch Ramón entre los tzeltales chiapanecos de hoy, o a la que describió el historiador Alfredo López Austin (1936-2021) en los tres tomos de *La cosmovisión de la tradición mesoamericana*, de 2016, y otros estudios suyos, algunos escritos con su hijo el arqueólogo Leonardo López Luján y con el propio Erik Velásquez.

Sin embargo, esta declarada confirmación no debilita, sino que le da una fuerza adicional a la investigación de Erik Velásquez, porque la investigación etnográfica de Pitarch Ramón registra nociones filtradas por siglos de historia prehispánica, novohispana y mexicana, y la investigación histórica de López Austin sobre el centro de Mesoamérica y la noción de "núcleo duro" no puede dejar de recurrir a una gran cantidad de fuentes novohispanas y mexicanas; mientras que Erik Velásquez basa su reconstrucción de manera fundamental en fuentes escritas y pintadas del periodo Clásico, con un sistema de escritura capaz de registrar el lenguaje hablado. Ningún otro pueblo tuvo algo semejante en toda Mesoamérica, y América. Así pues, no es tanto que las nociones de los mayas fuesen peculiares (que lo son), sino que son las únicas que podemos conocer gracias a la gran cantidad de fuentes escritas prehispánicas mayas que ahora podemos leer a través de la obra de sabios como Erik Velásquez García.

Esta concordancia fundamental del pasado con el presente, y de varias regiones de Mesoamérica y aun de América (véanse los trabajos de Alfredo López Austin con Luis Millones, sobre Mesoamérica y los Andes), nos remite a una sensibilidad propia del Nuevo Mundo, producto de la peculiar adaptación tardía de los seres humanos al continente americano antes del encuentro de dos mundos de 1492. Erik Velásquez no rehúye utilizar la noción de otro y de otredad, entre estas nociones americanas y las europeas. Su análisis tiene afinidad con el que realizan historiadores como Federico Navarrete sobre las ideas de tiempo y espacio en el pensamiento prehispánico. Habrá que buscar estas y otras otredades, tanto en el Viejo Mundo, como en el Nuevo.

La noción a la que llega Erik Velásquez a lo largo de los nueve –densos, pero absolutamente legibles– capítulos del libro es la de un cuerpo compuesto no por órganos sino por elementos anímicos, dioses o deidades, que se componen y descomponen, fusionan y fisionan, todos materiales, pero con diferentes niveles de perceptibilidad; al morir, cada componente anímico sigue caminos distintos para recomponerse con otras entidades anímicas de maneras siempre diferentes. Una noción, en algo afín a la reencarnación budista, ciertamente distinta de la nuestra, con una visión del cuerpo como algo neutro y evidente, confrontado a un alma siempre inasible.

Habrá que relacionar esta noción del cuerpo con la explicación del psicólogo Julian Jaynes de dioses en la mente bicameral anterior a la aparición de la conciencia, dioses en la cabeza que orientan el pensamiento y las acciones de la gente, interiorizados en impresionantes ceremonias rituales. Erik Velásquez le da importancia, precisamente, a la personificación ritual, en la que los hombres que recubren a los dioses son recubiertos a su vez por los atavíos de los dioses, acercando la noción maya al *ixiptla* náhuatl.

Al respecto, es de atenderse el diálogo que Erik Velásquez establece con Roberto Martínez González sobre el tonalismo y el nahualismo, pues insinúa que en el periodo Clásico

el nahualismo se aplicaba solo a la nobleza gobernante que controlaba a sus fuerzas interiores, sus *wahyis*, por lo que eran *wahyauh*; mientras que a la gente común, controlada por sus *wahyis*, se aplicaba el tonalismo. Ya en el periodo novohispano y mexicano, el nahualismo se había extendido a toda la población, expresión del proceso de "macehualización" vivida en las comunidades indígenas.

Todas las disertaciones de Velásquez García, sin dejar de ser rigurosas y eruditas, son didácticas, explicativas, abiertas al lector común. Menciono de manera particular la presencia de abundantes y bien reproducidas ilustraciones con textos jeroglíficos mayas e imágenes, con sucintas explicaciones, que nos dan claves fundamentales, perfectamente editadas en la pulcra y bien impresa y encuadernada edición del Fondo de Cultura Económica y de la UNAM. Menciono además tres apartados del libro, en primer lugar, la inicial "Nota sobre las nomenclaturas y las convenciones ortográficas usadas en este libro" de diez páginas sobre los criterios de transliteración, transcripción, análisis morfológico y traducción de los jeroglifos mayas que nos da claves para el estudio de la epigrafía.

El segundo es el amplio glosario final con definiciones sucintas de los principales conceptos utilizados en el libro, marcados en el texto con negrita, que incluye explicaciones de términos de lingüística, poética y religión utilizados con un sentido particular. Menciono los primeros: Abstracción cualitativa, Acrofonía, Agencia, Alma, Alógrafo, Anáfora, Anecúmeno, Centro anímico, Coesencia, Coesencia en primer grado, y en segundo grado, Cognado, Cognición, Complemento

LIBRO DEL MES

NOVELA

El soñador frágil

por **Carlos Granés**

Mario Vargas Llosa
LE DEDICO MI SILENCIO
Madrid, Alfaguara, 2023, 312 pp.

Si la condición humana suele presentarse como tragedia, a veces incluso como tragicomedia, se debe a que habita en nosotros una enorme contradicción. Fantaseando nos acercamos a los dioses, pero creando y construyendo, o en todo caso materializando o traduciendo en hechos concretos las imágenes y los deseos, arrastramos toda suerte de fragilidades e incompetencias. Podemos imaginar la perfección, pero no podemos materializarla. El gran fantaseador traza en su mente las coordenadas de mundos perfectos, de grandes organizaciones sociales en las que todos los valores armonizan y los problemas se resuelven de forma casi mágica, mientras su propia vida, aquejada por vicios e inconsistencias, desmiente la posibilidad de la utopía.

Ese es el sino trágico de los redentores. Para la vida pública tienen soluciones totales, quieren la salvación del pueblo, la armonía social, pero en su vida privada cultivan fobias, vicios, rencores y pasiones incompatibles con sus aspiraciones públicas. La vida real contradice la vida soñada, los hechos concretos palidecen frente a las palabras y promesas. Esta tragedia humana se agudiza en sociedades como las latinoamericanas, donde las privaciones sociales asaltan los ojos de gente preparada, con lecturas y sensibilidades sociales, o de visionarios que no se resignan a que el mundo real no esté a la altura del ideal. La tentación salvífica puede entonces provocar cataclismos sociales o autoritarismos bienintencionados, y si hoy lo sabemos o entendemos con tanta claridad es porque Mario Vargas Llosa ha consagrado su vida como novelista a explorar este fenómeno.

Su última novela, *Le dedico mi silencio*, lo corrobora. Aunque en esta ocasión el novelista no imagina la vida de santones, dictadores o revolucionarios, el tema profundo y el drama humano que encarna su protagonista, Toño Azpilcueta, es el mismo. Su gesta vital evidencia esa tragedia humana, muestra la distancia que se abre entre lo que se quiere y lo que se puede, entre los anhelos de armonía y los vicios y flaquezas privadas que limitan el alcance de las actuaciones.

Toño Azpilcueta es un experto en criollismo y cultura popular peruana, que no se conforma con que la música tenga solo una finalidad artística. Para él, la cultura en general y la música en particular tienen una utilidad social de enorme relevancia: unen conciencias, armonizan mentalidades, desarman espíritus, congregan sensibilidades.

fonético, Componente anímico, Composición abierta, continua o secuencial, etc.

Tampoco es breve la bibliografía del libro, tiene más de cincuenta páginas y nos permite apreciar el amplio, pero exigente y exclusivo campo historiográfico en el que se mueve el análisis de Erik Velásquez. Entre los autores más citados, menciono a Mercedes de la Garza Camino, Ian Graham, Nikolai Grube, Stephen D. Houston, Alfonso Lacadena García-Gallo, Alfredo López Austin, Simon Martin, Linda Schele, David S. Stuart, Karl A. Taube, J. Eric S. Thompson y Vera Tiesler, entre muchos otros especialistas.

Las riquezas de *Morada de dioses* de Erik Velásquez García son múltiples. Los mayistas habrán de leerlo completo para considerar la fuerza de sus aportaciones y se encontrarán con capítulos, incisos y análisis particulares, siempre rigurosos, en la frontera del saber, sin ocultar las dudas, el proceso de discusión abierto. Los lectores no mayistas acaso leamos el libro más despacio y con menos conocimiento de causa; no solo lo leeremos sino que lo estudiaremos dejándonos llevar por la exposición magistral, o si se prefiere, magisterial, de Erik Velásquez, que en cada capítulo al mismo tiempo nos inicia en la investigación lingüística, epigráfica, iconográfica maya, en la que los más inteligentes podrán adentrarse a profundidad. Bienvenidos a un viaje apasionante e inquietante en el fondo y espejo de la otredad.~

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS es historiador e investigador de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia y de la Academia Mexicana de la Lengua.

La música, sobre todo la criolla, la que hunde sus raíces en las esencias nacionales, tendría el poder de borrar las diferencias sociales, raciales y culturales que envilecían y fragmentaban la vida social del Perú, y por lo mismo de obrar el milagro de unir a un país desangrado por la ofensiva terrorista de Sendero Luminoso –la novela transcurre a comienzos de los noventa–, y de poner fin a la traumática incomunicación que históricamente ha dividido a los peruanos entre serranos y costeños, blancos y cholos, ricos y pobres.

Toño tiene esa revelación oyendo tocar a Lalo Molfino, un guitarrista apenas conocido que resulta ser, a criterio del criollista, el mejor guitarrista del país y quizá del mundo, lo mejor que le ha ocurrido al Perú en toda su historia. Al enterarse de que ese genio ha muerto en el anonimato, pobre y tuberculoso, Toño se propone seguir sus pasos para escribir un libro que le rinda un merecido homenaje. Pero no solo eso. También quiere aprovechar la ocasión para exponer sus trascendentales ideas sobre el destino de armonía que debía reinar sobre el Perú una vez se reconociera la importancia de la música criolla. Su libro *Lalo Molfino y la revolución silenciosa* estaba llamado a tener un efecto radical y transformador. Debía contener la suma total de los temas peruanos y proyectar una visión capaz de resolver, de una vez y para siempre, los problemas nacionales.

Esas fantasías de unión y armonía nacional contrastaban, sin embargo, con sus propias fragilidades y falencias. Toño está casado con Matilde, una mujer que lo mantiene y a la que no dudaría en dejar si su amor secreto, la cantante Cecilia Barraza, correspondiera a sus sentimientos. La armonía no reinaba en su propia casa. Y no solo eso. Toño padece de una fobia incontrolable a las ratas. Las ve aparecer cuando el conflicto lo angustia o la realidad se empeña en contradecir sus ambiciones. Entonces siente las patitas repulsivas caminando por su espalda, descendiendo por sus piernas, colándose en sus calzoncillos. El gran creador de teorías unificadoras y armonizadoras no tolera la contradicción ni la crítica, mucho menos las ideas que debilitaban la fuerza de sus argumentos. Y cuando la conflictiva y caótica realidad se entromete para corromper sus planes salvíficos de fraternidad nacional, pierde por completo el control. Como a tantos redentores latinoamericanos, a Toño le gustaría que todas las voces críticas se silenciaran, y que la totalidad de la población abriera los ojos para reconocer que solo la suya tenía la razón.

Siendo este el núcleo de la novela, *Le dedico mi silencio* también es un elogio de la cultura popular. No solo de la música criolla, sino de la huachafería, un modo expresivo que se acerca a la cursilería pero que es mucho más: una forma muy peruana de ver y estar en el mundo, una manera de afrontar la existencia en la que el sentimiento predomina sobre la razón y cuya mejor expresión se encuentra, precisamente, en el vals criollo.

Y también en esta novela, por supuesto, que no se entenderá a cabalidad si no se percibe en ella esa misma clave autoparódica y huachafa. Como decía Toño en sus páginas, "la huachafería es el gran aporte de los peruanos a la cultura universal". A eso podemos contestar que esta novela huachafa contribuye a la gran aportación de Vargas Llosa: desglosar ese drama humano, fuente de insatisfacciones, gestas trágicas y vanas, visiones gloriosas y huachafas, que emerge cuando seres imperfectos creen que han dado con las claves de la perfección. ~

CARLOS GRANÉS es antropólogo y ensayista. Su libro más reciente es *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina* (Taurus, 2022).