### Revista de Crítica

23

Juan Rulfo, Edición conmemorativa del centenario del natalicio de Juan Rulfo: El llano en llamas, Pedro Páramo, El gallo de oro y otros relatos (LILIANA MUÑOZ)

Juan José Saer, *Una forma más real que la del mundo* (Isaac Magaña Gcantón)

Mónica Ojeda, Nefando (Tania Hernández Cancino)

Mathias Énard, Compass (ARTURO CÁRDENAS)

Marta Sanz, Clavícula (FRIDA CONN)

Constanza Ternicier, Hamaca (Izaskun Arrese)

Nick Hornby, Funny Girl (Pablo Ramírez Morales)

Jorge Galán, *Noviembre* (REBECA OLIVA)

Fernando Valverde, *Poesía* (Remei González Manzanero)

James Gray, *The Lost City of Z* (Pedro Cascos)

Sofia Coppola, The Beguiled (Sergio Salazar)

Christopher Nolan, *Dunkirk* (Adrián Quiros)

24

José Emilio Pacheco/Ricardo Piglia, Inventario. Antología/Los diarios de Emilio Renzi (Pablo Sol Mora)

J. M. Coetzee, *The Schooldays of Jesus* (Enrique Macari)

Robert Louis Stevenson, Vivir. Ensayos personales y biográficos (Liliana Muñoz)

Ricardo Piglia, Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh (Isaac Magaña Gcantón)

Jorge Cabezas Miranda (ed.), ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s). Antología (1993-2013) (Guillermo Espinosa Estrada)

Alejandro Vázquez Ortiz, *El emisario o la lección de los animales* (Casandra Garza)

Iris Murdoch, *El libro y la hermandad* (Sarai Herrera)

Karmelo C. Iribarren, *Mientras me alejo* (Javier Revello Sánchez)

Simone Barillari (ed.), Asesinato en América (Carmen Fernández Lasquetty)

Alfonso Reyes, Ifigenia Cruel: una lectura crítica (Alicia Leal)

Clara Janés (ed.), Las primeras poetisas en lengua castellana (Ana Otero)

Almudena Sánchez, La acústica de los iglús (Denise Reynoard)

**JULIO-SEPTIEMBRE 2017** 

- 3 Juan Rulfo
  Edición conmemorativa del centenario del
  natalicio de Juan Rulfo: El llano en llamas,
  Pedro Páramo, El gallo de oro y otros relatos
  LILIANA MUÑOZ
- **4** Juan José Saer *Una forma más real que la del mundo* Isaac Magaña Gcantón
- Mónica OjedaNefandoTania Hernández Cancino
- **6** Mathias Énard *Compass* ARTURO CÁRDENAS
- 7 Marta Sanz *Clavícula* FRIDA CONN
- 8 Constanza Ternicier Hamaca Izaskun Arrese
- 8 Nick Hornby
  Funny Girl
  Pablo Ramírez Morales
- 9 Jorge Galán Noviembre REBECA OLIVA
- 10 Fernando Valverde *Poesía*Remei González Manzanero
- 11 James Gray

  The Lost City of Z

  Pedro Cascos
- 12 Sofia Coppola The Beguiled SERGIO SALAZAR
- 13 Christopher Nolan *Dunkirk*Adrián Quiros

### **CRITICISMO 24**

**OCTUBRE—DICIEMBRE 2017** 

- 14 José Emilio Pacheco/Ricardo Piglia Inventario. Antología/Los diarios de Emilio Renzi PABLO SOL MORA
- 17 J. M. Coetzee

  The Schooldays of Jesus

  Enrique Macari
- 19 Robert Louis Stevenson

  Vivir. Ensayos personales y biográficos

  LILIANA MUÑOZ
- **20** Ricardo Piglia *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*ISAAC MAGAÑA GCANTÓN
- 21 Jorge Cabezas Miranda (ed.)
  ratas, líquenes, insectos, polímeros,
  espiroquetas: grupo Diáspora(s).
  Antología (1993–2013)
  GUILLERMO ESPINOSA ESTRADA
- **22** Alejandro Vázquez Ortiz El emisario o la lección de los animales CASANDRA GARZA
- 23 Iris Murdoch

  El libro y la hermandad

  Sarai Herrera
- **24** Karmelo C. Iribarren *Mientras me alejo*JAVIER REVELLO SÁNCHEZ
- **25** Simone Barillari (ed.) *Asesinato en América*CARMEN FERNÁNDEZ LASQUETTY
- **25** Alfonso Reyes *Ifigenia Cruel: una lectura crítica*ALICIA LEAL
- 27 Clara Janés (ed.)

  Las primeras poetisas en lengua castellana

  Ana Otero
- **28** Almudena Sánchez La acústica de los iglús Denise Reynoard





DIRECTOR Pablo Sol Mora

EDITORES Jaime Guerrero Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN
Arturo Cárdenas
Frida Conn
Casandra Garza
Daniela Gutiérrez Flores
Adriana Lozano
Enrique Macari

DISEÑO Georgina Meléndez

México/España revistacriticismo@gmail.com





www.criticismo.com

### **EDITORIAL**

*Criticismo* nació en 2012 en formato digital (www.criticismo.com). A lo largo de estos seis años, ha reseñado más de ciento cincuenta autores y obras, y reunido a más de cincuenta jóvenes críticos, algunos de los cuales han publicado aquí sus primeras reseñas. Fue la intención original de la revista ser precisamente un espacio de formación y expresión de nuevos críticos, y espera seguirlo siendo.

En este tiempo, *Criticismo* ha procurado mantenerse fiel a los valores que declaró en su primer editorial: lectura lenta, reflexión detenida, crítica fundamentada, prosa legible y pulcra. Ha querido reflejarlos en su diseño, regido por el texto y el blanco y negro. Ha intentado, sobre todo, reivindicar la reseña, cada vez más arrinconada en periódicos y revistas y limitada, con frecuencia, a mera noticia, resumen o comentario apresurado. La reseña, primer acercamiento de la crítica, puede y debe ser más que eso: una genuina y razonada valoración de una obra, esmeradamente escrita, un género literario en sí mismo.

*Criticismo* comenzó y seguirá publicándose trimestralmente en versión electrónica, pero a partir de ahora también impresa, con periodicidad semestral. Así, dos números digitales integrarán un número impreso, que se distribuirá de manera gratuita en librerías.

A punto de llegar a su séptimo año y al número veinticinco, *Criticismo* empieza así una nueva andadura. Como desde el principio, busca cómplices: personas que sigan creyendo que vale la pena leer y hablar sobre libros, que hagan de la lectura parte esencial de sus vidas; aficionados a leer, *aunque sean los papeles rotos de las calles*.

## Edición conmemorativa del centenario del natalicio de Juan Rulfo: El llano en llamas, Pedro Páramo, El gallo de oro y otros relatos

Juan Rulfo RM Verlag / Fundación Juan Rulfo México, 2017, 504 pp.

### LILIANA MUÑOZ

firmar categóricamente que "todo se ha dicho" sobre *Pedro Páramo* es negar su condición misma de novela inagotable. Los críticos han fatigado –en vano– las páginas de Rulfo solo para concluir que o bien se ha estudiado demasiado o bien nunca se estudiará lo suficiente. Prueba irrefutable, como es bien sabido, es que la bibliografía sobre Rulfo es harto más abundante que la bibliografía de Rulfo, que consta tan solo de tres obras que, no sin vacilaciones, podríamos tildar de "canónicas": *Pedro Páramo, El llano en llamas y El gallo de oro*, reunidas ahora en esta edición conmemorativa.

Cuando nos aproximamos a la "obra cumbre" de la literatura de una nación, nuestra actitud suele ser ambigua: tendemos, por un lado, a trivializar su recepción, afirmando, por ejemplo, que hemos leído el Ouijote o la Comedia (cuando en realidad no) como si la sola relación del argumento -un hombre que enloquece por haber leído libros de caballerías, otro que transita del Infierno al Paraíso- bastara para justificar su renombre, y a nosotros mismos como lectores, como dueños de un saber que solo aquel texto posee; por otro, solemos desdeñarla, alegando, las más de las veces, que se trata de una obra ilegible, compleja, remota. En última instancia, y en el mejor de los casos, nos acercamos a esta obra con cautela, a sabiendas de que forma parte de un supuesto canon literario, pero que no por ello debe ser considerada un monumento. No pretendo en una reseña realizar un análisis exhaustivo (uno más) de la obra rulfiana: sobran los estudios –que van de lo mítico-alegórico a lo posmoderno- y sería ambicioso tratar de desentrañar en unas cuantas páginas un universo literario tan complejo. Mi acercamiento es, pues, la del lector atento y crítico; la del lector que juzga la obra desde una perspectiva íntima y personal.

A los dieciséis años, mi profesora de bachillerato se plantó frente a mí y me dijo, como una voz a Agustín, "toma y lee". El libro era *Pedro Páramo*. Lo leí con perplejidad y, como cualquier adolescente, entendí poco o nada. Acto seguido salí a la calle a proclamar que había leído la gran novela mexicana del siglo XX. Sobra decirlo: *Pedro Páramo*, en realidad, no me había abierto sus puertas. Tiempo después volví a él: por azar o por destino, un profesor me explicó, inteligentemente, que *Pedro Páramo* estaba lleno de murmullos, pero también de interrogantes.

He vuelto a él varias veces y bajo distintas miradas: la lectura mítico-alegórica que he señalado ya, en la que Pedro Páramo, como Prometeo, está condenado a morir una y otra vez, y Abundio, cual Sísifo, debe subir la cuesta que volverá a subir al día siguiente; la romántica, en la que el protagonista, enamorado de Susana San Juan, desea poseer a la mujer que amó desde la infancia; la posmoderna, que se centra en la polifonía, en los murmullos y los ecos, y que relata el ascenso al poder de un individuo pobre, pero ambicioso.

Todas estas interpretaciones son igualmente válidas y me han emocionado en diversas etapas: la que hago ahora está estrechamente relacionada con nuestra capacidad para identificarnos, como lectores, con *Pedro Páramo* y, a la vez, con nuestra imposibilidad de descifrarla o, como diría Borges, con "la inminencia de una revelación que *no* se produce".

Pedro Páramo es el relato de un triunfo y un fracaso: el protagonista termina por adueñarse de todo lo que desea -las tierras de Comala, las posesiones de sus habitantes, la mujer a la que ama-, pero es incapaz de apropiarse de la voluntad del pueblo. En aquella mañana gris del 8 de diciembre, el día de la muerte de Susana San Juan, Pedro Páramo afirma: "me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre" (p. 124). Este pasaje encierra no solo el núcleo trágico de la novela, sino también la clave para entender por qué Pedro Páramo es la novela que mejor encarna el imaginario mexicano. Mientras "la Media Luna estaba sola, en silencio" (p. 124), el sonido de las campanas que anuncian la muerte de la mujer atrae a gente de otros lares: "y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta" (p. 123). Porque ahí, en medio de la muerte, en medio de la desgracia, palpita la Vida, el espíritu festivo que caracteriza al mexicano. El amor, la muerte y la fiesta son las tres cosas de las que Pedro Páramo no puede apropiarse; su aparente poder languidece ante la música, los gritos de los borrachos y el canto de la

Así como Gilgameš definió al pueblo sumerio, el Quijote a España y la Divina Comedia a Italia, Pedro Páramo define la identidad mexicana. Toda gran obra literaria parte de una estructura y su cuestionamiento: cuando Creonte decide no enterrar a Polinices por haber traicionado a su patria, Antígona es la fuerza que se le opone para dar sepultura a su hermano. Cuando un pueblo elige la ficción que la va a representar, elige en cierta forma la grieta, la fisura en que se tocan por un instante la voluntad personal y la social. Quizá sea por ello que el verdadero protagonista de Pedro Páramo no es el personaje homónimo, sino Comala. Quizá sea por ello que la voz que menos se escucha es la de Pedro Páramo -que solo oímos a través de sus recuerdos infantiles, o del relato de otros personajes-, mientras que los murmullos de los muertos, con sus respectivas historias, impregnan cada rincón del pueblo fantasmal. Solo escuchamos su voz hacia el final, cuando, sentado en la Media Luna, espera paciente a que Abundio vava a apuñalarlo de nuevo.

En una entrevista, Rulfo explicaba que: "Pedro Páramo es un cacique de los que abundan todavía en nuestros países: hombres que adquieren poder mediante la acumulación de bienes y estos, a su vez, les otorgan un grado muy alto de impunidad para someter al prójimo e imponer sus propias leyes". Y más adelante: "yo no me preguntaría por qué morimos...; pero sí quisiera saber qué es lo

que hace tan miserable nuestra vida. Usted dirá que ese planteamiento no aparece nunca en Pedro Páramo; pero yo le digo que sí, que allí está desde el principio y que toda la novela se reduce a esa sola y única pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria?". Así, Juan Preciado, movido por la esperanza, se dirige paradójicamente a un pueblo en donde no existe la esperanza. Pedro Páramo es, en realidad, la antítesis de esta esperanza: es el causante de la destrucción de un pueblo. Los habitantes de Comala están destinados, sí, a una suerte de Purgatorio por haber sido cómplices de su propia ruina, pero para Pedro Páramo no hay salvación posible: su infierno es, como su nombre lo indica, el de ser una "piedra en el páramo". El amor idealizado por Susana San Juan es su salvación y al mismo tiempo su condena: él se convierte en quien es para poder poseer a una quimera. O, como afirma Rulfo: "el amor hacia Susana San Juan era lo único limpio en aquella existencia tan trafagueada [...] Ella significaba su perdón, así que al perderla se sintió el más desventurado de los seres humanos".

La vida de Juan Rulfo es tan insondable como su obra: poco sabemos de ella y poco importa. De esto va se ha ocupado Alberto Vital en su exhaustiva Noticias sobre Juan Rulfo. En cambio, descubrimos sus obsesiones personales en sus otras dos obras fundamentales: El llano en llamas y El gallo de oro. Rulfo prefería la brevedad: pensaba el escritor debía decir exactamente lo que quería decir y nada más: "y cuando no pasa nada, para qué rellenar la nada. Muchos escritores lo hacen: se ponen a divagar, a hacer elucubraciones para llenar los huecos de sus novelas, pero el resultado casi siempre es negativo y muy retórico", señaló en una entrevista. Por esto, los cuentos de El llano en llamas y algunos de los textos recogidos en esta edición junto a El gallo de oro, son cruciales para comprender su universo literario.

Ya en "Luvina" se anuncian los elementos que cobrarán forma en Pedro Páramo: un hombre que se dirige a un pueblo en busca de la esperanza: "allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado" (p. 103). Luvina, como Comala, "es un lugar muy triste... vo diría que es el lugar donde anida la tristeza (p. 102). La atmósfera que impregna Pedro Páramo ya está presente en este texto, un aire nostálgico, el lugar donde se anula el tiempo y donde anida la muerte. A propósito de este cuento, Rulfo aclaró que: "es un pueblo que no existe, naturalmente, pero son pueblos que los hay en muchos lugares de México; son incontables los que tienen esa semejanza y son incontables las formas de huida que tienen también los habitantes de esos pueblos'

La lluvia, la canícula, las nubes, los ecos y los murmullos dialogan íntimamente con la soledad, la muerte, la venganza, la ilusión, el rencor y el orgullo. Al fondo, escondida, late la vida. En "Nos han dado la tierra", el narrador afirma: "uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas,

que nada habría después...Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza" (p. 7). Y ahí, en medio del calor, está la lluvia. Y ahí, en medio de la amargura, está el espejismo de la ilusión. La posibilidad que se imagina, pero no se produce: el escape, si es que hay escape alguno.

Rulfo habla de la soledad, no la de un individuo, sino de la humanidad entera. Es por ello que sus personajes están llenos de rencor. A la pregunta quién es Pedro Páramo, la única respuesta posible es "un rencor vivo" (p.8). El perdón no existe: lo que existe es la venganza. En "Diles que no me maten", el hijo de Guadalupe Terreros persigue durante treinta y cinco años a Juvencio Nava, el hombre que asesinó a su padre por ser el dueño de la Puerta de Piedra y haberle negado el pasto para sus animales. Mientras Juvencio se aferra a la vida, el hijo de Terreros, convertido en coronel, afirma: "esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna... No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca" (p. 96).

Otro de los temas recurrentes en Rulfo es el abandono del padre, presente en Pedro Páramo, pero también en sus cuentos: en "La herencia de Matilde Arcángel" se describe a Euremio, hijo de Euremio el grande, como: "el hijo apenas si se levantó un poco sobre la tierra, hecho una pura lástima, y más que nada debido a unos cuantos compadecidos que le ayudaron a enderezarse; porque su padre ni se ocupó de él, antes parecía que se le cuajaba la sangre de solo verlo" (p. 146). Por otra parte, la mujer, que se revela a veces como refugio, a veces como salvación, a veces como madre, a veces como guía. Como si fueran el único punto luminoso de su obra, los personajes femeninos anidan en el imaginario rulfiano como aquellas capaces de redimir al ser humano: en "Macario", Felipa; en "Talpa", la madre de Natalia; en Pedro Páramo Damiana, Eduviges, Dorotea y, en El gallo de oro, Bernarda Cutiño, La Caponera.

Aunque muchos han aseverado que *El gallo de oro* es un "texto cinematográfico" o un guion, el

mismo Rulfo, en una carta dirigida a la Guggenheim Foundation, en 1968, se refería a ella como: "otra novela, El gallo de oro, escrita años más tarde, no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine. Dicha obra, al igual que las anteriores, no estaba escrita con esa finalidad". El tercer volumen de la presente edición, titulado El gallo de oro y otros relatos, reúne algunos cuentos publicados en Los cuadernos de Juan Rulfo, hoy agotado, El gallo de oro (revisado y corregido), una sinopsis escrita por el propio Rulfo, un texto titulado "Valoración literaria de la novela El gallo de oro" de José Carlos González Boixo, otro de Weatherford, "Las cinematográficas de El gallo de oro"; La fórmula secreta y "Sobre La fórmula secreta" de Dylan

He señalado ya que la obra de Rulfo, como la de cualquier autor canónico, no debe ser considerada un monumento. El ensavo de González Boixo, si bien aporta algunos datos interesantes para la comprensión cabal, no solo de El gallo de oro sino de los demás textos rulfianos, es poco afortunado y poco más que un panegírico. A propósito de El gallo de oro escribe: "han sido numerosos los estudios críticos que han ido estableciendo la calidad de la obra -vinculada a un provecto cinematográfico-, cuya entidad literaria ha de situarse en el mismo nivel que sus cuentos de El llano en llamas y su célebre novela Pedro Páramo" (p. 87). Además de preguntarnos a qué se refiere con "entidad literaria", debemos cuestionar el papel que esta novela juega en el universo literario rulfiano.

El gallo de oro fue escrita en 1956 y publicada en 1980. Rulfo aceptó a regañadientes, pues no era partidario de recuperar textos escritos en el pasado. La obra no consiguió el éxito esperado: ni tuvo una buena recepción ni se le consideró a la altura de las otras. En efecto, no lo está. El gallo de oro relata el ascenso al poder de Dionisio Pinzón, quien pasa de ser un pregonero a ser un individuo acaudalado. Un día, Pinzón rescata al final de una pelea a un gallo moribundo. A raíz de eso, empieza a acudir a las ferias con su gallo hasta que este es

asesinado por otro. Entonces, cuando piensa que la suerte se le ha escapado, un gallero llamado Lorenzo Benavides se le aproxima, junto a La Caponera, para pedirle que se asocie con él y pelee con sus gallos. Benavides le enseña a Pinzón las mañas de las peleas. Así, comienza a ganar en las ferias hasta que se vuelve a encontrar con La Caponera, quien se convierte en su amuleto de la suerte. Los temas que trata son concretos y están presentes en las otras dos obras de Rulfo: el azar, el poder, la soledad y la miseria. Al final, Dionisio Pinzón lo pierde todo y se pega un tiro en la cabeza. Sin embargo, a diferencia de Pedro Páramo –que, para Rulfo, era "una novela donde, si usted se fija bien, están insertados todos los sentimientos; al menos eso me parece. Si acaso falta alguno es porque se le cayó el plomo al linotipista"-, la novela se agota tras la primera lectura. No se observan en ella las técnicas que hicieron de Pedro Páramo una novela innovadora -la estructura es lineal, no hay polifonía ni saltos temporales-, pero, sobre todo, no hay en El gallo de oro nada que nos defina como sociedad más que parcialmente. En el fondo, se acerca más a una fábula sobre las consecuencias de la ambición que a una narración sobre nuestra identidad.

Pedro Páramo no solo relata la historia de Juan Preciado, un hombre que llega al pueblo de Comala para hallar a su padre y cumplir, de esta forma, la última voluntad de su madre muerta. Porque Comala no es lo que parece, Juan Preciado descubre pronto que sus habitantes están condenados a vivir en el pasado, a ser testigos de una historia que se repite, que los persigue hasta la delgada frontera que separa la vida de la muerte: "allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz" (p. 11). Y es que los murmullos de los muertos son también los lamentos de los vivos: pese al desamparo que nos define, aceptamos la soledad y convivimos con ella. No estamos únicamente frente a la historia de Juan Preciado, un individuo; es Comala, el pueblo, el que se nos revela en toda su magnitud y cubierto

## Una forma más real que la del mundo

Juan José Saer Mansalva Buenos Aires, 2016, 232 pp.

### ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

on el tiempo y a la distancia, algunos lectores tendemos a mirar la historia de la literatura con ligereza. Un puñado de nombres que enunciamos de memoria, cuyo corpus nos hemos encargado de conocer con cierta seriedad y rigor, se precipita a la punta de nuestra lengua para celebrar los hallazgos de la palabra y la forma. Podemos explicar sin demasiados problemas cómo estos o aquellos autores intervinieron la discusión y abonaron al trabajo con la lengua. Pero son pocas las veces que nos detenemos a pensar en el titubeo de su trabajo o en la fragilidad de sus personalidades. No recorremos sus tormentos, más que como metodología. Al

final, lo que tenemos entre manos es una obra acabada: la pieza desprendida del autor e, intrínseca, su crítica literaria. No libros, sino monumentos. En ese nivel resulta posible, pero siempre lejano, imaginar el fracaso o la duda.

La vida del autor muchas veces colabora de esos mausoleos y las historias se multiplican. Allá están, como ejemplo, los diarios de Robert Musil y las memorias de Elías Canetti, quienes desde su temprana juventud tuvieron la certeza de una obra capital; o los diarios de Thomas Mann, que dan cuenta de la prolijidad y la disciplina de un autor al que, por lo demás, todo le salía bien. Y ni hablar de las anécdotas que circulan entre los lectores y que

muchas veces se nos presentan como espejismos de certidumbre. Historias como la de la publicación de *Por el camino de Swann*, en la que Marcel Proust, tras ser rechazado por varias editoriales, decidió arriesgar su publicación independiente como si desde siempre hubiese sabido que con ese libro intervendría en la historia de la literatura. O la de Borges, que tras sufrir un aparatoso accidente y contra las recomendaciones de sus amigos decidió arriesgar la publicación de "Pierre Menard, autor del *Quijote*", relato con el que violentó las preceptivas del cuento e inauguró la narrativa *borgeana*. A la distancia, aunque no haya sido siempre así, todo obelisco parece terminado.

Juan José Saer (1937–2005) pertenece, a su modo, a esa estirpe. Por la exactitud de las conexiones al interior de su obra y la precocidad con la que anunció desde su primer libro el programa de su escritura, se tiende a pensar que su literatura no conoció nunca el titubeo: un autor que fue perfecto desde sus inicios. No obstante, *Una forma más real que la del mundo* enseña lo contrario. Martín Prieto —compilador y prologuista del libro— ha elegido entre un corpus de más o menos sesenta entrevistas un total de veintisiete

para dar cuenta de que la obra de Juan José Saer no es el resultado de sus certezas, sino de sus vacilaciones. En Una forma más real que la del mundo se nos muestra un Saer cuyas dudas, frustraciones y miedos son iguales a los de los demás, pero que, a diferencia de lo que sucede con muchos autores modernos y contemporáneos cuyas inseguridades los apartan del camino de la literatura llevándolos, la mayoría de las veces, a las mieles y glorias que ofrece la industria cultural, en Juan José Saer estos obstáculos sirvieron -como en Proust, Borges o Musil- como un dispositivo que potenció la radicalización de su obra. Como él mismo decía: "todo gran escritor está en el centro de la vida literaria, cualquiera sea el lugar donde resida. Donde está el escritor, está el centro de la vida literaria. Donde estaba Musil estaba el centro de la vida literaria austríaca, y donde estaba [Juan L.] Ortiz el de la literatura argentina, de modo que se puede estar en la ciudad o en el campo, presentar un libro o negarse a todo tipo de presentación y seguir estando en el centro de la literatura. Es decir, el centro de la vida literaria es donde está un gran escritor, no donde están los medios de comunicación o donde está la crítica" (p. 111). Adhiriéndose a su propia reflexión, fue Saer un tipo coherente: en tiempos del desprestigio del realismo, publicar un libro cuyo título sea El limonero real: en tiempos del Boom Latinoamericano, no tener agente y mantenerse alejado de las modas; en tiempos de la ligereza de las palabras y la claridad de la prosa, escribir libros con un lenguaje denso, a veces oscuro, de cláusulas infinitas; en tiempos de las novelas de tesis y desesperadamente políticas (e ineficaces), un compromiso silencioso con el lenguaje.

En esa dirección, podríamos decir que en *Una forma más real que la del mundo* atestiguamos la formación y consolidación de las posturas de Saer, la aparición y el desvanecimiento de algunos temas recurrentes al principio y más bien escasos al final. Temas como la industria cultural, por ejemplo, se intensifican con el paso de los años, mientras que la enunciación de algunos autores—digamos, Borges—tiende a desaparecer con ellos, lo que no significa que Saer deje de mantener un

importante diálogo con la tradición, que desde su punto de vista es algo personal: "uno no puede escribir novelas y cuentos en América Latina como si Arlt, Onetti, Rulfo, Guimarães Rosa, Felisberto Hernández y Borges no hubiesen existido. Y también podemos transponer eso a otros escritores que no son latinoamericanos, como Cervantes, Joyce, Beckett o Faulkner, Uno crea su propia tradición. Yo no pretendo que sea la única, pero si uno construye una tradición, esa tradición crea obligaciones y esas obligaciones deben respetarse" (p. 114).

Respetuoso hasta el final de su propio canon, Saer apenas conoció la fama. Por la severidad con la que obedeció su propia ética y el poco interés que le despertaba el aplauso del público, el reconocimiento de su obra más allá de su círculo de amigos -por demás importante: Augusto Roa Bastos, Ricardo Piglia, Hugo Gola, Beatriz Sarlo, por mencionar unos pocos- le llegó relativamente tarde y su consagración definitiva solo después de su muerte. De un modo interesante, el lenguaje utilizado por los entrevistadores de Una forma más real que la del mundo da cuenta de ello. Las conversaciones, que son de fechas y longitudes distintas, tienden a la extensión y a la frecuencia solo en los últimos años, pero también tienden a volverse repetitivas y a mitificar la figura del autor. Se empieza a volver relevante cómo está vestido. cuáles son sus posiciones políticas y se le empiezan a exigir, de algún modo, frases lapidarias. Saer trata de escabullirse atenuando sus respuestas o llevándolas hacia otro lado ("yo he dicho muchas veces que mis opiniones políticas no difieren de las del señor de enfrente, que no porque yo sea escritor voy a tener mejores opiniones políticas [...] Tengo opiniones sobre la cultura argentina, por supuesto, pero no pueden ser avaladas por mi propia escritura", p. 26), lo que no implica que pierda ocasión para manifestarse en contra o a favor de la literatura que le interesa. Y es que si bien toma con desgano algunas preguntas sobre su propia obra, las que se refieren a sus posiciones literarias las responde y las repiensa constantemente. Así, por ejemplo, no teme en insistir en figuras como las de Juan L. Ortiz o Antonio Di Benedetto y en juzgar con severidad a los autores del Boom Lationamericano o la literatura panfletaria.

Entretanto, en Una forma más real que la del mundo encontramos los atisbos de una obra en marcha que se critica a sí misma y se pregunta, una y otra vez, sobre las posibilidades de narrar. El de Saer no fue nunca un trabajo rígido y de fórmulas. Al visitar sus narraciones, ensayos o poemas, lo que uno se encuentra es una colección de textos que podemos agrupar porque poseen una ética y un estilo particulares, pero cuyas formas resultan en lo absoluto diferentes. Todo eso está ya en el transcurrir de sus respuestas: Saer no responde, se pregunta. Dialoga con los entrevistadores, dialoga consigo mismo. Por ese camino, Una forma más real que la del mundo se emparenta fuertemente con los Borradores inéditos -editados en su mayoría por Julio Premat y publicados entre 2012 y 2015-, pues no solo revela las opiniones y posturas íntimas del autor en relación con la tradición v sus contemporáneos, sino que también revela los mecanismos y las preceptivas bajo las cuales trabajó desde el inicio: "me interesa escribir en una lengua muy directa y al mismo tiempo muy trabajada, pero de sabor coloquial, y escribir cosas universales, si lo podemos decir así" (p. 121).

Por todo lo anterior, Una forma más real que la del mundo -que junto a Zona Saer, de Beatriz Sarlo, El lugar de Saer, de María Teresa Gramuglio, y A medio borrar, antología de textos que se ha distribuido de manera gratuita en varios colegios secundarios de Argentina, completa la bibliografía saeriana publicada con motivo de los ochenta años de su nacimiento- termina por ser. ante todo, una declaración de principios que alcanza al personaje y a la obra y que, como él mismo refiere al hablar sobre las obras que él admira, "es siempre independiente de las demás obras literarias y del mundo mismo [...] El mundo de la literatura es un vasto sistema planetario donde cada planeta tiene características propias. Y si es independiente, la gran literatura es siempre innovación" (p. 39). Como en los grandes monumentos, los cimientos de su obra fueron siempre el riesgo, la duda y el apartamiento.

## Nefando

Mónica Ojeda Candaya Barcelona, 2016, 206 pp.

### TANIA HERNÁNDEZ CANCINO

a obsesión literaria de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) son las posibilidades y los límites del lenguaje. En su primera novela, La desfiguración Silva (Cadáver Exquisito, 2014), además de presentarnos a los enigmáticos hermanos Terán –Irene, Emilio y Cecilia—, que reencontramos en Nefando (Candaya, 2016) como los artífices del videojuego de culto que da título a la novela, Ojeda explora la capacidad del lenguaje para imponerse a la realidad modificando la Historia. En esa novela debut que bebe del cine y del género detectivesco, la autora imagina una tradición cinematográfica ecuatoriana alternativa, la cual termina por golpear la vida de los profesores y estudiantes que investigan el papel de una

guionista tzánzica olvidada por el canon nacional. En *Nefando*, el interés por el lenguaje resurge como vehículo y objeto literario, aunque esta vez por partida doble, en dos líneas que viajan en sentido opuesto.

Primero tenemos al lenguaje como protagonista de la sinfonía coral que es Nefando, en la que los seis personajes centrales, todos ellos jóvenes creadores y antiguos compañeros de piso en Barcelona, son entrevistados para narrar a los hermanos Terán -que están siendo investigados por los presuntos delitos de piratería y pornografía infantil-, pero también a sí mismos: cada uno, en el relato de su recuerdo y en el flujo interior que tiene lugar en sus habitaciones individuales, intenta encontrar su propia voz superviviente y definir su relación particular con el lenguaje, la creación artística y el cuerpo. En sentido contrario avanza la imposibilidad del lenguaje para reproducir la experiencia del dolor, tal como apunta la mexicana Kiki Ortega, aspirante a escritora y ocupante de la habitación #1, en una de las entrevistas: "la descripción del dolor nunca es la descripción del dolor". Esta incapacidad de la palabra amenaza durante toda la lectura con colisionar contra el lenguaje como instrumento de conocimiento -propio y de los otros-, pero siempre la engulle antes de que suceda el choque. En el universo de *Nefando*, el lenguaje como herramienta habita la zona del silencio perpetuo: "las palabras no pueden decir que las palabras no pueden decir", apunta Kiki en su *pornovela hype*, la cual leemos insertada entre las entrevistas, monólogos y documentos que componen *Nefando*.

Por ello no es casual que, aunque los protagonistas de la historia sean los hermanos Terán—salvo en tres cortos capítulos, uno de ellos conformado únicamente por los dibujos de una María Cecilia Terán adolescente—, solo podamos acceder a ellos a través de los relatos de los demás, de citas indirectas o paráfrasis de sus palabras, y de lo que se dice del inquietante videojuego online *Nefando: viaje a las entrañas de una habitación*, que al comenzar la novela ya ha sido descolgado de la *deep web*, y solo quedan del mismo los confusos e inconsistentes relatos de sus jugadores, dispersos en las profundidades de la red no indexada.

El contenido ilegal y sensible del videojuego abre el debate sobre quién está posibilitado para narrar lo abyecto, lo despreciable, lo perverso, y si tal empresa es siquiera posible. A puerta cerrada, mientras vivieron en Barcelona, los seis compañeros ensayaron la articulación de un discurso

-lingüístico o corporal- que les permitiese aproximarse a su propio dolor: la ya mencionada Kiki Ortega, becaria FONCA, con su ficción erótica sobre el retorcido despertar sexual de tres niños, y el segundo mexicano del piso, Iván Herrera, estudiante de creación literaria que materializa poco a poco su deseo de autocastración; también aparece el Cuco Martínez, madrileño diseñador de videojuegos, miembro de una banda xenófoba que roba a turistas distraídos en las Ramblas y único español; y los ecuatorianos Irene, Emilio y Cecilia Terán, de quienes lo último que supimos en La desfiguración Silva fue que huyeron a España, donde viven va no como aspirantes a guionistas. sino como estudiantes que nunca asisten a clases, fundadores del proyecto ilegal Cratos -cuyo objetivo es compartir literatura con copyright en Internet- y artífices de Nefando.

Si bien Nefando –la novela– registra de cerca la violencia y la experiencia del abuso, no pretende reparar ni sustituir el discurso de las víctimas. Asume que el dolor mutila y que, a la manera en que algunos reptiles regeneran sus colas amputadas, estas no buscan recuperar la voz perdida sino hacer crecer una nueva. En Nefando la voz es un miembro más del cuerpo y allí donde se la ha cortado crecerá un órgano con derecho propio a echar raíces en el mundo, un órgano-prótesis, piedra y flor, cuya forma será esculpida al golpe del silencio, bajo el martillo de aquello que no se puede pronunciar. Apunta un Emilio Terán de diecisiete años: "yo intento que las palabras tengan un sentido otro que nos diga". Es así como Nefando, el juego online en el que en apariencia no pasa nada pero que mantiene a sus usuarios paralizados de horror y expectación frente a la pantalla, se convierte en la morbosa mitología que

cohesiona el universo de la novela. A los pocos afortunados -como se consideran ellos mismosque pudieron jugarlo antes de que fuera retirado por la policía, solo les queda la narración de su propio asco ante una serie de videos de pederastia y abuso animal, el recuerdo de una mujer sumida en un sueño perpetuo dentro de una habitación -¿encerrada en contra de su voluntad? -, y la soledad de un agujero de bala en la pared. Ojeda obliga a sus lectores, como Nefando a sus jugadores, a entrar en la piel del voyeur, pero también en la del niño ávido por escuchar un cuento, el niño que todos hemos sido: ajeno a las alargadas sombras de la noche, ignorante de que estas se irán colando en las entrañas de su propio cuarto hasta cubrirlo todo y convertir el cuento en uno de terror - "siempre estamos a oscuras", leemos en la novela-; un cuento del que, lo queramos o no, seremos los protagonistas y también, con toda seguridad, el victimario. Al referirse al crimen central de Nefando, el Cuco Martínez afirma: "ellos no fueron víctimas de una monstruosidad, sino de una humanidad; una humanidad abyecta que todos padecemos en nuestra carne y mente".

Otra similitud entre *Nefando* y lo inenarrable del abuso es que, al igual que el dolor primigenio que concibió la creación del videojuego –giro de la trama que aguarda al lector entre las páginas–, este no es comunicable: ninguna partida se parece a la otra. Cada usuario se ve forzado a trazar su propia cartografía privada para intentar recorrer el país de lo obsceno y fallará –siempre– al nombrar aquello que, de tan repulsivo, no puede tener nombre.

Hay que decirlo: el formato de la entrevista y el monólogo en *Nefando*, la mezcla de dialectos del español –conseguida, aunque mejorable en ciertos pasajes- v la no revelación del personaje más enigmático de todos, el incansable detective-entrevistador que dirige la orquesta de voces, recuerdan a Bolaño y disparan las alarmas ya en las primeras páginas de la lectura. Sin embargo, Ojeda no es una imitadora del escritor chileno –no hay espacio para otro más en la literatura latinoamericana-. Si Bolaño dialoga y discute con las vanguardias, Ojeda mira a los ojos a Wanda, a Juliette, a Simone y a Emmanuelle y las pone a hablar, las escucha. No le interesa discutirlas, cuestionarlas ni honrarlas, sino desvictimizarlas. Bolaño es tan solo el disparo de salida, pero no el punto de llegada. Los materiales de Nefando son otros: el incesto, el despertar erótico, la escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura, la identidad sexual, el sadismo, la tensión entre el lenguaje y la vida. Pero no solo el lenguaje de las palabras: el Cuco Martínez pone al servicio de los hermanos la sintaxis del lenguaje C para crear su videojuego y ludificar la mierda, pero también para relevar a la voz allí donde las palabras pierden la capacidad de iluminar, donde la gramática caduca. "Si quieres encontrar a un pez dragón", sentencia Kiki Ortega durante una de las entrevistas, "debes bucear hasta donde no llega la luz". *Nefando* propone dos formas de hacerlo: creando una voz-tentáculo renacido que penetre el cuerpo del otro, o armándose con un navegador-linterna para sumergirse en la red oscura, tierra de nadie, depósito de los más pestilentes detritos humanos. Pero, cualquiera que sea la ruta que tomemos, no podremos esquivar la pregunta de la que nace toda narrativa y que se materializa al final de la novela: ¿hay palabras para todo el silencio que vendrá? Tendremos que estar preparados para nunca saber qué responder.

## Compass

Mathias Énard New Directions New York, 2016, 445 pp.

### ARTURO CÁRDENAS

ompass de Mathias Énard empieza al modo de grandes novelas como En busca del tiempo perdido o La muerte de Virgilio: el intelectual, recostado y víctima del insomnio, empieza un viaje sin rumbo a través de la memoria. El protagonista y narrador, Franz Ritter, es un musicólogo orientalista al que le diagnosticaron una enfermedad mortal; al caer la noche, esta noticia y la llegada por correo de un artículo de Sarah (una académica de la que siempre ha estado enamorado) desatan una corriente de reflexiones y recuerdos que conforma casi la totalidad de la novela.

Los pensamientos de Franz son variados y de carácter hiperculto incluso cuando todos giran alrededor de un mismo tema: el Oriente. La novela a veces llega a parecer más bien un compendio enciclopédico de conocimiento orientalista, pues incluye secciones completas dedicadas a exploradores europeos, poesía, historia, arte, sociología y, evidentemente, música. Posiblemente hay más páginas sobre la llegada del piano de Lizst a Budapest que sobre la vida del protagonista. Por ello es que muchos proponen que el libro es una carta de

amor a la cultura de Medio Oriente en un tiempo en que la islamofobia es pan de cada día en el mundo (especialmente en Francia, país de origen del autor). Sin embargo, este amor no es expresado en la forma que otros autores europeos lo hicieron antes de Énard –notablemente los poetas del siglo XIX, a quienes Edward Said criticaría en su célebre *Orientalismo*– pues incluso cuando el narrador llega a hablar de lo oriental como "mágico" y "exótico", únicamente lo hace en tanto "oriental" se entiende como "el otro", y parece más preocupado por exponer cómo la otredad es dialógica y, por tanto, Occidente juega un papel similar en el ideario oriental al que juega Oriente en el occidental.

Por encima de todo, la novela trata de demostrar hasta qué punto la cultura occidental está en deuda con la oriental y es por ello que tantas páginas se apartan de la narración principal. El texto a veces logra argumentar su punto a la perfección, como cuando habla de las marchas turcas de Mozart y Beethoven o sobre las expediciones de Marga D'Andurian y T.E. Lawrence. En otras ocasiones, si bien logra establecer su argumento, lo saca de proporción y termina por leerse forzado. Tal es el caso cuando menciona que Pessoa no es sino un Omar Khayyam occidental o cuando habla del impacto que Las mil y una noches tuvo sobre Proust de una manera que casi parece sugerir que fue la única obra que influyó en la creación de En busca del tiempo perdido. Es de suponerse que quizá habría argumentos suficientes para aclarar y defender estas posturas si se elaboraran más; sin embargo, las ideas son lanzadas al aire con retazos de explicaciones que resultan desconcertantes y desorientadoras. Aun así, la

mención a Proust revela bastante sobre el logos detrás *Compass*, pues deja en claro que Franz es como Marcel de *La Rechérche* solo en cuanto este último se ve a sí mismo como Scherezada tratando de terminar su historia antes de que la muerte (el equivalente al sultán de *Las mil y una noches*) se lo impida. Incluso muchas de las digresiones del musicólogo son presentadas como historias dentro de historias dentro de historias, muy al estilo de la cuentacuentos árabe.

Aunque el arco narrativo del protagonista siempre parece estar en riesgo de ser opacado por los relatos de personajes célebres y sucesos históricos, el genio narrativo de Énard logra integrarlos de una manera tan orgánica que ayudan a crear tensión en la historia marco y exaltar sus momentos clave. Esto se nota, por ejemplo, en que conforme avanza la novela los recuerdos y divagaciones de Franz penetran cada vez más en el Oriente en un sentido geográfico, alejándose de su hogar en Viena e imitando el creciente distanciamiento emocional de Sarah. Así, su flujo de conciencia pasa de su propia ciudad (considerada históricamente como la puerta al oriente) a Estambul, Alepo, Irán y otros países árabes para finalizar con China y Japón. Una maniobra estructural como esta no debería ser sorpresa cuando el autor ya ha demostrado su versatilidad narrativa con obras como Street of Thiefs o su monumentalmente larga y aclamada Zone. En ambos casos, lo único que guardan en común con Compass es la obsesión con el tema oriental porque cada una es un monstruo narrativo por sí misma. La primera es una novela picaresca moderna en la que el joven protagonista, Lakhdar, se ve obligado a huir de su casa cuando lo descubren en una situación comprometedora con su prima, razón por la cual va por Marruecos y España llevando a cabo diferentes trabajos, asociándose con diferentes grupos y metiéndose en todo tipo de problemas. *Zone*, por su parte, es una novela de espías de más de quinientas páginas escrita en una sola y muy, muy extensa oración.

Tristemente son pocas las obras de Énard que se pueden encontrar en traducción; estas tres, por fortuna, existen tanto en inglés como en español, quizá gracias a su consideración para el premio Goncourt (*Compass* lo consiguió). A pesar de la escasa muestra, es claro a partir de ella que Énard es un autor que se mantiene fiel a sus obsesiones, pero encuentra la forma de renovarse a sí mismo cada que habla de ellas. En las tres novelas logra

manejar estilos tan marcadamente distintos que se podría pensar que se dedica de lleno al género que pertenece cada una de ellas: Street es una novela realista convencional; Zone, un experimento técnico, y Compass, un trabajo de erudición en el que el autor pone a prueba todos sus conocimientos y se luce introduciendo diferentes estilos. Por encima de todo, es admirable la sutileza con que aborda su compromiso político sin sacrificar la calidad artística de su trabajo; más de uno ha caído en el error de querer escribir una novela con mensaje social para terminar escribiendo el panfleto más largo del mundo. Si bien entre las páginas de *Compass* no faltan críticas a la islamofobia y la situación actual de Medio Oriente, su aparición es más bien marginal. El verdadero mensaje político del libro está en el contexto en el que aparece y su reapropiación de la palabra "orientalismo" como un área de estudio en lugar de un mecanismo de discriminación. El problema, dice el propio autor, es que las lecturas sobre el tema que se han hecho desde Said han sido erróneas y, en lugar de acercar a "el otro", han acrecentado la distancia por medio de la culpa y el resentimiento, al punto que cualquier intercambio cultural termina por verse en términos de colonización o apropiación. En esta novela es precisamente este intercambio el que es exaltado y "el otro" es visto, no como opuesto, sino como parte del "mismo".

## Clavícula

Marta Sanz Anagrama Barcelona, 2017, 208 pp.

### FRIDA CONN

no diría que media vida de hospitales te permite ciertas concesiones ante las infamias del cuerpo. El enfermo –tú, yopronto perfecciona el arte del autodiagnóstico (o la hipocondría) y el delirio. Entre abarrotadas salas de espera y el goteo del suero al compás de una bomba de infusión, el convaleciente se ve arrastrado a un universo de pastillas milagrosas y agresiva indulgencia. Y, por supuesto, dolor, casi sin excepción.

Recuerdo la primera vez que el dolor y yo nos conocimos. Una breve visita al hospital, un diagnóstico dudoso y el alta apresurada. Regreso a mi hogar, hay un plato de avena pastosa en mis manos y pasan *Blades of Glory* en la televisión. Will Ferrell acaba de hacer una pirueta en el aire y, sin anticipación, una sensación desconocida me dobla en dos. El grito me atraganta y aparezco en el hospital otra vez. Ahora que regreso a ese momento, harán unos diez años ya, me atrevo a decir que jamás había tenido tan plena conciencia de mi cuerpo.

Rescato esas memorias olvidadas porque Marta Sanz (Madrid, 1967) me llevó a ellas. Hago aquí una pausa para advertir al lector que Clavícula, último ejercicio literario de Sanz, fue una lectura bastante personal; me permito, pues, incluir algunas anécdotas personales como la anterior. Clavícula no es una novela, ni un ensayo, tampoco una autobiografía, menos un libro de memorias. Clavícula es, en primera instancia, una apología del dolor. Entre cartas, correos electrónicos, poemas y episodios domésticos, el lector encontrará reflexiones sagaces, fragmentos unidos por la cruda sinceridad de una mujer incomprendida y traicionada, por sus amigos, su marido, la sociedad y, ante todo, por sí misma: "voy levendo un libro... con el que procuro distraerme del ruido de mi propio cuerpo, que suena, grita, me habla. Estoy harta de escucharlo".

Clavícula me hace pensar en Diario del dolor, donde María Luisa Puga documenta los síntomas de la artritis reumatoide y la desposesión del cuerpo que su enfermedad provocó. La gran diferencia es que, mientras Puga se dirige a Dolor, Sanz se enfrenta a las dificultades de nombrar al suyo: "¿primero me duele y luego enloquezco?, ¿me duele porque he enloquecido?, ¿el dolor nace del dentro o del fuera?, ¿primero me explotan, luego enloquezco y después me duele?, ¿o me duele y me hago consciente de que me explotan?".

Ahora, no hay que confundirse, *Clavícula* gira en torno al dolor, pero constituye también un recorrido por diversas experiencias humanas bajo la lupa de la enfermedad, tanto del cuerpo como de la mente. Sanz comenta al respecto: "abriéndome en canal, he querido expresar cuáles son las patologías en la época del capitalismo avanzado: por qué tenemos este miedo terrible y cómo nos lo meten en el cuerpo, las hipocondrías, los límites entre la enfermedad física y la mental... Todo está relacionado con las condiciones de nuestra vida: la sobreexplotación en el trabajo o el miedo a la precariedad, por ejemplo".

La escritura de Sanz incomoda: es demasiado personal, demasiado íntima. Quien haya convivido con el dolor, se leerá en las páginas de Clavícula. Con mucho humor, Sanz disecciona al enemigo desde su concepción: "¿Cuándo empieza el dolor?, čel primer síntoma? Quizá yo podría fijar el mío mientras sobrevuelo el océano Atlántico rumbo a San Juan de Puerto Rico. Aunque ése sería más bien el exótico o cosmopolita comienzo de una novela que tendría que firmar alguien que no soy vo. Un escritor peruano residente en USA o una autora de bestsellers entre históricos y sentimentales". A lo largo de sus reflexiones, Sanz ataca un tema y luego otro: la falta de sensibilidad ante el desequilibro psicológico, la ansiedad como un mal congénito del siglo, el deterioro del cuerpo menopaúsico y patologías varias, los males del capitalismo y la somatización del dolor: "mi dolor es una letra que se escribe cuando tengo miedo de no poder pagar las facturas o subvencionarme una vejez sin olor a vieja".

Por otro lado, *Clavícula* busca también ahondar en la relación entre el dolor y el proceso de escritura. De nuevo me transporto a aquellos días que dieron comienzo a una estrecha relación con el tramadol. Por fin tengo un diagnóstico: colitis ulcerativa, colon lacerado; "enfermedad autoinmune", me dicen. Ni entonces ni ahora he logrado transmutar el dolor en palabras precisas. Como Sanz, inicio un peregrinar entre especialistas; desde el ginecólogo hasta el angiólogo (en secreto agradezco tener un seguro médico que no dejará en la ruina a mi familia). Ni el diclofenaco, ni el ibuprofeno ni el ketorolaco logran aplacar el dolor que no da descanso. Para entonces me han hecho dudar: es mero capricho y quiero atención, soy

joven y no sé lo que siento, el encierro en el hospital me está afectando. "Pienso en mi situación. En mis certezas. En la alta estima y el odio simultáneo que me inspira mi propio cuerpo". Yo tengo la certeza de que es cáncer, estoy muriendo y nadie hace nada. El último recurso es el psiquiatra. Me pide que describa mi dolor, que haga una historia con él. Solo entonces, ante la hoja en blanco, consigo aceptarlo como una extensión de mi cuerpo. Sov ese dolor que atenaza, es mi cuerpo el que grita. El psiquiatra termina poniéndole nombre: dolor psicosomático. Depresión, concluye. Y claro que estoy deprimida, pero no viene de ahí mi dolor: "aparecen regiones de mi ser que antes no existían. La garrapata, la cabeza de alfiler. La rozadura... Me duele y este daño no se alivia con fármacos para combatir la depresión o el insomnio. No es vida la que me hace infeliz. Es la oscuridad de mi cuerpo". Tratan -y trato- de convencerme de que todo está en mi cabeza. Construyo un monumento para un dolor que dicen que no existe. El llanto se transforma en culpa, en egoísmo propio y de los demás que no pueden comprenderme ni salvarme. Encuentro placer en dejarme llevar por la autocompasión, culpo a quien esté cerca, me vuelvo insoportable y dependiente, pongo a prueba el amor materno como Sanz el conyugal: "aguanta. Yo sé que aguantará siempre. Y en esa convicción me crezco, me derrumbo, mido mi amor. Y mi perversidad".

En Clavícula, Marta Sanz alude al tono autobiográfico de La lección de anatomía. Aquí, ya no busca reconstruir el propio cuerpo, sino explorar el lado patético del enfermo autodiagnosticado—siempre respaldado por MedlinePlus y Yahoo! Answers—: "las enfermedades imaginarias nos postran de una manera ensimismada que destruye a los otros. Con desconsideración. Nos olvidamos del mundo y sus urgencias. Nos olvidamos de lo mucho que sufren los niños con cáncer. De sus cabecitas calvas, sus ojeras y sus vías... Estamos exhaustas. Qué hijas de puta somos las enfermas imaginarias".

De igual manera, Sanz pretende reivindicar al enfermo quejumbroso ante los ojos de una sociedad que lo compadece y condena, "la posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece". *Clavícula* deja claro que, ante cualquier dolencia, la queja es resistencia.

Leer *Clavícula* fue una experiencia irónica y reveladora, vergonzosa incluso, porque mi dolor, antes tan personal, tan *único*, ya no es mío. Es replicable, es colectivo y compartido, se vende en las librerías. Pero bien lo dice Sanz: "el dolor no es íntimo. Es un calambre público".

### Hamaca

Constanza Ternicier Caballo de Troya Barcelona, 2017, 149 pp.

### **IZASKUN ARRESE**

res años después de su aparición en Chile, la joven narradora Constanza Ternicier (Santiago de Chile, 1985) vuelve a publicar Hamaca, su primera novela. Esta vez en Barcelona y bajo el sello Caballo de Troya. La apuesta de Ternicier no es simplemente por una segunda edición, sino que revisita y trabaja acuciosamente el texto para entregar una nueva versión del mismo.

La protagonista de *Hamaca* es Amparo, una niña de entre doce y trece años, que cuenta en primera persona sus días durante unas vacaciones de verano. Como se puede esperar, la infancia es uno de los temas fundamentales de la novela, pero también son de crucial importancia la enfermedad mental y el abandono.

Este último aspecto está ligado al acontecimiento articulador del texto. Un día, durante una comida familiar, la madre de Amparo les anuncia a ella y a su padre que se irá de la casa. Aunque con el paso de los años la pequeña deja de recordar cómo era físicamente su madre, aquel día ha quedado grabado en su memoria hasta el más mínimo detalle: las empanadas del almuerzo envueltas en papel kraft, el vino tinto que servía para comerlas mejor porque estaban muy secas, las palabras de despedida, y el bolso de charol que portaba reluciente al salir por la puerta de casa.

Esta fijación o atención al detalle es justamente uno de los rasgos que definen las páginas de *Hamaca*. Todo cuanto se describe pasa por la mirada de la protagonista, por su forma de ver y entender el mundo. Fija su atención en las reacciones y gestos de las personas que se topa en su camino, en la forma en que la luz incide en los espacios. A ratos la narración adquiere tintes poéticos e intimistas, porque transcribe el devenir de la conciencia de Amparo: "entró una ráfaga de viento frío, ya no quedaba ni un pedazo amarillo de sol en la cocina. El sol puede estar siempre ahí, pero después de una hora decide hacerse invisible" (p. 19).

Desde el punto de vista social e histórico,

Hamaca entrega una mirada del Santiago de los noventa en el seno de una familia acomodada. Se describe una sociedad donde la desigualdad y el clasismo son bastante parecidos a los de hoy. Desde su casa en las alturas Amparo puede contemplar la urbe. Los barrios de las clases populares están muy lejos de ahí. Así lo comprueba tras su largo recorrido en bus para llegar a casa de "la Estela", la nana o mujer de limpieza de la casa. Cabe señalar que es el único personaje al que siempre se alude poniendo un artículo antes del nombre, otro curioso rasgo del clasismo chileno.

Hamaca es el relato de lo que ocurre cuando el paraíso de los primeros años de infancia se ha perdido irreversiblemente. Tras lo sucedido con la madre, se despiertan en Amparo muchas preguntas. Los adultos que podrían otorgar alguna respuesta a las inquietudes de Amparo son el padre y la abuela paterna, pero no lo hacen. Incluso se los describe como "enmudecidos seres humanos" (p. 23). Básicamente, sienten miedo de enfrentarse a la niña y tener que verbalizar todo lo acontecido.

En este sentido, el mundo adulto se muestra impenetrable y cerrado a la infancia. Incluso en términos del afecto físico, al que el padre y la abuela son reacios. Hay episodios que conmueven, porque podemos sentir la soledad de la protagonista. Porque, contrariamente a lo que indica su nombre, Amparo es una niña bastante desamparada.

A lo largo del relato se habla del mal que aquejaba a la madre. Finalmente, se entiende que padecía de algo parecido a una depresión o trastorno bipolar. Hay que decir que *Hamaca* es también una novela sobre la enfermedad mental, un tema que está presente en la segunda novela de la autora, *La trayectoria de los aviones en el aire* (Comba, 2016), donde su protagonista sufre un "ataque de locura" en Londres. En ambas novelas el trastorno mental es un tema tabú. Se buscan eufemismos para referirse a él y se evita explicitar el diagnóstico de quienes lo padecen.

La diferencia es que mientras que en *La trayectoria de los aviones en el aire* la paciente es tratada en un hospital, en *Hamaca* la enfermedad se trata puertas adentro. Es una situación ambigua que quizás tenga que ver con el ambiente en que se desarrolla la novela. Es una familia neohippie que se plantea como algo normal el uso de drogas y que sea el padre quien trate y haga terapia a la madre. En ningún momento hay un cuestionamiento moral sobre el asunto.

Amparo carece de certezas y de afectos estables a los que aferrarse. Esto la impulsa a buscar ella

misma las respuestas a sus inquietudes. Probablemente, es este impulso de la protagonista el que hace casi inevitable hablar de *Hamaca* como una novela de iniciación. Fundamentalmente, después de que se la oye decir: "supe que tenía que salir a buscar, tal vez crecer" (p. 24). Salir a buscar es en este caso el intento por comprender el mundo que la rodea; así como el padre arma puzles, ella se esfuerza por organizar lo mejor posible las piezas de su vida.

Crecer significa también salir de la casa familiar, de su barrio. Amparo se mueve por una ciudad que no conoce, pero por la que le da igual perderse. Transita por las calles del Cajón del Maipo y por antros nocturnos del centro de Santiago. En estas andanzas, se inicia en el mundo de las drogas y del alcohol de manera bastante casual, sin cuestionamientos.

De hecho, en *Hamaca* encontramos más de un episodio lisérgico. Una de estas escenas tiene lugar cuando Amparo y su amiga Rosario consumen un cactus: "se me aparecían esos colores que veía cuando me tiraba a mi cama y comenzaba a deshacer cada uno de los objetos que me rodeaban, hasta llegar a sentir que podía conocer la nada. Negro y colores, eso era para mí la nada" (p. 30). Las alucinaciones de Amparo dan lugar a pensamientos abstractos y, dicho sea de paso, bastante profundos.

Amparo está aún en el entresijo de la infancia y la adultez. Precisamente, este personaje representa uno de los puntos fuertes de la novela. Ternicier logra retratar de manera fidedigna a una chica de esa edad: mezcla perfecta de ingenuidad e ingenio en la forma de ver el mundo. Está lejos de ser un estereotipo de niña, más bien es un personaje con sutilezas, capaz de elaborar reflexiones profundas e incluso filosóficas: "parecíamos mecidos por el vaivén de una hamaca, aunque sin futuro, suspendidos en un movimiento inmortal" (p. 89), piensa Amparo mientras abraza a su padre.

Hamaca destaca por la construcción de un personaje y de su voz. Amparo vive diferentes situaciones con amigos y familiares, pero su conciencia interior de sujeto en construcción es lo que trasciende a los lectores. Lo que prevalece en la lectura es la forma de ver el mundo de su protagonista.

Constanza Ternicier vence el pudor de revisitar su primera novela. Triunfa porque es honesta y decide eliminar episodios prescindibles. Así, las páginas perdidas le permiten ganar fluidez narrativa. *Hamaca* se lee con placer, y la belleza poética de sus párrafos nos hace volver una y otra vez a ellos.

## Funny Girl

Nick Hornby Anagrama Barcelona, 2016, 408 pp.

### Pablo Ramírez Morales

n su libro *El punto ciego*, Javier Cercas sostiene la tesis de que las buenas novelas son aquellas que se construyen alrededor

de una pregunta y cuya trama es la búsqueda de una respuesta; mientras más numerosas y complejas sean las formas de abordar la pregunta, más rico será el texto. Siguiendo este procedimiento narrativo, Funny girl, el libro más reciente de Nick Hornby, autor de la memorable Alta fidelidad, hurga sobre la eterna disyuntiva en la discusión cultural: solo la alta cultura es válida para proveer enriquecimiento intelectual y espiritual, o también la llamada cultura pop, más bien dirigida al entretenimiento, es capaz de confrontarnos con conflictos y valores cuya tensión y resolución nos permitan conocer la condición humana. O, dicho de otra forma, la cultura y el entretenimiento son excluyentes o, por el contra-

rio, pueden complementarse. O quizá, visto desde otra perspectiva, quienes consumen bienes culturales tradicionales son de alguna forma mejores personas que quienes consumen entretenimiento, o son simplemente unos pretenciosos que se atribuyen cierta superioridad moral e intelectual.

Para plantear el dilema, no necesariamente para responderlo tajantemente, la novela nos cuenta la historia de Sophie Straw, una chica de una ciudad del norte de Inglaterra, quien migra a Londres para probar fortuna en la actuación y que, eventualmente, se convierte en una celebridad al protagonizar, durante los años sesenta, una sitcom de la BBC titulada Bárbara (y Jim). Sin embargo, más que la historia de Sophie, podría-

mos decir que la novela trata de la concepción, el diseño, el desarrollo, el apogeo, la decadencia y el desenlace de la serie. Si bien ella es el personaje principal, vemos las entrañas de la producción del programa en cinco ejes, que son los cinco personajes principales: Sophie, Clive el co-protagonista, Tom y Bill quienes son los escritores, así como Dennis, que se encarga de la dirección y producción general.

Para ello, vemos el ejercicio de definición de los personajes, el diseño de la trama general de la serie y de los capítulos concretos, el tono y el tema. Los escritores querían que hubiera una adecuación total a los tiempos que se vivían en el Reino Unido, pero también buscaban la manera de introducir elementos que rompieran con los esquemas tradicionales de hacer televisión. Por su lado, el director apuntaba a un producto que, además de lo anterior, fuera atractivo para el público en general pues, a fin de cuentas, aunque se trate de la BBC, el rating es lo que determina si un programa sigue o se va. Finalmente, los protagonistas querían encarnar a personajes que, por un lado, pudieran ser reflejo del británico medio, pero también que le hiciera ver a este las transformaciones sociales que estaban sucediendo a su alrededor y de las que, quizá, no estaba tan consciente.

Paralelamente, se cuentan las batallas que tuvo que librar la producción, principalmente por conducto de Dennis, en contra de una doble y contradictoria amenaza que ponía en riesgo su permanencia al aire. Por una parte, los ejecutivos consideraban que era una serie demasiado audaz en cuanto a su planteamiento político y social, lo cual podría comprometer la neutralidad de la BBC, además de provocar cierta animadversión en los televidentes. Por la otra, los intelectuales y analistas políticos que aparecían en otros programas del mismo canal, menospreciaban el contenido de *Bárbara (y Jim)* al considerarlo ligero, vulgar y dirigido a una masa inculta que no tiene aspiraciones de superarse intelectualmente.

A través de esta historia de egos (los artistas e intelectuales resultan ser seres extraordinariamente egocéntricos), Hornby riza el rizo de la pregunta que atraviesa todo el libro: ¿la cultura y el entretenimiento son incompatibles? ¿El entretenimiento es inculto por definición? ¿Si la cultura es entretenida, pierde profundidad y valor? Javier Cercas señala que las grandes novelas de la historia de la literatura son aquellas que no dan una respuesta clara y contundente a la pregunta sobre

la que giran, pues a través de esa ambigüedad, el punto ciego, es que se cuela el juicio del lector y, con él, toda la complejidad y la contradicción humana. Funny girl no es, como las denomina Cercas, una novela del punto ciego, puesto que el autor sí adopta una postura clara frente a esta disyuntiva. No lo hace de forma expresa y textual, pues no es un manual o un tratado sobre el valor cultural del entretenimiento, por lo que deja espacio a que el lector saque sus propias conclusiones.

Bárbara (y Jim) tiene un éxito sin precedentes en la televisión en el Reino Unido, no únicamente porque fuera divertida, sino porque se atreve a plantear conflictos, a través de la relación de los personajes principales entre sí y con su entorno, de una manera innovadora, que confrontan a los británicos con el tiempo que viven y los cambios que sufre su sociedad. Hornby parece hacer una reivindicación, no solo de quienes producen entretenimiento inteligente (el calificativo, en este caso, es fundamental), sino también del espectador promedio que lo consume, este espectador que, si bien no tiene una preparación intelectual especializada, está al tanto de lo que sucede a su alrededor. La postura que adopta Funny girl pudiera sintetizarse en que también la cultura pop es capaz de plantear conflictos humanos complejos y que la gente común es capaz de comprenderlos; es cosa. nada más, de encontrar la manera correcta de proponérselos.

Además de bordar sobre esta discusión, la cual es muy pertinente en esta época en que la televisión tiene un lugar preponderante en la generación de entretenimiento de alta calidad intelectual, Funny girl es una novela relevante pues es una encarnación, por llamarlo así, una puesta en práctica, del argumento que defiende. La prosa puede calificarse de sencilla, transparente y asequible para cualquiera, además de que sus diálogos son ágiles y vívidos, lo cual la dota de una ligereza de lectura muy agradecible. Sin embargo, a través de una trama no demasiado complicada se dibuja una época, los sesentas en el Reino Unido; además de que, por conducto de sus personajes, los cuales están extraordinariamente bien definidos, se nos cuenta cómo la sociedad británica se definió sobre diversos temas, los cuales marcaron su transición del conservadurismo de la posguerra hacia la modernidad de finales del siglo XX.

Por ejemplo, los dos guionistas de *Bárbara y* (*Jim*) son homosexuales, en una época en que era

un delito en la Gran Bretaña. Bill decide retraerse y esconder su sexualidad, para luego incorporarse, cuando los tiempos lo permitieron, a la lucha por los derechos de la comunidad gay. Por su parte, Tony nunca se acepta a sí mismo y decide casarse y formar una familia tradicional, con la esperanza de desterrar de sí esas pulsiones que le causaban conflicto. Aunque las leyes los proscribieran, sus compañeros de equipo los aceptaban sin prejuicios y únicamente los valoraban por la calidad de su trabajo. Esta actitud de la sociedad fue la que logró el cambio legal que dejó de criminalizar la homosexualidad.

Otro más, quizá el más evidente: la escena inicial es el concurso de belleza de Blackpool, la ciudad natal de Sophie, quien resulta la ganadora. Este galardón le auguraba un matrimonio con algún comerciante prominente de la localidad, para convertirse en un ama de casa que cuidara de sus hijos, lo cual, dicho sea de paso, era a lo más que aspiraban las chicas provincianas en una sociedad todavía muy machista v conservadora. Sin embargo, decide renunciar a la corona y se embarca en su aventura londinense para convertirse en un ejemplo de perseverancia y éxito. Incluso estando ya en Londres, se le plantea la disyuntiva entre limitarse a sacar provecho de su belleza o bien luchar para demostrar su talento, inteligencia v esfuerzo. Su decisión se ve recompensada y se convierte en la primera gran estrella femenina de la comedia británica.

Algunos pasajes de Sophie y de Clive nos dejan ver el cambio paulatino de perspectiva hacia el ejercicio libre de la sexualidad, sobre todo en las mujeres. Bárbara (y Jim) es un reflejo, y su éxito una consecuencia, de una época en la que la sociedad británica comenzaba a soltarse el chongo y a aflojar el cuerpo, después de la dura reconstrucción de su país después de la Segunda Guerra Mundial. Como sostiene Dennis, la ligereza no equivale a simplicidad, ni el humor excluye la densidad intelectual, contrario a lo que sostienen. en la vida real, un montón de pseudointelectuales que, de quitarse un montón de prejuicios, podrían disfrutar de una amplísima oferta de entretenimiento inteligente y conocer nuevos caminos para analizar la condición humana. Funny girl puede ser una buena puerta de entrada, por lo que valdría la pena recomendársela a nuestro intelectual de cabecera.

### Noviembre

Jorge Galán Tusquets Barcelona, 2016, 280 pp.

### REBECA OLIVA

omos un *No país*. Nos hemos asesinado a nosotros mismos durante décadas, somos también un paraíso de asesinos", declara Jorge Galán, autor de *Noviembre*, en una entrevista al *Huffington Post* acerca de la inspiración y temática de su novela. Aunque las palabras del autor salvadoreño pueden sonar antipatrióticas, son tan ciertas como la amargura que provocan a cualquier habitante de este pequeño país

centroamericano, pues es una descripción innegablemente acertada de la situación en la que se ha visto inmerso desde los tiempos de la independencia. Un país hundido por décadas en la dictadura, el militarismo, las masacres, la corrupción y la influencia y manipulación de los más poderosos. Sin embargo, los sucesos que forman la historia de la novela son específicos y se centran en la época de la guerra civil que estalló en El Salvador hace un par de décadas: el gobierno de derecha contra la guerrilla, influenciada por los levantamientos en Cuba y Nicaragua, en el contexto de la Guerra Fría. La trama de *Noviembre* gira alrededor de un punto de quiebre tanto para la novela como para la historia de El Salvador: el asesinato de seis sacerdotes jesuitas. Este crimen, enmascarado durante muchos años por el gobierno de derecha como acto de la guerrilla, puso el conflicto salvadoreño bajo la mirada internacional.

Noviembre es tanto una crítica como una denuncia contra las instituciones de poder en el

país natal del autor. Publicada originalmente en México en 2015 y recientemente reeditada en España a raíz de la concesión del Premio RAE 2016, llegó a El Salvador causando polémica e, inevitablemente, descontento, al punto que Galán se vio obligado a buscar asilo en España debido a la cantidad de amenazas que recibió después de presentar su novela. Veinticinco años después, el asesinato de los jesuitas sigue siendo una herida abierta y peligrosa para mucha gente que se refugia en el poder. Esta reacción fue causada por la cruda veracidad con la que Galán relata lo sucedido, información que había sido ocultada al público por décadas, y la decisión de poner a los involucrados con nombre y apellido, como un despiadado dedo acusador.

Es importante recalcar que Jorge Galán expresó que él no buscaba escribir una novela política ni religiosa. Aunque los personajes principales son, inevitablemente, sacerdotes y políticos, y se ven involucradas instituciones que van desde el FBI

hasta el Vaticano, su palabra se mantiene cierta. Galán representa de manera conmovedora la fe religiosa y el amor que da fuerza a los sacerdotes jesuitas; el fervor y convicción de Monseñor Romero y su influencia en el pueblo, tanto como todos los movimientos e intervenciones políticas del gobierno. Sin embargo, el tema central de la novela se acerca a algo más profundamente humano. En uno de los diálogos, se lee: "¿Arzobispo, quién mató a los padres jesuitas? Los mató el mismo odio que mató a Monseñor Romero". Este intercambio, realizado entre dos personajes al inicio de la novela, resume casi en su totalidad la temática de esta: los asesinatos de los principales líderes religiosos del país y el odio exuberante que manipulaba, y aun manipula, a El Salvador. La novela es un reflejo de este odio y la ignorancia que lo causa, y de la guerra y opresión que en ellos se origina. Noviembre es la historia de varios hombres que decidieron dar su vida por un país que no era el suyo porque simplemente no podían tolerar la vista de tanta crueldad en el mundo, es la historia del "casi", cuando casi se logra la paz, cuando casi la gente logra levantarse animada por las palabras del sacerdote salvadoreño que pedía un cese a la represión, y de cómo el odio y la ignorancia ganaron, pues en una tierra gobernada por el miedo a los militares, la postura jesuita, enfocada al bien de los más necesitados y el respeto a los derechos humanos y guiada por un pensamiento crítico con fines constructivos, fue tomada como una amenaza por los líderes que pretendían mantener al pueblo en la ignorancia, la guerra y el terror, pues, como bien se expresa en la novela, "la guerra era su negocio".

Uno de los mayores logros de *Noviembre* es que, además de entrelazar con fluidez los sucesos del conflicto armado, de las masacres, el asesinato de los seis sacerdotes jesuitas y el de monseñor, y las investigaciones para encontrar los culpables de ambos (con saltos en el tiempo que no solo funcionan para cautivar al lector, sino que logran mantener una trama coherente), Galán también se dio el

tiempo de volver a Noviembre un homenaje a estos sacerdotes y devolverles lo que un par de décadas de historia les quitaron: la individualidad. El Salvador es un país pequeño y su gente muy religiosa, estos sacerdotes habían impactado en las vidas de una gran parte de la población, eran personalidades reconocidas. inmensamente queridas, y, para pesar del gobierno, escuchadas. Sería como un prolongación del crimen no mencionar sus nombres: Ignacio Ellacuría, Ignacio Martín-Baró, Segundo Montes, Juan Ramón Moreno, Amando López y Joaquín López y López, los primeros cinco españoles y el ultimo salvadoreño. Estos eran líderes para la población salvadoreña, Ellacuría sobre los demás, hecho que lo convertía en el más perseguido de todos. Noviembre se vuelve aún más cruel cuando devuelve, a cada uno, su rostro a través de los testimonios de personas que los conocieron y admiraron. No es necesario preguntar mucho: mi propia madre, criada en una pequeña colonia lejos de la capital, conoció a Segundo Montes, pues era el líder de la parroquia donde ella asistía de niña. La novela remueve el martirio que padecieron y revela de nuevo las personas que fueron: rectores y fundadores de universidades y parroquias, voceros de las injusticias vividas por el pueblo, pero igualmente hombres que, como no podía ser menos, también sintieron duda y miedo. Su historia, que comienza repartida en algunas partes de España, terminó en la pequeña casa parroquial donde fueron brutalmente asesinados junto a dos empleadas domésticas. El estilo y los personajes -personajes verídicos- con los que Galán estructuró su novela, nos permiten ver la guerra y los asesinatos en primera fila, sentir el miedo, escuchar las bombas y los disparos, oler la pólvora en el aire y, sobre todo, llegar a sentir la vergüenza, la pena, y la pérdida que ese 16 de noviembre de 1989 cubrieron al país.

La novela combina a un narrador omnipresente que se mezcla con la voz del propio personaje de Galán con el formato de entrevista. El cambio entre estilos es frecuente y, aunque al inicio la transición entre ambas resulta algo inestable, poco a poco Galán va perfeccionando la técnica y dando la fluidez adecuada, por lo que el ritmo de la historia es rápido y atrapa al lector. La novela está dividida en siete partes, cada una con varios capítulos y dedicada a un testigo, por lo tanto, a una parte o punto de vista diferente de la historia. Galán realizó un arduo trabajo para encontrar a sus testigos, las piezas exactas del enorme rompecabezas que contaban con las respuestas que necesitaba, entre ellos el padre Tojeira, jesuita que se encargó personalmente de lidiar con las consecuencias del asesinato y presionar para que se investigara al gobierno, desde a uno de los soldados que estuvieron en el asalto hasta al mismo presidente Cristiani. Es por el peso e importancia de estos testigos y la evidencia que proveen, por todos los cabos que ata y atrocidades que saca a la luz, que Noviembre posee una veracidad, un peso, que la convierten en mucho más que solo una novela comercial.

Noviembre es la quinta novela publicada por Jorge Galán y todas traslucen el desasosiego que le causa su país. Es un acto de valentía y que reafirma la literatura en América Latina como puente entre el conocimiento y la libertad. Es una pena que en El Salvador sea difícil de encontrar, lo que, por supuesto, como en muchos otros casos de censura en toda Latinoamérica, no parece ningún accidente. No es una novela perfecta; en las primeras dos partes la transición de estilos entre narración y entrevista no se realiza con la fluidez esperada y la prosa sufre de ciertas pérdidas de ritmo; sin embargo, a partir de la tercera parte Galán encuentra el balance perfecto entre su voz como entrevistador, la de sus testigos y la del narrador, y estos comienzan a mezclarse de manera mucho más satisfactoria llevando al lector a involucrarse. Galán cuenta una historia, denuncia un crimen y captura la muerte y el horror causados por el odio y la guerra desde el punto de vista de todos los afectados

### Poesía

Fernando Valverde Visor Madrid, 2017, 239 pp.

### Remei González Manzanero

E xiste una herida que el hecho de ser humano trae consigo, una herida fruto del dolor como experiencia de vida, una herida que atraviesa cada una de las entrañas de la humanidad y la vertebra al traspasarnos a todos con un mismo hilo. Así, nos convierte a cada uno de nosotros, testigos conscientes o indiferentes de esa herida, en el nodo de una red que nos subsume en una existencia compartida.

De este dolor inamovible da cuenta la poesía de Fernando Valverde (Granada, 1980), reunida en Visor bajo el escueto título de *Poesía*. Hilvanada en torno al tema del dolor, anuncia con naturalidad que "las cosas que dolieron nunca pasan, / suceden, se dividen, permanecen" (p. 61) porque es justamente el tiempo el que se lleva todo consigo, dejando a su paso el peso del recuerdo y el olvido. De este modo, el dolor, inherente a la

condición del vivir humano, parte de la pérdida ("Ya no somos el niño / que buscaba en la noche / el oportuno antídoto de la felicidad", p. 68) y se materializa en una herida hecha de incertidumbres, acechada por el golpe de las intemperies, del desgaste de la búsqueda que al final solo halla la sensación que el frío deja a su paso: "el frío que los años van dejando / detrás de las palabras, / tan dentro de los cuerpos que apenas quedan síntomas / de esta triste impostura, de este dolor sonámbulo, / del miedo a estar tan solo contra el mundo". Y es que, como la pluma realista y denunciadora de Concepción Arenal señaló en su Manual del visitador del pobre, el dolor no es consecuencia de lo transitorio o lo circunstancial, sino "una necesidad de nuestra naturaleza" y, más aún, "un elemento indispensable de nuestra perfección moral".

La primera poesía de Valverde, recogida bajo los títulos de *Viento favorable* (1997-2002) y *Razones para huir de una ciudad con frío* (2004), está construida mediante la expresión sencilla de la nostalgia y la soledad y se articula en torno a un yo situado en el proceso de aprendizaje inicial de esa herida, en un "recorrer al niño / que quiso parecerse al hombre que no ha sido" (p. 46). No obstante, el autor granadino, plenamente consciente del exceso de su yo personal en los inicios de su trayectoria, termina por encauzar su palabra poética hacia una posición más compro-

metida con la realidad a través del desplazamiento del yo poético a la mirada del otro, a sus quehaceres y los lugares que este ocupa en el mundo.

A este respecto, apuntaba Emerson en Natural History of Intellect que "la tragedia está en los ojos del que la contempla, no en el corazón del que sufre". Pues bien, en La insistencia del daño (2014), poemario que recoge las últimas composiciones del autor, Valverde explora la pertenencia del ser humano al dolor desde la posición en el lugar del otro, esto es, desde la comprensión de la diferencia respecto a los demás y también desde lo que se comparte. Lejos de quebrar la línea que distingue al vo de la esfera del otro, desplaza el punto de mira hacia otras situaciones. En cualquier caso, combate la indiferencia hacia el sufrimiento provocado por la injusticia, entendida como la complicidad del que calla e ignora. A propósito, en el manifiesto prologal de *Poesía ante* la incertidumbre, publicado en 2011 y del que Fernando Valverde forma parte, se defiende la poesía comprensible y su humanización, la palabra capaz de emocionar y comunicar verdaderamente en un tiempo en que la incertidumbre se ha extendido a casi todo lo que circunda al ser

Así, ya en la primera sección de este poemario, *Cruces y sombras*, pueblan la encarnación del otro la escritora británica Anne Brontë, Ernesto *Che* Guevara, el poeta bosnio Izet Sarajlić o el criminal

de guerra Ratko Mladić: "Él [Ratko Mladić] ahora es el miedo / y siente sus certezas y la seguridad / de quien está del lado de la muerte" (p. 171). Pero ya poblaban algunas de las páginas de *Razones para huir de una ciudad con frío* algunos otros personajes históricos. Por ejemplo, en el poema "Cinco elegías para un siglo", el frío y el dolor se anidaban en el poeta y periodista checo Jaroslav Seifert en 1974 o en el 31 de agosto en que la poeta Marina Tsvietàieva se ahorcó.

De toda la trayectoria de Valverde emana, a través de una voz franca y honesta, una poesía del dolor capaz de integrarse con el todo, hecha de puentes hacia los otros, de ciudades y de otros tiempos, fabricada por la incertidumbre del sufrir humano: "Toda la muchedumbre, / con su débil memoria sujetada / como ruina durmiente, / sucede al mismo tiempo" (p. 165). Asimismo, esta consigue ser, con una pluma grácil y una expresión de sencillez mesurada, la palabra testigo de lo que nos humaniza. Con todo, es una poesía llena de vida, a pesar de girar en torno al frío íntimo, a la pérdida y a lo que permanece cuando, como subraya en "El viejo estadio" del poemario *Los ojos del* 

pelícano, "al cumplirse los sueños / queda una sensación vacía e incompleta, / el tiempo detenido y el vértigo al futuro" (p. 146).

Aunque no faltan poemas de corte más intimista y pasajes que contienen salpicaduras de un vitalismo explícito, el lector que se adentre en la poesía de Fernando Valverde obtendrá, sobre todo, la oportunidad de recorrer el rastro de la digestión del dolor, acompañante fiel y certero de la propia experimentación del vivir.

## The Lost City of Z

James Gray Estados Unidos, 2016.

### Pedro Cascos

menudo, las grandes historias del papel han tenido poca fortuna en la pantalla (cuando se han podido llevar a ella). Claro ejemplo es *Don Quijote*, con la que fracasaron desde Orson Welles hasta Terry Gilliam. De la tentativa del primero quedó un filme inacabado, con la mayor parte del metraje rodada entre 1957 y 1969, y que terminó de montar y estrenar el cineasta español Jesús Franco en 1992, siete años después del fallecimiento del propio Welles.

De la aventura fracasada de Gilliam resultó el documental Lost in La Mancha (2002), un estupendo reflejo de cómo todo se puede poner en contra para terminar una película: desde el estado físico de los actores hasta la adversidad meteorológica, pasando por los ruidos inverosímiles de la aviación militar. Si nada lo impide, en 2018 se estrenará el nuevo intento del ex miembro de los Monty Python por sacar adelante El hombre que mató a Don Quijote, que por fortuna ya se encuentra en fase de postproducción. Para otra obra cumbre de la literatura en español, Cien años de soledad, ya en su momento dijo su autor que nunca permitiría que la novela se llevara a la gran pantalla. Una vez fallecido García Márquez, y con el paso de los años, habrá que ver qué ocurre.

Éxito dispar han tenido las adaptaciones de Shakespeare, pero han sido tantas y tan variadas que difícil sería no encontrar algunas que merezcan la pena. De George Cukor a Baz Luhrmann pasando por Orson Welles —quien también se atrevió con Kafka—, Akira Kurosawa o Kenneth Branagh, la categoría de estos directores ya indica que algunas de las adaptaciones del maestro inglés han sido de mérito. Otra cuestión es que, como apuntó Helen Mirren, a Shakespeare sea mejor verlo que leerlo.

Quizá por todo ello, sabedor de que cualquier obra maestra de la literatura difícilmente podría emularse en el ámbito audiovisual, Alfred Hitchcock recurrió a trabajos menores cuando se propuso trasladarlos a imágenes. Así bebió en Daphne du Maurier para firmar *Rebeca* (1940) y *Los pájaros* (1963); en Cornell Woolrich para *La ventana indiscreta* (1954); en Pierre Boileau y Thomas Narcejac para *Vértigo* (1958), o en Robert Bloch para *Psicosis* (1960).

En esa línea parecería moverse *The Lost City of Z*, al adaptar una novela de David Grann, más conocido hasta la fecha por sus artículos que por

sus novelas, y que sin embargo supo urdir con su primera narración larga —The Lost City of Z: A Tale of Deadly Obsession in the Amazon (2009)—, un best seller convertido en película siete años después. Luego le han seguido otros dos libros: The Devil and Sherlock Holmes: Tales of Murder, Madness, and Obsession (2010) y Killers of the Flower Moon: An American Crime and the Birth of the FBI (2017), siendo la singladura de Grann—actualmente en el equipo de The New Yorker—aún mucho mayor como periodista que como novelista.

Z, la película, es el resultado de las obsesiones de tres hombres: Fawcett, Grann y Gray. El primero fue el coronel inglés Percival Harrison Fawcett, quien a principios del siglo XX realizó varias expediciones a la selva amazónica para concluir que existía una mítica ciudad, a la que llamó Z, pudiendo tratarse de una suerte de El Dorado o, según otras fuentes, de los restos de una antigua colonia con orígenes en la desaparecida Atlántida. El empeño de Fawcett por dar con ese lugar terminó con su desaparición y posible muerte, sin que haya una versión consensuada de lo que realmente ocurrió en su último viaje a la Amazonia, entonces conocida como el infierno verde.

En su obstinación por esta historia también perseveró David Grann. En febrero de 2005 realizó un viaje siguiendo los pasos de Fawcett. En septiembre de ese año relató su aventura, junto con las vividas por el explorador británico y quienes trataron de encontrarlo después, en un artículo publicado en *The New Yorker*. Y finalmente escribió su libro sobre el mismo tema en el año 2009.

La tercera obsesión fue la del director James Gray, quien declaró que "mientras The Lost City of Z realizaba su largo y arduo viaje a la gran pantalla, el filme se convirtió en una especie de obsesión". Quizá tenga que ver con el hecho de que la película se rodó en 35 mm, algo que resultó "especialmente complicado en mitad de la selva", donde tuvieron que enfrentarse a "un buen número de problemas, desde serpientes a brotes de fiebre del dengue". Y añade: "lo remoto de las localizaciones obligaba a llevar volando la película expuesta miles de kilómetros para procesarla y montarla, lo que significaba que no veíamos lo filmado cada día hasta una semana más tarde. Aun así, creo que la autenticidad de esos exteriores hizo que todo mereciera la pena". Damos fe de ello: el esfuerzo por rodar en cine revierte en beneficio del resultado final, de la calidad de las imágenes, de la impresionante fotografía.

No es Gray un realizador de los que se arredren ante retos difíciles. Las comparaciones son odiosas, pero, como Welles, dirigió su primer largometraje a los veinticinco años, *Little Odessa* (1994), dando muestras de sobrado talento para un *thriller* con el factor étnico como aspecto decisivo. Luego vendrían *La otra cara del crimen* 

(2000), La noche es nuestra (2007), Two Lovers (2008) y El sueño de Ellis (2013).

Las dos primeras siguen la senda del drama criminal y refuerzan a Gray como director de thrillers. Sin embargo, con Two Lovers da un giro a su filmografía y nos regala un melodrama en el que Joaquin Phoenix –su actor fetiche hasta Z– se debate entre el amor de dos mujeres. Aclamada por la crítica como una de las mejores películas de 2008, quizá sirviera como acicate para una nueva incursión de Gray en el género, ya que cinco años después rodó El sueño de Ellis, esta vez un filme de época con los ingredientes de la inmigración y la prostitución, dando un toque distinto al conjunto –de hecho, el título original es The Immigrant—, pero sin llegar a las cotas alcanzadas con su anterior trabajo.

Y así llegó *The Lost City of Z*, proyecto del que un año después de la publicación del libro de David Grann ya se decía que Hollywood estaba preparando su adaptación de la mano de Brad Pitt y con él mismo como protagonista. Al final no fue así, como es habitual en estos casos, "por problemas de agenda", pero Pitt permaneció como productor ejecutivo. También se habló de Benedict Cumberbatch - The Imitation Game - como uno de los posibles candidatos para el papel que finalmente encarnaría Charlie Hunnam. Hasta la fecha, las interpretaciones más reconocibles de este habían sido sendos protagónicos en las series Hijos de la Anarquía y, con solo 19 años, Queer as Folk. También apareció en los largos Cold Mountain, Hijos de los Hombres o Pacific Rim, pero su papel en Z, mezcla de hombre contenido y a la vez aventurero, parece haberle colocado en otro escalón justo antes de su último rol más sonado como Rey Arturo, en la versión del inefable Guy Ritchie.

En la sólida interpretación como Percy Fawcett le acompañan otros tres actores que rayan a gran nivel: su mujer, la siempre interesante Sienna Miller -Casanova, Interview, Foxcatcher-; su primer compañero de expediciones, el ya adulto Robert Pattinson -La saga Crepúsculo, Maps to the Stars, Life-, y su hijo Jack, el joven Tom Holland antes de su gran papel en Spider-Man: Homecoming, y que antes había destacado por Lo imposible, Mi vida ahora y En el corazón del mar. Un cuarteto de altos vuelos, secundado por Angus Macfadyen, Edward Ashley, Ian McDiarmid y Clive Francis, en un reparto coral que, salvo por algunas escenas algo deslavazadas en la Royal Geographical Society, siempre deja un buen sabor de boca.

A nivel narrativo, *The Lost City of Z* pone sobre la mesa cuestiones como la ambición o, simplemente, la realización personal. Cuando a Fawcett se le propone realizar la misión de cartografiar el área de la selva amazónica entre Bolivia y Brasil, parece una tarea menor para un oficial del ejército británico con otras aspiraciones. Sin embargo, en

ese trabajo en apariencia poco relevante, el protagonista de esta historia encontrará la razón de su vida, hasta el punto de cruzarse en ella la Primera Guerra Mundial y proseguir con la búsqueda después para alcanzar su fatídico destino.

Otra línea argumental nada despreciable, según apunta el mismo director –que a su vez escribió el guion adaptado–, es la relación de Percy con su familia, por la que se evidencia una profunda devoción, pero a la vez la necesidad de soltarla cada vez que inicia una nueva aventura en la selva,

excepto en el último episodio, en el que a través de su hijo Jack ambos mundos se integran para reflejar en imágenes lo que tiempo atrás vivieran el auténtico Percival Harrison Fawcett; los otros tantos que en diversas expediciones fueron tras sus pasos –incluyendo al periodista y escritor David Grann–, y lo que de algún modo debieron de padecer el cineasta James Gray y su equipo, quienes en sus propias palabras rodaron "las escenas de la Amazonia en lo más profundo de la selva tropical de Colombia".

De nuevo las tres obsesiones, maceradas en la película por un ritmo suave, que nos lleva a las 2 horas y 21 minutos de metraje, sin que resulten pesadas; por una puesta en escena que se desenvuelve mejor en medio del Amazonas que en las escenas institucionales de la Royal Society, pero se le perdona, y que cuenta con una acertada música envolvente, bajo la batuta de Christopher Spelman, para un nuevo trabajo de este director *al estilo Coppola* y al que merece la pena seguir la pista: James Gray.

## The Beguiled

Sofia Coppola Estados Unidos, 2017.

### SERGIO SALAZAR

n The Beguiled, su obra más madura a la fecha, Sofia Coppola hace una apropiación del pulp norteamericano codificando el deseo a través de la mirada femenina. Basándose en la novela de Thomas P. Cullinan, A Painted Devil, Coppola utiliza la alegoría de la casa de campo para reinterpretar la memoria histórica a partir de la inversión de los roles de género. El resultado es un afortunado drama gótico intimista sobre las consecuencias del deseo femenino.

En el lenguaje cinematográfico, mirar es desear. Si la mirada es masculina, su función es penetrar y dirigirse siempre hacia el objeto del deseo. El receptor de la mirada es, en este caso, el género opuesto: el rol pasivo, definido no en sí mismo sino en función de su contraparte. Parafraseando a Slavoj Zizek en A Pervert's Guide to Cinema: el cine no solo nos enseña a desear, nos enseña cómo hacerlo. El hombre debe encuadrarse en la posición de poder -en el tercio izquierdo de la pantalla-, exaltando su fortaleza y recibiendo como premio por su valentía el beso de la amada. La mujer, desde este supuesto, debe mirar al hombre hacia arriba, delinear sus atributos, y no tener más ambiciones que la de ver al hombre triunfar. Desde Casablanca hasta James Bond, el cine refuerza estos roles de género en el ámbito social. Esta codificación no puede ser ignorada, pero sí reinterpretada. La doble cualidad de la imagen de ser realidad y ficción permite deshacer tales construcciones. ¿De qué otra forma podría expresarse el deseo femenino, si el lenguaje fue creado solamente para desearle? La solución es revertir la mirada que le mira hacia su objeto de deseo, convirtiendo esta misma en perversión: un peligroso híbrido de masculino y femenino, que no penetra sino castra.

De la misma forma que la mujer en pantalla se define con base en la figura del hombre, la filmografía de la hija menor de Francis Ford Coppola se puede interpretar como un reflejo de la vida a la que se adhiere su apellido: la búsqueda de una voz propia a la sombra de un padre legendario. Su identidad como directora depende de esta relación filial, que genera expectativa y exige calidad. Su cine plasma a mujeres que, como ella, viven al

margen de una figura masculina opresora. Sus historias se centran en el vacío emocional entre el deseo y el deber –desde la óptica masculina – de la figura femenina. Su gran habilidad ha sido llevar a la pantalla grande ese espacio interior con elegancia, convirtiéndolo en objeto de deseo.

En *The Beguiled*, Coppola relata las pasiones que un soldado desencadena al ser rescatado por un seminario de mujeres –Nicole Kidman, Kirsten Dunst, Elle Fanning en los roles principales—durante la Guerra Civil Estadounidense. La adaptación homónima de 1971 dirigida por Don Siegel y protagonizada por Clint Eastwood gira en torno al soldado herido y su maquiavélica manipulación por parte de las inquilinas, plasmadas como seres que involucionan ante el deseo. Quizá resintiendo esta representación, la directora y guionista diseña su propia versión de *pulp* para mujeres, creando una mirada femenina que impregna el lenguaie visual de su obra.

La novela de Cullinan proporciona un espacio físico que la directora reinterpreta con doble intención: aislar el estado mental de las mujeres durante el periodo bélico y redefinir la dinámica de poder entre los sexos. El seminario en medio del bosque donde las inquilinas intentan sobrellevar la guerra se convierte en una fusión de memoria y fantasía. Un lugar imaginario donde la mujer ejerce su dominio. La guerra, inherente al género masculino, viene a ser la debilidad que lo pone a merced de la mujer, la contraparte que cura. Esta dinámica es crucial para la reinvención de la novela y la justificación de su propuesta.

En el cine de Sofia Coppola las locaciones son tan importantes como sus elencos. Los suburbios de Detroit donde las hermanas Lisbon se quitan la vida en The Virgin Suicides (2000) contienen la monotonía que impulsa su decisión, mientras que la inaccesible masividad de Tokio crea el vacío perfecto para que dos extraños completamente distintos comiencen una aventura en Lost in Translation (2004). En The Beguiled, la casa de campo funciona como un elemento de cuento de hadas, mismo que se establece desde la introducción del soldado (Colin Farrell), cuando la menor de las estudiantes del seminario le encuentra mientras recolecta hongos. Ahí están la joven inocente, el bosque que le rodea -el lugar liminaly la bestia que tratará de seducirla. Conforme el soldado recupera la salud, ellas reclaman su atención, tornándose cada vez más calculadoras. El seminario se transfigura en un elegante aquelarre, donde las mujeres aseguran su supervivencia deshaciéndose de su obieto de su deseo.

La cinematografía impecable de Philippe Le Sourd (*The Grandmaster*, 2013) refuerza la lectura fantástica con impresionantes paisajes pantanosos del condado de Virginia (en realidad, la mayor parte de la película fue grabada cerca de New Orleans), con una paleta de colores pastel que contrasta con el tono original de las novelas *pulp* y que eleva la experiencia a un estado onírico. Las tomas iluminadas solo por candiles o velas acentúan las miradas oscilantes de las ocupantes del seminario al tiempo que los exteriores a media luz crean un estado de letargo que impregna a los personajes. Es el aburrimiento, y no la perversión, lo que motiva a las féminas a desear.

El estilo realista tanto de la mansión como de los vestuarios denotan que debajo de las apariencias, de los vestidos holgados y los candelabros de cristal, existe una realidad sensorial suprimida por la forma. La mujer es en gran parte lo que lleva puesto. Ya en Marie-Antoinette (2006), Coppola utilizaba el vestuario no solamente como muestra de estatus, sino como carga emocional. La joven delfina, protagonizada por Dunst, vive sofocada tratando de asegurar su lugar en el trono a corta edad. La única forma en que recobra su libertad es consintiéndose en la vida de lujos de la realeza a costa de su propia vida. En The Bling Ring (2013), por el contrario, el fácil acceso al estatus de celebridad es lo que impulsa al grupo de jóvenes asalta-mansiones a robar la ropa de sus ídolos. Su necesidad de ser celebridades es la misma que los condena, pues son descubiertos gracias a que comparten las fotografías que publican en las redes sociales.

Lo verdaderamente admirable de su más reciente obra es que, por primera vez, incorpora a su tan distintivo mise-en-scène un pulso cinematográfico que juega con la dinámica de poder a través de encuadres y emplazamientos. The Beguiled no solo busca definir el deseo femenino en la pantalla, sino afianzarlo a la mirada masculina de la trama. El soldado es el receptor de esta y, como tal, se le atribuyen las mismas características cinematográficas que lo objetivan. Pero no hay creación al revertir la mirada e infringirla sobre el objeto de deseo. La mirada femenina no puede existir sin ser quimera: se alimenta de lo masculino y por lo tanto crea discordia. El género femenino, fuente de vida y creación, es incapaz de crearse a sí mismo. Es así que su único objeto de deseo posible es la fantasía. La atracción erótica de las inquilinas por el soldado no es más que el deseo de existir, de ser observadas. De ser, en sí mismas, deseo. Sofia Coppola encuentra una voz propia haciendo reverencia al lenguaje que le precede, utilizando la adaptación de una novela de época para entablar una conversación de mayor trasfondo: ¿puede existir realmente una mirada femenina? Y de ser así, ¿es su objeto de deseo memoria, imaginación o fantasía?

## **Dunkirk**

Christopher Nolan Estados Unidos, 2017.

### **ADRIÁN QUIROS**

unkirk de Christopher Nolan –el director inglés que nos asombra siempre con un estilo visual original y una estructura narrativa compleja, fría y elegante, como una pieza de museo de arte contemporáneo– no es muy diferente a sus filmes anteriores en cuanto al estilo. Como en los blockbusters de guerra, para disfrutar esta película no hay que saber mucho de historia, basta con un fondo negro y unos cuantos párrafos en blanco para entender que hay un gran problema y que el enemigo está cerca.

Al primer segundo abrimos con una toma amplia de un grupo de soldados que caminan por un bello y desolado vecindario europeo, como un episodio de *Dimensión desconocida* o un sueño. Esta soledad es reforzada por una lluvia de papeles que caen del cielo y por el crepuscular y constante sonido de un reloj que jamás vemos. En los papeles está escrito un mensaje amenazante del enemigo: "tú estás aquí, nosotros aquí". Inmediatamente Nolan define el tono de aislamiento y paranoia que culmina con una persecución de un enemigo invisible por los patios y casas del pintoresco vecindario francés mientras vemos a soldados caer y ser tragados por los bordes del encuadre.

La historia está parcialmente basada en el libro *El milagro de Dunquerque* de Walter Lord, un historiador inglés que investigó a fondo el hecho histórico que culminó con la exitosa retirada de las tropas británicas de las costas francesas a Inglaterra. El libro menciona contantemente la confusión y paranoia que vivieron los soldados ingleses y franceses en las costas de Dunquerque en los días posteriores a la evacuación. La poca información, los bombardeos y la escasez de víveres tuvieron a los soldados en un estado de alerta y terror que se transmite en la cinta inmediatamente a los pocos minutos de que el personaje principal llega a la playa y ve a miles de soldados divididos en varias

filas, organizándose en una especie de proceso burocrático para su supervivencia; estas filas son luego quebradas por las bombas de los aviones alemanes que destruyen la armonía como una bola de boliche a unos pinos. Los bombardeos son erráticos y aleatorios, a veces matan, a veces levantan montañas de arena que dificultan la vista y nos sumergen en el caos.

Cuando Christopher Nolan cuenta algo lo fragmenta en varios pedazos: la mitad de ellos al revés y la otra mitad a distintas velocidades, en parte como estilo propio, en parte para contar algo específico. Dunkirk está dividida en tres perspectivas geográficas y temporales distintas. La primera titulada "The Mole", que transcurre en el lapso de una semana, cuenta la historia de un grupo de jóvenes soldados ingleses que esperan en las costas de Dunquerque a ser evacuados. La segunda "El Mar", que toma lugar en 24 horas, cuenta la historia de un modesto bote familiar y su tripulación durante su misión de rescate de Inglaterra hacia las costas de Dunquerque; y la tercera, "El aire", tiene lugar en una hora y cuenta la historia de tres pilotos ingleses y su misión de defender los barcos de los constantes ataques alemanes.

A pesar de estas diferencias de espacio y tiempo, Nolan alterna magistralmente entre las distintas historias creando secuencias que se mezclan para transmitir un mismo valor: la supervivencia. El sonido del reloj nos sigue durante toda la película y su constante ritmo nos recuerda que cada minuto que pasa, no importa dónde, el enemigo está más cerca.

¿Era absolutamente necesario dividir *Dunkirk* en tres líneas temporales diferentes? No lo creo. ¿Está bien hecho? Innegablemente. Cada clímax y revelación está bien ordenada dentro de las secuencias que mezclan las tres historias. Esta armonía se barajea durante los noventa minutos de la historia y al final convergen, no solo los personajes, sino también las emociones que se transmiten para un final que concluye todas las historias de forma satisfactoria.

Nolan yuxtapone las emociones caóticas y de terror que provoca un enemigo invisible con un estilo visual elegante y minimalista, común en sus películas. La geometría de los soldados alineados por kilómetros en una costa azul; la devastadora silueta de un soldado devastado sobre lo que era su barco en medio del mar, incluso las escenas aéreas donde los enemigos son borrosas siluetas

de aviones alemanes con ametralladoras nos introducen al mundo visual de Nolan, donde la fotografía es intérprete y espectador.

La cinta brilla por el conjunto de elementos muy bien trabajados y definidos; el problema es el cuidado que se pone a estos elementos estilísticos y no al guion. Siempre he creído que Christopher Nolan es un mago de fiestas, es decir, se viste elegante y nos ofrece un espectáculo visualmente increíble, pero, una vez que descubres el truco, es difícil no notar los pequeños agujeros, casi siempre en el guion y en la justificación que tienen ciertas historias.

No pienso meterme de lleno en los agujeros de trama que tienen sus otras películas, y en el caso de Dunkirk es menos notable por la naturaleza documental del filme. Reproducir un suceso real en el cine no siempre es fácil, pues hay que seguir las pautas para contar una historia. En este caso la historia sirve a los personajes, quienes rondan por sus escenas casi perdidos a la espera del siguiente hecho. En el caso de los soldados en Dunkirk, al inicio de la película conocemos al "Francés", un personaje silencioso que nos acompaña el resto de la historia, pero cuya importancia resalta solo a la mitad de la película al abrir una puerta para que los protagonistas puedan escapar. En el caso del 'Mar', son los personajes pintorescos y británicos los que tienen que lidiar con la amenaza de la guerra en la forma de un soldado seriamente afectado por ella, pero esta sub-trama termina abruptamente al llegar el personaje del piloto, un soldado experimentado y completamente opuesto al otro.

Entiendo que el punto de la película es la de llevar a la audiencia a experimentar emociones como el honor y la esperanza. Por eso *Dunkirk* resalta como una buena historia en términos generales, pero con agujeros en el uso sin sentido de sus personajes para alcanzar puntos específicos

El reloj que escuchamos a lo largo de la película es un indicio de uno de sus principales temas: el tiempo y su percepción. Henri Bergson distinguía entre el *tiempo* y la *duración*, o sea, el tiempo medible, cronometrado objetivamente, y la forma en que lo percibimos. El tiempo de la guerra es un ejemplo extremo de ello. Por lo demás, una retirada no es perder, es salvar vidas humanas y sobrevivir para poder descansar cuando se detenga el reloj.

## Inventario. Antología/Los diarios de Emilio Renzi

José Emilio Pacheco//Ricardo Piglia Era/El Colegio Nacional/UAS/UNAM//Anagrama México, 2017, 726 pp., 687 pp., 662 pp.//Barcelona, 2015-2017, 358 pp., 419 pp., 516 pp.

### PABLO SOL MORA

🥇 i es cierto que la crítica literaria es una de las formas de la autobiografía, como le gustaba repetir a Piglia, y que en realidad escribimos nuestra vida cuando escribimos nuestras lecturas, entonces habría que pensar que la escritura autobiográfica puede ser una forma de la crítica, particularmente en el caso de quien ha dedicado su vida a leer. Sobra decirlo, para el verdadero crítico, para el verdadero lector, no hay vida, por un lado, y lectura, por otro. La lectura es una experiencia vital y, la vida, una experiencia de lectura, de textos y de la vida misma, que requiere, igual que estos, el desciframiento y la búsqueda de sentido. A partir de estas premisas, quizá es posible fundir las posibilidades de lectura de la escritura autobiográfica y la crítica literaria, y leer el Inventario de José Emilio Pacheco, no solo como la gran suma crítica que es, sino como autobiografía (mejor, como vida), y Los diarios de Emilio Renzi de Ricardo Piglia, no solo en tanto diario, sino como obra crítica.

Unir ambos autores y obras no se antoja arbitrario: en los extremos de Hispanoamérica, México v Argentina, José Emilio Pacheco v Ricardo Piglia pertenecen de hecho a la misma generación (el primero nació en 1939; el segundo, en 1941). A pesar de las obvias diferencias nacionales y personales, los une precisamente lo que da sentido al concepto de generación: lecturas, intereses, influencias, preocupaciones estéticas, políticas y morales, y trayectorias vitales similares. Ambos fueron eminentes escritores-críticos, en el sentido de que construyeron una notable obra propia (poética o narrativa), pero también ejercieron incasablemente la crítica literaria. Si Pacheco y Piglia no fueran los autores de sus respectivas obras v solo hubieran escrito sus textos de crítica. quedarían de cualquier forma en la historia de la literatura latinoamericana como dos de sus principales críticos literarios, pero en el ámbito hispanoamericano, como de costumbre (como hicieron Reyes, Borges, Paz), el mejor escritor -el poeta, el narrador, el ensavista – suele ser también el crítico más agudo y, por descontado, el de mejor prosa. Sorprende, por lo mismo, que se piense todavía que la creación literaria va por un lado y la crítica por otro. Nuestra mejor tradición es, precisamente, la del escritor-crítico. Desde luego, la obra de creación original -el poema, la novela, el cuento, el drama, el ensayo- estará siempre por encima, en tanto categoría abstracta, del texto crítico, que es siempre derivado, trata de otro texto y lo requiere para existir. Es por esto lógico que no se piense tanto en los escritores mencionados como críticos, aunque la crítica haya sido siempre parte fundamental de su actividad literaria y, de hecho, hava sido indispensable para el desarrollo de su propia obra. Esta íntima relación entre el quehacer crítico y el creativo es más evidente aún en autores como Pacheco y Piglia, en quienes son prácticamente inseparables. Ambos se definieron, ante todo, como lectores (fueron fieles al dicho del común Maestro: "que otros se jacten de las páginas que han escrito..."); ambos fueron, más que nada, lectores que escriben. Abiertos a diversas lenguas y literaturas, como sus modelos Reyes y Borges, ambos fueron también constructores de tradición de sus respectivos países, tarea en la que mostraron un interés especial por las letras del XIX, frecuentemente ignoradas. Pacheco lee y relee, digamos, a Altamirano y Payno; Piglia, a Sarmiento y Mansilla. Otras circunstancias exteriores los unen: ambos participan frenéticamente en la vida literaria de sus países por los mismos años (fundan revistas, trabajan en proyectos editoriales, dirigen colecciones, traducen, etc.); ambos comienzan escribiendo cuentos a la sombra de Borges y publican sus primeros libros formales en los años sesenta; en pleno Boom, ambos escriben a contracorriente y evitan los lugares comunes asociados a la imaginación latinoamericana; ambos se incorporan a la academia, concretamente norteamericana (Pacheco en Maryland, Piglia en Princeton), pero mantienen siempre un pie en Hispanoamérica. Piglia leyó tempranamente a Pacheco, cuando los libros de editoriales mexicanas (Joaquín Mortiz) circulaban rápidamente en Buenos Aires; Pacheco, por recomendación de Vicente Leñero, leyó en su momento  $Respiración \ artificial$  y se ocupó de ella precisamente en la columna "Inventario", igual que casi treinta años después escribiría sobre Blanco nocturno. Ambos se encontraron personalmente, no sé si por última vez, en un diálogo en El Colegio de México en 2005. Pacheco murió en la Ciudad de México en enero de 2014; Piglia, en Buenos Aires, el mismo mes en 2017.

Lo primero que llama la atención a quien recorre las más de dos mil páginas que suman los tres volúmenes de Inventario es la vastedad de la cultura literaria de su autor. La obra es una verdadera enciclopedia personal de literatura occidental, hispánica y mexicana: Neruda, Chesterton, Rimbaud, Petrarca, Oscar Wilde, Thomas Mann, Antonio Machado, Borges, Rilke, Ezra Pound, Jack London, Jorge Manrique, Juan Rulfo, Robert Lowell, Vicente Aleixandre, Rousseau, Tolstoi, Horacio Quiroga, Góngora, James Joyce, José Revueltas, Juan Carlos Onetti, Henry Miller, Apollinaire, Quevedo, López Velarde, Flaubert, Hemingway, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Walt Whitman, Rubén Darío, Truman Capote, Ignacio Manuel Altamirano, Víctor Hugo, Díaz Mirón, Rosalía de Castro, Rosario Castellanos, García Márquez, Byron, Walter Benjamin, Octavio Paz... La nómina es apabullante e intimida al lector más voraz. Hay que decir, además, que los textos de Inventario no son meros retratos biográficos de sus sujetos y resúmenes de sus libros con una que otra impresión crítica, sino que la mayoría de las veces denotan una lectura íntegra y detenida de su obra. Detrás de las cuatro o cinco cuartillas de cada entrega hay horas y horas de lectura. Inventario –nombre de la columna semanal que durante cuarenta años Pacheco publicó principalmente en la revista Proceso y que no podría ser más justo pues un "inventario" es, precisamente, el "asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión" – incluye la ficción, el ensayo y la crónica histórica, pero es, fundamentalmente, crítica literaria. Quizá Pacheco haya sido el más lector de nuestros escritores desde Reyes, de cuya diversa curiosidad y buena prosa fue uno de los mejores herederos.

¿Qué idea de la crítica subyace a Inventario? A Pacheco no le interesaba erigirse en árbitro de la elegancia ni en supremo juez de una literatura; no era un crítico censor ni le preocupaban demasiado las novedades, lo que con frecuencia, erróneamente, se consideran los principales rasgos de la crítica. Prefería compartir y razonar un entusiasmo por un gran escritor a denostar un autor mediocre. Esto no quiere decir, desde luego, que se abstuviera del juicio, pero siempre había en su acercamiento el afán de hacer justicia a un autor (no de *ajusticiar*), o sea, valorarlo íntegramente, con sus defectos y virtudes. Sobre Salvador Novo, por ejemplo, escribió tempranamente: "decir que Novo se sobrevivió es deshumanizador: propone la acción humana como simple desempeño de un papel que, una vez cumplido, permite que su protagonista sea desechado como un clínex. Novo no necesita defensa: su mejor respuesta, la única posible, está en sus libros. Pero sí es obligatorio hacerle justicia recordando la existencia de esas obras y de esa tarea edificante por la cual se le dio el título de maestro que nadie le podrá arrebatar". Este afán de justicia preside toda su crítica. Lejos de él la actitud, tan común en cierta crítica, al mismo tiempo soberbia e ingenua, de demolición o juicio sumario. Se podría escribir de Pacheco lo que él mismo escribió de Vicente Aleixandre: "su misión era alentar y entusiasmar. Dejaba para otros el establecer jerarquías y expulsar a los indeseables de la República de las Letras".

Cuando Pacheco comenzó a escribir "Inventario" mediaba la treintena y era ya, desde luego, un lector consumado. ¿Cómo y cuándo se forma un lector? Por supuesto que uno no deja nunca de acumular lecturas, descubrir nuevos autores y obras, formular y reformular juicios, rectificar opiniones, etc. Salvo impedimento físico, el lector no se jubila nunca y no deja de cambiar. Sin embargo, en algún punto, y sospecho que muy temprano, en la adolescencia o primera juventud, nos definimos como lectores y queda establecido el tipo de lector que seremos. Lo más importante es: qué clase de relación vamos a tener con los libros. ¿Será la lectura una actividad importante, pero a fin de cuentas secundaria en la vida, o estará en centro de la misma y se hará una con ella? ¿Se va a ser un lector casual, alguien que razonablemente disfruta la lectura, pero que la mantiene en un plano subordinado (y no está mal que así sea, esta es la mayoría de los lectores y no todo mundo tiene por qué padecer la patología libresca)?; ¿un lector académico, o sea, alguien que más bien trabaja con los libros y para el que leer se convierte en una actividad mecánica, laboral (cuántos lectores de mediana inteligencia y sensibilidad, que alguna vez sintieron genuinamente el fuego de la lectura, pero que luego se han visto absorbidos por la especialización y encerrados en un modo meramente académico de leer,

engrosan las filas de los profesores e investigadores en las universidades)?; ¿o será un lector vital, uno de esos que Albert Béguin llamaba *liseur*, un leedor, alguien que lee por vocación y cuya vida está por completo fundida con la lectura? Pacheco y Piglia pertenecieron obviamente a esta última especie.

Pacheco, pues, desplegó su vida lectora frente al público de 1973 a 2014, o una parte de ella, en realidad, pues el crítico siempre lee más, claro está, que aquello sobre lo que escribe y por esta razón es muy importante su decisión acerca de cuál va a ser su testimonio de lectura (no hay que olvidar, por lo demás, que este Inventario, Antolo- $\emph{g\'{i}a}$ es solo una tercera parte del total). A lo largo del tiempo, es posible ir viendo la constancia de ciertos temas y obsesiones (la historia de México o la figura de Obregón, por ejemplo), la aparición de nuevas preocupaciones (la ecología), la recurrencia de ciertas lecturas (Vasconcelos, López Velarde, Paz, por mencionar solo mexicanas) y, sobre todo, la evolución de un carácter, de una personalidad. Es inevitable decirlo: al paso de las décadas mexicanas de los setentas a las primeras del siglo XXI, Pacheco fue adoptando una postura plañidera y quejumbrosa que lo convirtieron en esa especie de Jeremías mexicano que atinadamente ha observado Christopher Domínguez Michael (quien se unió a él en las páginas de Proceso ejerciendo un tipo de crítica muy distinta, pero cuya obra, como él mismo ha reconocido en un gesto de gratitud, no existiría sin el antecedente de Inventario, de la misma forma que el lector no estaría levendo esta reseña, ni esta revista, si el que la escribe no hubiera sido un ávido lector adolescente de ambos en esas páginas cuya tinta se quedaba en los dedos). No que no hubiera razones para el desaliento, igual que ahora, pero el discurso de Pacheco se volvió repetitivo y cansino. Se trataba, en parte, de una cuestión generacional: Pacheco, que vivió la mayor parte de su vida bajo el sistema político del PRI y que atestiguó la represión, las crisis económicas, la corrupción y en los últimos años la crisis de inseguridad, era como el tío de izquierda que todos tenemos que ha hecho de desesperar de México una segunda naturaleza: "iay, este país no tiene remedio!, estamos cada vez peor, vamos hacia la ruina", etc. La razón de esta indignación y amargura es en el fondo loable: un genuino amor por el país y una sincera preocupación moral. Esta actitud, repito, es un rasgo generacional y, aunque aún presente en generaciones más jóvenes, se ha ido diluyendo y lo seguirá haciendo, espero, hasta desaparecer. A veces, el pesimismo y la amargura llevaban a Pacheco hasta el paroxismo, como en el terrible texto "Fors Clavigera (1787-1987)", en el que luego de desgarrarse las vestiduras como pocas veces ("hoy, cuando mexicano es una abreviatura y un eufemismo para decir en el resto del mundo narcoineptocorruptopendejo", etc, etc.), procede a negar el mestizaje, de hecho una de las mayores proezas sociales de México (proeza que sigue en marcha, que obviamente no ha estado exenta de tensiones y dificultades, de la que ciertamente se ha querido abusar y adoptar como ideología y discurso oficial, pero que pretender negar o calificar de mito es absurdo). Pero no todo era una cuestión generacional. Había en Pacheco, además, una marcada tendencia al lamento y el gemido. El pesimismo y la quejumbre son, ante todo, un temperamento.

Inventario está regido en gran medida por las efemérides: los aniversarios, centenarios, muertes, etc. Es periodismo literario o, más precisamente, crítica literaria periodística, que nace por motivos convencionales, pero excepcionalmente bien documentada y escrita. El lector habitual de la columna conocía bien el formato: un texto largo para estándares de columna o reseña (a ningún columnista o reseñista hoy le permitirían el

número de caracteres de que disponía Pacheco en *Proceso*; hoy, que la reducción de espacios para la crítica obstaculiza de entrada cualquier asomo de análisis, tendencia a la que muy deliberadamente Criticismo se opone) dividido en fragmentos subtitulados. Así, por ejemplo, "Rubén Darío en 1982" se divide en: Los privilegios del oído, Mecenazgo y cursilería, Las complejidades del Modernismo y París es siempre Managua. Con frecuencia, cuando Pacheco se interesaba especialmente en un autor, le dedicaba varios "Inventarios" seguidos. Así, por ejemplo, en 1980 tuvo un periodo quevediano (cuatro columnas que acaban formando un ensavo largo); en 1982, uno vasconcelista (cinco entregas); en 1987, uno laforguiano (tres textos), etc. Un hombre es lo que lee. Lo dicho: no es crítica literaria, es autobiografía. Los rostros de todos los autores tratados por un crítico se unen al final en un gran collage para formar su propio rostro. La concepción de Pacheco de la literatura no es muy distinta a la de Borges: esta es un enorme río verbal en donde lo de menos son los nombres propios, un largo texto escrito por millones de seres en donde las palabras de todos se confunden. Justamente en el primer texto sobre Piglia, "Kafka y Hitler (El proceso, El castillo, las alambradas)", valiéndose de su heterónimo Julián Hernández (guiño pessoano de Pacheco) v de Borges, escribe: "ya que siempre, voluntariamente o sin proponérnoslo, plagiamos (¿de quién es la presente nota?: ¿de Piglia o del escriba que Piglia ni conoce ni sospecha pero que lo saquea, recorta, amplía, transforma y deforma?), hay que compensar el robo, impugnar la 'creación', abolir la propiedad literaria, asesinar (textual, no materialmente, por supuesto) al pomposo figurón pedantísimo llamado 'autor'; hay que atribuir, en fin, nuestros propios textos a escritores que no existen o existen pero no los escribieron".

Pacheco, en tanto escritor, eligió definirse muy deliberadamente como poeta y hacer de su poesía su principal carta de presentación. Esta ha sido muy criticada en los últimos años, sobre todo por las generaciones de poetas más jóvenes. No, tal vez no fue un gran poeta, pero en *Tarde o temprano*, su poesía reunida, hay más de un poema que perdurará. Pacheco sabía que esto es recompensa bastante. Al mismo tiempo, iba construyendo discretamente una suma crítica, que esta antología hace plenamente visible. *Inventario* pasará a la historia, quizá, como la gran obra crítica de la segunda mitad del siglo XX mexicano.

Uno de los mayores dilemas de la crítica literaria actual, creo, es el de sus formas. ¿Hasta cuándo vamos a seguir escribiendo nuestros ensayos tradicionales, que primero publicamos en revistas y suplementos, y que luego, si hay suerte, reuniremos en un libro que arrancará los bostezos de otros críticos? ¿No está el formato de libro de ensayos de crítica literaria un poco anquilosado? ¿Realmente tiene lectores? ¿No habría que probar otras cosas, sacudir el árbol de la crítica y mezclarla con otras formas y otras escrituras? Y hablo, claro, de la crítica literaria que aspira a ser genuinamente literaria, a ser la caja de resonancia de la literatura, dialogar con el público y que normalmente sigue teniendo lugar en periódicos y revistas; no me refiero a la crítica académica, que en algunos casos produce obras especializadas notables, que es necesaria, pero que en muchos, demasiados casos, es un estéril monólogo solipsista, particularmente aquel que confunde hacer crítica con "aplicar teoría", escrito en una jerga ilegible y que a nadie importa fuera del campus (Pacheco tenía razón, esta no es crítica, sino "papelería académica para sumar puntos curriculares y escalafonarios: literatura de pizarrón, hora Xerox de la crítica, textos de profesores para profesores"). Ahora bien, en la forma literaria que adoptó su labor crítica, Pacheco fue más bien tradicional; en este aspecto, Piglia fue mucho más innovador y apuntó los caminos a seguir.

Piglia representó en su forma más acabada la figura del lector-escritor, o sea, de aquel que escribe de y desde sus lecturas. A diferencia de Pacheco, que en sus últimos años interesaba poco a las jóvenes generaciones de escritores, el prestigio y la atracción de Piglia fueron en aumento. Se convirtió en un nuevo modelo de literato: un crítico agudo que era al mismo tiempo un gran profesor y un narrador. Deshizo por completo el mito de que el crítico no es un creador; aquí estábamos frente a alguien que, de hecho, creaba a partir de la crítica y las entreveraba indisolublemente. Encima, poseía una gran habilidad oral, v sus clases, conferencias y entrevistas eran parte de su obra. La celebridad de Piglia era relativamente reciente, pues pasó buena parte de su vida ocupando un lugar más bien discreto en la literatura latinoamericana, aunque Respiración artificial date de 1980. Durante años, Piglia construyó pacientemente el mito de sus diarios, de los que hablaba de vez en cuando y que llevaba desde la adolescencia. Poco a poco, estos se fueron convirtiendo en una de las obras más esperadas de la literatura hispánica. Finalmente, comenzaron a aparecer en 2015 y terminaron este año, juntando tres volúmenes titulados Los diarios de Emilio Renzi. La enfermedad condicionó v aceleró el proceso de revisión y edición, al que seguramente el autor hubiera deseado dedicar más tiempo. De cualquier forma, Los diarios son la última carta, el último desafío lanzado por Piglia a sus lectores, de quienes idealmente esperaba una sofisticación lectora parecida a la suva.

Quizá el rasgo decisivo y más interesante de Losdiarios de Emilio Renzi, como ha comentado Patricio Pron en Letras Libres, sea el trabajo de edición, de intervención, llevado a cabo por Piglia a lo escrito hace décadas. Lo que leemos en el primer volumen, Años de formación, no es el diario, tal cual, del joven Piglia, sino su reconstrucción llevada a cabo por el Piglia mayor. No queda sino conjeturar hasta qué punto llegó dicha intervención, si principalmente a la selección y acomodo de los fragmentos, a la corrección de estilo o a la reescritura en general (un solo aspecto formal denota la intervención: la puntuación, que es una de las cosas que no deja de cambiar a lo largo de los años y que aquí es de sospechosa uniformidad). Es un diario sumamente literario en el sentido de haber sido cuidadosamente planeado, dispuesto y reorganizado para su publicación, y no ser, como otros casos del género, el testimonio en bruto de una vida. Recuerda un poco el caso de *El cuaderno gris* de Josep Pla, el monumental diario que su autor hizo y rehízo a lo largo de su vida. Esta clase de diarios no son menos artificiales que un libro de cuentos o una novela, naturalmente, y censurarlo equivaldría a no entender el juego del género.

Piglia fue lector, fundamentalmente, de dos diarios, el de Kafka y el de Pavese. El suyo no se parece a ninguno de los dos, pero un apunte sobre el primero ayuda a entenderlo. En El último lector, reflexiona: "por eso Kafka escribe un diario, para volver a leer las conexiones que no ha visto al vivir. Podríamos decir que escribe su Diario para leer desplazado el sentido en otro lugar. Solo entiende lo que ha vivido, o lo que está por vivir, cuando está escrito. No se narra para recordar, sino para hacer ver. Para hacer visibles las conexiones, los gestos, los lugares, la disposición de los cuerpos". El desplazamiento, en su caso, es aún mayor, pues este no es el diario de Ricardo Piglia, no hay que olvidarlo, sino de Emilio Renzi. Este debía ser el último y magistral acto del personaje y  $alter\ ego$ de Piglia: usurpar al autor y apoderarse de la escritura más personal.

El primer volumen alterna el diario con relatos,

algunos antiguos y otros nuevos. Los más notables, en mi opinión, son estos últimos, que lo abren y cierran, "En el umbral" y "Canto rodado", en los que un narrador cuenta sus encuentros con un Renzi viejo y algo enfermo. El primero, sobre todo, es un ejemplo de ese magistral "estilo tardío" que solo los grandes narradores alcanzan. Es el Piglia de la madurez y es algo más. El tema no sorprenderá a nadie: la lectura. Renzi concibe un proyecto autobiográfico: Cómo he leído algunos de mis libros. ¿Y qué otra autobiografía, sino una obra de crítica, va a tener alguien que ha hecho de leer la actividad central de su vida? A Renzi no le interesa, claro está, escribir un nuevo canon occidental, sino uno absolutamente propio, personal, que desde luego incluiría grandes obras, pero que contemplaría obras menores que han tenido un significado especial para él (una de las formas de rescatar hoy la relevancia de la crítica literaria sería, tal vez, pedirle a quien la cultiva que se arriesgue, sobre todo, a escribir sobre obras que lo involucren y comprometan por entero, que lo obliguen a abandonar el cómodo papel del que juzga a la distancia). Obsérvese, además, que el título enfatiza el cómo o, para usar una palabra cara a Piglia, el *procedimiento* de la lectura. Pero Piglia no fue solo un lector, sino algo aún más complejo v delicado, alguien que enseñaba a leer, un profesor de literatura. Quien enseña a otros a leer está obligado a ser un lector doblemente atento y reflexivo, pues su propósito fundamental es ayudar a otros a comprender mejor el texto, hacer ver lo que no es evidente y que cobre sentido para ellos. Renzi cuenta una anécdota en la que está cifrado todo acto de comentario de texto y de enseñanza de lectura. En su adolescencia, más bien analfabeta, intenta ligarse a una chica, más culta y sofisticada que él. Ella le pregunta qué ha leído últimamente y Emilio, que no ha leído nada, contesta lo primero que le viene a la mente, el título de un libro visto recientemente en el aparador de la librería: La peste de Camus. La chica se lo pide prestado. Emilio, desesperado, corre luego a la librería a comprarlo, lo arruga un poco y pasa la noche en vela leyéndolo y pensando qué dirá a la chica: "había descubierto la literatura no por el libro sino por esa forma afiebrada de leerlo ávidamente con la intención de decir algo a alguien sobre lo que había leído: pero ¿qué?... Eterna cuestión". Ese qué y el cómo del proyecto autobiográfico son la eterna cuestión, el núcleo de la enseñanza de la literatura.

Creo que fue Genette el del chiste de que todo En busca del tiempo perdido podía resumirse en tres palabras (cuatro en español): "Marcel se vuelve escritor". Bueno, de Los diarios de Emilio Renzi podría decirse algo parecido, pues son, ante todo, la crónica de una vocación, del triunfo de una vocación. Ese es un rasgo que comparte con los diarios de Kafka, que dan testimonio de la salvaguarda, a toda costa, de la decisión de escribir. A los veinticuatro años. Piglia-Renzi escribe: "tengo que comprender que solo mi literatura interesa y que aquello que se le opone (en mi cabeza o en mi imaginación) debe ser dejado de lado y abandonado, como he hecho siempre desde el principio. Esa es mi única lección moral. Lo demás pertenece a un mundo que no es el mío. Soy alguien que se ha jugado la vida a una sola baraja". El párrafo conmueve por diversos motivos: por la genuina y salvaje determinación de la juventud, por la ingenuidad (uno se pregunta qué podrá querer decir la frase "como he hecho siempre desde un principio" escrita a los veinticuatro, ¿desde que tenías doce?), por el tono desafiante, viril, de la declaración final. Gradualmente se va construyendo un modelo de escritor que no es ajeno al género policiaco y al noir tan frecuentado por Piglia: el escritor como outsider, el marginal, investigador privado o delincuente, el espía, el

detective salvaje, el lobo solitario, soltero y sin hijos, claro. En 1966, escribe: "si algo me individualiza y sostiene mi concepción de la literatura, mi marca personal, es que nunca he tenido -ni pretendido tener- un lugar mío (o propio), vivo en hoteles, en pensiones, en casas de amigos, siempre de paso, porque ese es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni hay propiedad privada. Se escribe, digo yo cómicamente, desde ahí. Hombre de ninguna parte"; un año después: "vivir sin nada, sin propiedades, sin nada material que me ate y me obligue. Para mí elegir es desechar, dejar de lado. Ese tipo de vida define mi estilo, despoiado, veloz. Hay que tratar de ser rápido y estar dispuesto siempre a dejar todo y escapar". Robert De Niro, en Heat de Michael Mann, interpretando al criminal dispuesto a dejarlo todo apenas sienta cerca a la policía, no lo dice mucho mejor. Después, tengo entendido, nos compramos casa en Princeton y departamento en Buenos Aires, pero eso, desde luego, no tiene importancia.

Quizá el volumen más débil de Los diarios sea el segundo, Los años felices (¿será porque no es tan fácil, aunque es posible, hacer literatura de la felicidad?). Hay aquí demasiada vida literaria ordinaria ("hov fui a la editorial, preparamos la colección tal, escribí el ensayo X, me entrevisté con fulano...") y demasiada política, junto a las habituales y brillantes reflexiones sobre leer y escribir. Piglia siempre hizo una diferencia muy importante entre querer escribir y querer ser escritor (la mayoría, en efecto, no quiere realmente escribir, lo que quiere es ser escritor, posar como uno y ser tratado como tal). Aquí puede verse el taller del escritor, los aspectos técnicos del oficio, y cómo van surgiendo obras como Plata quemada y Respiración artificial. Piglia, en realidad, no escribió muchas novelas (además de las mencionadas, La ciudad ausente, Blanco nocturno y El camino de Ida), pero cada una de ellas, sobre todo las primeras, tuvo un proceso de gestación muy largo, como el que corresponde a una obra verdaderamente necesaria (necesaria para quien la escribe, claro, no para el mundo, que puede seguir su marcha sin ella). No recuerdo quién lo dijo, pero tenía razón: solo hay que escribir los libros que tenemos dentro, los que verdaderamente no hay otra opción que escribir y nos persiguen durante años. Piglia estaba en las antípodas del novelista sujeto al mercado que saca una novela tras otra como si fuera un producto enlatado (grandes novelistas ha habido que escriben y publican incansablemente, pero, seamos francos, la mavoría no es Dostoievsky o Balzac, y aun a ellos esta sujeción les pasó factura).

En este segundo volumen llama la atención la omnipresencia de David Viñas (1927-2011), escritor de una generación anterior a la de Piglia. Viñas fue en su momento un escritor importante en Argentina (ignoro cómo se le considere ahora), pero de no mucha trascendencia hispanoamericana a largo plazo. Sin embargo, fue un referente clave para el joven Piglia, una figura que fue al mismo tiempo un amigo, un maestro y un rival. Mientras leía *Los años felices* me acordé del *Borges* de Bioy Casares, solo que donde ahí leemos "come en casa Borges", aquí habría que leer "come en casa David".

El momento clave de *Los años felices* es cuando Piglia anota, el 23 de octubre de 1968: "¿y si yo fuera el tema de mi colección de ensayos sobre literatura? La crítica como autobiografía". Allí está cifrada toda la poética de la crítica literaria practicada por Piglia, su gran acierto y legado. Un libro como *El último lector* es la obra maestra de crítica que es precisamente porque en ella el crítico está involucrado por entero, personalmente, y no es un remoto y distante censor. La atención, allí, está centrada, primero, en la figura del lector: "no nos

preguntaremos tanto qué es leer, sino quién es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia)... la pregunta 'qué es un lector' es, en definitiva, la pregunta de la literatura". El tema que vertebra el libro no es Kafka, no es Poe, no es el *Che* Guevara: es el lector Ricardo Piglia. Lo dijo Pascal, extraordinario y furibundo lector, a propósito del Señor de la Montaña: "no es en Montaigne, sino en mí en donde encuentro todo lo que en él veo".

A principios de los setenta, Piglia va descubriendo su otra vocación, que a la postre se convertirá en casi tan importante como la de escritor: la de profesor de literatura. Muy pronto penetró Piglia el secreto de la profesión, para la que no bastan los conocimientos (indispensables), sino que requiere el talento de la representación y el histrionismo. El maestro también es un fingidor: "esta semana excelente 'actuación' en los cursos. Experiencia más parecida al teatro que a la escritura; hablar en público me llena de vacilaciones antes de empezar y de ciertos nervios al principio de la charla. Después me olvido de quién soy y me dejo llevar por las palabras". Cualquiera que haya tenido la oportunidad de escucharlo -en una clase, en una conferencia, en una conversaciónpuede ser testigo de la destreza retórica y verbal de Piglia, que siempre daba la impresión de estar diciendo algo sumamente inteligente, novedoso y sutil, aunque no necesariamente lo fuera. Piglia fue también un gran sofista, en el mejor sentido del término, y él mismo advertía las debilidades y peligros de su talento: "empiezo un nuevo curso sobre Borges en el Instituto de la calle Bartolomé Mitre. Al salir pienso que estuve demasiado 'brillante' ". Yo mismo tuve oportunidad de atestiguar su hipnótica habilidad oral y quizá el recuerdo que más perdure en mí, más allá de sus libros, sea el de su conversación generosa e irónica. Piglia, tequila y vino blanco de por medio (sauvignon-blanc, claro), diciéndome en voz baja: "¿sabés?, si vos escribís 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', es que no tenés mucha suerte con las mujeres, ¿no?".

El tercer volumen de Los diarios de Emilio Renzi, Un día en la vida, es a ratos dramático, casi trágico, y, al final, plenamente elegíaco. Parte de él está situado en lo que denomina los "años de la peste", o sea, los de la dictadura argentina, los del horror de la persecución y los desaparecidos (que, por cierto, Pacheco denunció en 1977 en una entrega de "Inventario", "Rodolfo Walsh y el genocidio argentino"). El ambiente que se respiraba entonces en Buenos Aires no sería muy distinto, supongo, al de la antigua Tebas al comienzo de Edipo rey, más atroz por estar disfrazado de una fachada de normalidad. Leemos: "la peste, entonces, y los testigos contamos lo que hemos vivido en esos tiempos oscuros, mis cuadernos son un registro alucinado y sereno de la experiencia de vida en estado de excepción. Todo parece seguir igual, la gente trabaja, se divierte, se enamora, se entretiene y no parece haber signos visibles del horror". En esta tragedia no faltaron Antígonas, como la madre de Villa Urquiza que obsesivamente elaboraba su testimonio contra los militares con la esperanza de poder exponerlo alguna vez: "un relato simple, cierto, directo y frontal, que resumía y contestaba a las miles de palabras dichas por los canallas. La vidente debía ser una mujer íntegra, así en la Grecia clásica, y así también siglos después, en un departamento modesto en Villa Urquiza, Antonia retomaba esa tradición, que era también la de Antígona, y pedía justicia y pedía que sus hijos pudieran recibir una sepultura. Renzi había intentado imaginar esas palabras y el impacto de esa voz lo ayudó a sobrevivir y a escribir". Porque toda Antígona necesita un Sófocles y tanto Piglia como Pacheco entendieron que es deber del escritor, cuando llega el momento, prestar su voz.

Cada vez más inconforme con la forma tradicional de hacer crítica, Piglia va construyendo su proyecto crítico: "sé claramente lo que no quiero hacer: no quiero hacer periodismo cultural pero tampoco quiero hacer crítica académica, en los dos casos hay una jerga. Por mi lado, busco encontrar la forma de hacer lo que llamo 'la crítica del escritor' ". O sea, una crítica que no nazca de las exigencias tradicionales del periodismo cultural ni repita sus formas (que es lo que con frecuencia, aunque llevado a cabo con maestría, es Inventario), ni que caiga en el laberinto sin salida de la academia, sino que se alimente y desarrolle a la par de la propia creación. De lo que se trata es de buscar un espacio en el que crítica y creación, lector y escritor (y luego agregará: profesor), se fecunden mutuamente y hagan posible un ejercicio pleno, integral, de la literatura. Poco a poco, Piglia va intuyendo su forma: "cierta 'idea' otra vez: no quiero escribir un libro de crítica, quiero escribir un libro en donde circulen las conversaciones, las notas, las lecturas. Libro de escritor que tiene ciertas ideas...". O sea, un libro como Crítica y ficción, como Formas breves, como El último

Ya en 1981, Piglia advertía: "la crítica literaria está atada a los saberes externos (por eso envejece). La crítica como saber sometido: la lingüística, el psicoanálisis, la sociología". Y apenas empezaba lo bueno, pues nunca en su historia la crítica ha estado más sometida a intereses extraliterarios (agendas políticas e ideológicas de toda índole, cuestiones de identidad, raza, género, preferencia

sexual, etc.) que en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, particularmente en los ámbitos académicos. En la sección "Días sin fecha", ya mucho más cercana al presente, el tono es directamente apocalíptico: "la crítica literaria es la más afectada por la situación actual de la literatura. Ha desaparecido del mapa. En sus mejores momentos -en Yuri Tiniánov, en Franco Fortini o en Edmund Wilson- fue una referencia en la discusión pública sobre la construcción de sentido en una comunidad. No queda nada de esa tradición. La lectura de los textos pasó a ser asunto del pasado o del estudio del pasado". No queda más opción que disentir. Es muy cierto que la crítica se encuentra en crisis, que se pregunta a sí misma cuál pueda ser su lugar, que no parece hallar un sitio firme en la actual circunstancia histórica-tecnológica, pero eso no significa que esté ya condenada sin remedio. Puede y debe volver a hacerse relevante: recuperando espacios, creando nuevos, aprovechando los recursos tecnológicos, defendiendo el texto, reivindicando la lectura lenta y reflexiva, exigiéndose más a sí misma, formando nuevos lectores y críticos (eso sí, si los jóvenes no estuvieran interesados en leer y hacer crítica, esta no tendría futuro, pero hay unos cuantos, me consta, que lo están). Esta nueva crítica debe tomar en cuenta precisamente los eiemplos de *Inventario* o la obra crítica de Piglia v. a partir de ahí, lanzarse en nuevas direcciones. El mexicano y el argentino fueron, ante todo, maes

El final de *Un día en la vida* es, como ya dije, francamente elegíaco. La enfermedad avanza

inexorablemente y los apuntes se van volviendo más cortos, más espaciados. Poco antes de que el mal se declare, Piglia recuerda un viaje a una biblioteca privada de provincia en donde, junto con un amigo, descubre una de las primeras ediciones del Quijote. La magia vuelve, intacta, y el lector puro la contempla extasiado, quizá con la misma fascinación con que sostuvo al revés aquel libro que simulaba leer cuando era niño, según la anécdota que repitió mil veces. Concibe un plan: "volver solo un tiempo después, traer cloroformo para la bibliotecaria, abrir la vitrina, dejar una réplica del original, abrir la caja encristalada y robarme la mágica novela: tener el libro en casa. no mostrárselo jamás a nadie; leerlo, tarde en la noche, una lectura solitaria, sacrílega, sigilosa". Alonso Quijano, el Lector ante el Altísimo, le tenía reservada esa fantasía postrera. Siempre he pensado que el Quijote escoge y recompensa a sus mejores lectores. Pero hay más. En la última página -el escritor postrado en la cama, casi sin poder moverse—, se lee: "para no desesperar, he decidido grabar algunos mensajes en voz alta en una diminuta grabadora digital que reposa en el bolsillo alto de mi capa, ¿o de mi caparazón?". La palabra no puede escapar a la atención del lector. ¿Un caparazón? ¿Como el de un escarabajo? ¿Como el de un insecto tirado en una cama que no puede levantarse? La última ironía del último lector. Cervantes y Kafka, don Quijote y Gregorio Samsa. ¿Qué mejor cortejo? Los dioses de la lectura siempre acompañan a los suyos, hasta el

## The Schooldays of Jesus

J. M. Coetzee Viking New York, 2017, 272 pp.

### **ENRIQUE MACARI**

ingún escritor contemporáneo ha hecho del ascetismo una cuestión de estilo tan como John radicalmente Coetzee. Todo es austero en The Schooldays of Jesus, desde la descripción del mundo material hasta los diálogos, externos e internos, de los personajes. Quizá no podía sino ser así para un escritor que, durante más de cuarenta años, ha explorado obsesivamente el lado oscuro de la pasión humana. No es difícil imaginar que para Coetzee la escritura no es ya sino otra forma de la sobriedad y la renuncia. The Schooldays of Jesus continúa esta compleja exploración del deseo y además retoma otras obsesiones fundamentales del escritor sudafricano: la historia y la memoria, la relación padre-hijo, la culpa, el arrepentimiento, el castigo y la posibilidad de la salvación.

The Schooldays of Jesus fue precedida por The Chilhood of Jesus, publicada en 2014. En aquella novela, Coetzee nos introducía en un mundo fantasmal y ambiguo, una tierra innombrada a la que se llega solo después de haber hecho un largo trayecto por el océano. Este viaje conlleva la pérdida de la memoria y todos aquellos que llegan reciben la oportunidad de una vida nueva, limpia de las injurias del pasado: "when you travel across the ocean on a boat, all your memories are washed

away and you start a completely new life. That is how it is. There is no before. There is no history". Aquí, a esta tierra cuasi-alegórica en la que todos son exiliados en el sentido profundo de la palabra, llegan Simon y David, un hombre de mediana edad y un niño de cinco años. Entre ellos no existe relación de sangre, pero Simon se ha autoimpuesto el deber de encontrar a la madre de David y efectuar la reunión entre la madre y el hijo. David, sin embargo, resulta ser un niño extraordinario, poseedor de una fuerte personalidad, una rápida inteligencia y un encanto personal que le permite ganarse fácilmente a quienes lo rodean. Conforme la novela avanza, su figure adquiere tintes de religiosidad y misterio: en cierto momento se muestra seguro de poder resucitar un caballo que ha muerto; en otro, cuando un profesor le pide que escriba la oración 'Esta es la verdad', el niño escribe 'Yo soy la verdad'. La búsqueda de la madre, la problemática relación filial que se va construyendo entre Simon y David y la exploración de la compleja figura mesiánica de este último conforman la mayor parte de The Childhood of Jesus.

The Schooldays of Jesus se ocupa primordialmente sobre la educación de David. Por una parte, Coetzee continúa su investigación de la figura del padre y de las relaciones padre-hijo. Simon es, en muchos sentidos, un protagonista típico de Coetzee, semejante por ejemplo a David Lurie de Disgrace o al Señor C. de Diary of a Bad Year. Un hombre de mediana edad, más viejo que joven, cansado vitalmente aunque todavía aferrado al sexo, entre irónico y pesimista, a veces indiferente e irresponsable y a veces gravemente moral: "unable to see his soul, he has not questioned what people tell him about it: that it is a dry soul, deficient in passion. His own, obscure intuition that, far from lacking in passion, his soul aches with longing for it knows not what - he treats skeptically as just the kind of story that someone with a dry, rational, deficient soul will tell himself to maintain his self-respect". La presencia de David, el carisma y el carácter del niño, lo lleva a lo largo de la novela a cuestionarse irónicamente su papel como autoridad moral: "he, Simon, thinks of himself as a sane, rational person who offers the boy a sane, rational elucidation of why things are the way they are. But are the needs of a child's soul better served by his dry little homilies than by the fantastic fare offered at the Academy?". Conforme la novela avanza. Simon constatará en sí mismo de forma cada vez más profunda esta suerte de mediocridad espiritual que finalmente se traduce en la imposibilidad de ser padre: "the child turns to him for guidance, and what does he offer but glib, pernicious nonsense. Self-reliance. If he, Simon, had to rely on himself, what hope would he have of salvation? Salvation from what? From idleness, from aimlessness, from a bullet in the head". En esto, de nuevo, Simon emprende el recorrido moral característico de los protagonistas de Coetzee, que van de una vida sustentada en la apatía placentera al descubrimiento, a través de una crisis o evento extraordinario, de una carencia fundamental en sí mismos y en el mundo que

habitan.

Por otra parte, el problema de la formación de David se plantea en la novela a través de una original reflexión en torno a la naturaleza de los números y de las matemáticas. David, como una prueba más de su singularidad misteriosa, es reacio a la enseñanza tradicional de los números. puesto que rechaza la existencia de categorías abstractas. Cuando un profesor privado, en las páginas iniciales del relato, intenta enseñarle a sumar con dos pares de objetos, el niño responde: "Two. Two for the pens and two for the pills. But they aren't the same two". El profesor, al finalizar la clase, informa a Simon que David quizá pueda tener un defecto cognitivo y recomienda la visita a un doctor, pero David pronto revela ya saber sumar y que sus diferencias con el profesor de matemáticas son puramente filosóficas: "because, his way, you first have to make yourself small. You have to make yourself as small as a pea, and then as small as a pea inside a pea, and then a pea inside a pea inside a pea. Then you can do his numbers, when you are small small small small small". Este rechazo, conformado en la misma medida por ansiedad y desafío, se corresponde con el temor que siente David por los huecos, las grietas y los espacios entre las cosas: "he is full of anxiety about gaps. Sometimes paralyzed. I have seen it. It is a phenomenon not uncommon among children". En el primer caso, el vértigo de una serie infinita; en el segundo, el vértigo de la infinita distancia entre las cosas, la paradoja de Aquiles y la tortuga. A partir de este rechazo de toda forma de lo abstracto, David, en otro gesto mesiánico, pronuncia la irrealidad de las matemáticas: "because his numbers are not real numbers", y obliga a sus padres a buscar un paradigma alterno de forma-

Después del incidente con el profesor privado, David es inscrito en una academia de baile, "The Arroyo Academy of Dance", dirigida por una pareja de esposos, los Arroyo. Una pedagogía distinta rige el funcionamiento de la academia: "it is an academy devoted to the training of the soul through music and dance". En la academia, donde el señor Arroyo es pianista y la señora Arroyo instructora de baile, David entra en contacto con una interpretación distinta de la naturaleza de los números: "ves. here in the Academy we dance, not in a graceless, carnal, or disorderly way, but body and soul together, so as to bring the numbers to life. As music enters us and moves us in dance, so the numbers cease to be mere ideas, mere phantoms, and become real". El baile y la enseñanza del baile representan la posibilidad de alcanzar la armonía, de reconciliar los tiempos y los movimientos del universo con la vida humana. El baile es, en primer lugar, educación del 'alma', un concepto de especial importancia para la novela: "it is an academy devoted to the training of the soul through music and dance". Además, el baile es el único lenguaje capaz de religar a la persona con la memoria perdida, con el recuerdo del origen: "as we know, from the day when we arrive in this life we put our former existence behind us. We forget it. [...] The child, however, the young child, still bears deep impresses of a former life, shadow recollections which he lacks words to

express. He lacks words because, along with the world we have lost, we have lost a language fit to evoke it".

La concepción del baile expuesta en *The Schooldays of Jesus* abunda en resonancias filosóficas y mito-poéticas: pensemos en 'logos', esa brisa de sentido que para algunos filósofos griegos recorre y construye el mundo; en la memoria platónica y la experiencia directa de la realidad de las ideas; en el dogma cristiano de la encarnación, el matrimonio pasional de espíritu y materia. El niño David no tarda en demostrar una maestría inusual del baile, una gracia y una autoridad que obligan a sus maestros y compañeros a reconocer su naturaleza extraordinaria.

A lo largo de su carrera, Coetzee no he tenido

miedo de exhibir y utilizar abiertamente sus influencias literarias. The Schooldays of Jesus presume de una línea argumental puramente dostoievskiana. Dmitri, encargado del museo que se encuentra junto a la academia, se encuentra obsesivamente enamorado de Ana Magdalena. instructora de baile y esposa del señor Arroyo. Ana Magdalena representa para él, y para Simon también, una suerte de perfección al mismo tiempo real e ideal: "he is not her equal: of that he is sure. If she were blindfolded and put on exhibition, like one of the statues in Dmitri's museum or like an animal in a cage in a zoo, he could spend hours gazing at her, rapt in admiration at the perfection she represents of a certain kind of creaturely form". En el clímax dramático del libro, Dmitri asesina a Ana Magdalena, supuestamente agobiado por la imposibilidad de poseerla. Un juicio -las escenas de juicio son una de las especialidades de Coetzee, como muestran además Waiting for the barbarians y Disgrace—se inicia en su contra, pero pronto Simon descubre a través de unas cartas que Ana Magdalena y Dmitri eran efectivamente amantes. El motivo del crimen resulta ser, no la frustración del deseo amoroso, sino el sentimiento de subordinación y esclavitud frente al objeto amado: "as I said, I was unworthy of her, of Ana Magdalena. That's what it comes down to in the end. I should not have been there, sharing her bed. It was wrong. It was an offence against the stars, against something or other, I don't know what. That was the feeling I had, the obscure feeling, the feeling that wouldn't go away". Dmitri profesa una admiración que raya en la entrega por David, el niño prodigio. Mientras que Simon representa un modelo moral fundamentado en la racionalidad, la ironía y la distancia, Dmitri es un hombre entregado completamente a la pasión y a la paradoja: "killing the one you love: that is something that old Simon here will never understand". Después de ser condenado a pasar una temporada en un hospital psiquiátrico, Dmitri escapa con el propósito de ir al norte, a las minas de sal donde espera encontrar el trabajo y la muerte. Personaje dostoeivskiano, Dmitri busca el castigo como expiación de la culpa, pero el lector nunca sabe con seguridad si se encuentra frente a un pecador o frente a un neurótico.

The Schooldays of Jesus finaliza con dos escenas de baile. La primera se desarrolla en medio de un debate público entre el eminente académico Dr. Javier Moreno y el Sr. Arroyo,

ahora viudo. El académico realiza una alabanza del concepto de 'medida', encarnado en la figura de Metros, un antiguo pensador: "the arrival of Metros marks a turning point in human history: the moment when we collectively gave up the old way of apprehending the world, the unthinking, animal way, when we abandoned as futile the quest to know things in themselves, and began instead to see the world through its metra". El Sr. Arroyo, músico, defiende una tesis contraria, según la cual la música y el baile representan una vía directa de conocimiento de la realidad, en contra de la irrealidad del número y la medida. Se trata también de un conocimiento a través del cual se reconcilian el cuerpo y el espíritu, en contraposición al conocimiento puramente ideal de Metros. Como prueba de su argumento, el Sr. Arroyo no ofrece razones, sino que invita a sus dos hijos al escenario a realizar un baile que, a través de la experiencia estética, ilustrará de forma definitiva su tesis. Una vez finalizado el baile, sin embargo, el niño David, hasta este momento espectador silenciosos, levanta la voz y *exige* que se le permita bailar a él también. Lo que sigue es para Simon una experiencia difícil de aprehender y explicar: "the numbers are integral and sexless, said Ana Magdalena; their ways of loving and conjugating are beyond our comprehension. Because of that, they can be called down only by sexless beings. Well, the being who dances before them is neither child nor man, boy nor girl; he would even say neither body nor spirit. Eyes shut, mouth open, rapt, David floats through the steps with such fluid grace that time stands still. Too caught up even to breathe, he, Simon, whispers to himself: Remember this! If ever in the future you are tempted to doubt him, remember this!"

A través del baile, David revela con mayor plenitud su carácter mesiánico, y Simon por primera vez abandona su postura de autoridad paternal y se rinde espiritualmente al niño.

En la segunda escena de baile, el protagonista es el mismo Simon, quien se entrega al baile en un gesto de renuncia, abandonando momentáneamente su escepticismo: "I stumble along behind, hoping for the day to come when my eyes will be opened and I will behold the world as it really is, including the numbers in all their glory, Two and Three and the rest of them. You offered me lessons in the dance, which I declined. Can I change my mind now?". El baile ocupa las últimas páginas de la novela, que parece terminar con un gesto de optimismo: "... there is only the music. Arms extended, eyes closed, he shuffles in a slow circle. Over the horizon the first star begins to rise". Pero si The Schooldays of Jesus es convincente, es porque nada en ella puede ser interpretado de forma inequívoca. J. M. Coetzee es capaz de abordar temas tan grandes como la culpa y el anhelo mesiánico, precisamente porque la posibilidad o la amenaza de la ironía nunca desaparece del todo. La última escena de la novela es profundamente ambigua: el lector comparte la necesidad de rendirse de Simon, pero también siente todo lo ridículo de su situación. Alegoría y parodia de la alegoría, The Schooldays of Jesus exige de nosotros una radical toma de partido.

## Vivir. Ensayos personales y biográficos

Robert Louis Stevenson Páginas de Espuma Madrid, 2015, 396 pp.

### LILIANA MUÑOZ

ara Robert Louis Stevenson no existía diferencia entre la literatura y la vida, y tanto interés despertaban en él las conversaciones como los sueños, los caminos y los lugares menos agradables. Su vida, breve pero apasionante, quedó bien documentada en sus textos, en particular sus ensayos, en donde hallamos quizá sus impresiones más personales. En un sermón de Navidad escrito en 1888, Stevenson sentenciaba: "sea la que fuese nuestra tarea, no estamos destinados al éxito. Nuestro destino es el fracaso. Así es en toda arte y todo estudio; es así sobre todo en el mesurado arte de vivir bien". Vivir, junto con Escribir y Viajar, conforman la trilogía de ensayos de Stevenson publicados por Páginas de Espuma.

Como seguramente muchos, conocí a Stevenson en la infancia, cuando leí *La isla del Tesoro y Dr. Jekyll y Mr. Hyde.* Recuerdo con vaguedad el entusiasmo, las noches en vela, la extraña simpatía que sentí por Long John Silver, la compasión que experimenté por el atormentado Dr. Jekyll. Años después volví a él y en esta segunda lectura no fue Jekyll sino Hyde quien atrajo mi atención: aquel hombre –aquel monstruo– podía entregarse libremente a sus instintos; no se regía por la moral convencional, sino por la propia, y no obedecía a otra ley que la que le dictaba su interior, mientras que Jekyll, atrapado en su medianía y asfixiado por su bondad, moría en vida, cohesionado por una sociedad opresora y prohibitiva.

Con Stevenson, como con Montaigne, Cervantes o Rabelais, sucede un fenómeno extraordinario: se trata de uno de los poquísimos escritores felices en la historia de la literatura. Sus circunstancias particulares hacen de él, además, un verdadero ejemplo de vitalidad y optimismo. Pese a su precaria salud, pese a la tuberculosis que terminó matándolo a los 44 años, encontramos en él una incesante voluntad de vivir: "es mejor vivir y llegar al término de la vida que morir a diario enfermo, encerrado en una habitación...Todo corazón que haya latido fuerte y con alegría ha dejado tras de sí un impulso esperanzado para el mundo" (p. 128). Tal vez por eso, lo que más impacta al lector que se acerca a estas páginas no es la temeridad que desprenden, sino la trayectoria vital del que las escribe: Stevenson, nacido en 1850, fue un hombre permanentemente enfermo. En la adolescencia, asistió a la Universidad de Edimburgo y, tras una breve incursión en la carrera de Ingeniería Náutica, cambió sus estudios por los de Derecho. Según Carlos Oriondo, durante sus años universitarios "tuvo una crisis de fe y comenzó a frecuentar el lado oscuro de las calles de Edimburgo"; en ellas, tuvo contacto con prostitutas y demás personajes bohemios, lo que contribuyó a agudizar sus complicaciones de salud. Sin embargo, su vocación genuina fue siempre la literatura, y quizá debido a esto su vida se funde o se confunde con su obra: a los 26 años conoció a Fanny Osbourne, diez años mayor que él y, cuando esta se vio orillada a volver a California, Stevenson fue en su búsqueda. Contrajeron matrimonio un año después y, a pesar de las constantes discusiones y los problemas económicos y de salud, permanecieron juntos hasta el final. La muerte lo encontró en Samoa, en los Mares del Sur, y los aborígenes, que le habían otorgado el mote de "Tusitala" – "el que cuenta historias"—, lo enterraron en la cima del monte Vaea.

Cualquiera que lea su biografía tendrá la impresión de que Stevenson concibió la vida como una fatigosa batalla. Nada más lejos de la verdad: si bien las toses y hemorragias hicieron mella en su frágil salud, su temperamento fue siempre alegre y espontáneo: apreciaba el ocio, las conversaciones, los paseos y los paraguas. Tenía un agudo sentido del humor, que se evidencia en buena parte de sus textos y su actitud generalizada es la que define a los almirantes ingleses, a quienes dedica un ensayo: "esta vida —la peor de todas las posibles—no consiguió apagar ni el espíritu ni la alegría de nuestros marinos...siempre tuvieron cierta disposición a ese honorable sentimiento que da la audacia" (p. 167).

Pero no debemos equivocarnos: la filosofía de Stevenson no es la de la carcajada, sino la de la sonrisa serena y apacible, y lo que tozudamente busca no es la felicidad sino la experiencia. Porque solo a través de ella puede el hombre aproximarse a la comprensión cabal de la vida y de la muerte, del amor y del dolor, del bien y del mal, Stevenson hizo de sí mismo un personaje de sus obras: con la mirada puesta en el tesoro, perseguía incansable la Aventura. Para él, la felicidad no era algo que naturalmente nos es dado, sino algo en lo que debemos afanarnos: "ser verdaderamente feliz es cuestión de cómo empezamos, no de cómo acabamos; de qué queremos y no de qué tenemos. Una aspiración es un goce perpetuo" (p. 80), escribía en "El Dorado". Y si bien siguió al pie de la letra la prescripción rabelesiana de la abadía de Thélème ("Haz lo que quieras"), no dudó en criticar el imperativo con el que empieza: la felicidad es un deber, sí, pero también lo son el fracaso, el sufrimiento y el desconsuelo. Esto hay que entenderlo bien: para Stevenson, ser feliz era un arte y un oficio, y como tal, implicaba empeño y esfuerzo; la tragedia y la adversidad son parte de la vida, y aprender a lidiar con ellas es lo que forja el carácter y por ende la sabiduría. El autor reniega de acumular triunfos, perseguir medallas y coleccionar trofeos, pues sabe que la felicidad que estos proporcionan es fútil y vana: "miren por un momento a uno de esos tipos tan industriosos, se los ruego. Siembran las prisas v recogen indigestiones. Despliegan gran cantidad de actividades para resultar interesantes, y obtienen a cambio una buena cuota de desarreglos nerviosos" (p. 96). En cambio, el ocio, el enamoramiento, los viajes y las conversaciones nos llevan a disfrutar de nosotros mismos y de los otros: "eso supone ser un buen artista de la vida, desearnos lo mejor a nosotros mismos y a quienes nos rodean" (p. 113)

El dolor, del que da larga cuenta en sus textos, es la columna vertebral de su literatura ("dominar el dolor —el elemento más atroz y más trágico de la vida, que es el verdadero amo y señor del alma y el cuerpo humanos— es asunto que tiene sus propias

reglas en cada caso", p. 13), pero solo en la medida en que le permite articular los temas que le obsesionan. Así, el Mal, encarnado en Mr. Hyde o John Silver, le sirve como contrapunto para explicar el Bien y, con ello, la naturaleza humana, compuesta no por una dualidad maniquea, sino por tensiones en pugna. De ahí que no se nos revele nunca a un Stevenson idílico o ingenuo. como ponen de manifiesto las primeras líneas de su ensayo "Juego de niños": "la añoranza que sentimos por nuestra niñez no es del todo justificable, porque su abandono nos permite vivir sin temor al escarnio público" (p. 13). Más bien lo contrario: el autor es plenamente consciente de los riesgos que trae consigo toda empresa, pero no por ello titubea. Le atañe más el trayecto que la llegada, el proceso que el fin, la vida que la muerte: "nuestra vida dura lo que dura encendida una cerilla. ¿No es extraño? ¿no es incongruente? ¿No es, en el sentido más elevado del discurso humano, increíble, que tengamos que tener en tan alta consideración a una gaseosa de jengibre, y dar tan poca importancia a un terremoto devorador?" (p. 122).

En "Aes Triplex", acaso su mejor ensayo, Stevenson rehúye de toda definición de Vida: "la filosofía se ha ganado al fin el honor de quedarse ante nosotros con modesto orgullo, exhibiendo su contribución al tema: la vida es la Posibilidad Permanente de Sentir. iPues no es mal resultado!". Aunque es condescendiente con los esfuerzos de los filósofos, sabe que la Vida escapa a toda definición: "hablando con propiedad, lo cierto es que no amamos la vida en absoluto: amamos vivir, que es diferente" (p. 123). Pero vivir, en sentido estricto, no implica lanzarse en una carrera frenética hacia el futuro: implica tomarse el tiempo de aprender, pues todo triunfo y todo fracaso traen consigo un aprendizaje.

Quizá porque tenemos de Stevenson la imagen de un hombre aventurero, quizá porque sus obras transcurren en lugares exóticos y remotos, lo cierto es que la crítica y aun los propios lectores lo han relegado a la sección de "clásicos juveniles", lugar que alegremente comparte, en el imaginario colectivo, con Daniel Defoe o Lewis Carroll, por mencionar algunos. Sin embargo, aunque su temperamento es por naturaleza jovial ("todo hombre muere joven", escribió alguna vez), su universo literario dista de ser inocente: "dejémosles un rato más, ioh, concienzudos padres! iDejémosles que se entretengan otro poco con sus juguetes, porque quién sabe qué existencia de dificultades y conflictos se extiende ante ellos" (p. 25). De hecho, es esa pérdida de la inocencia la que le permite transitar de la infancia a la veiez y tocar de igual manera las fibras de jóvenes y ancianos: "en todos los rincones de nuestras vidas perderse uno es resultar vencedor, y olvidarse del propio ser es la clave de la felicidad" (p. 388). Porque cada texto de Stevenson encierra una propuesta ética: ¿cómo vivir, aun a sabiendas de que habitamos un Valle de Lágrimas? ¿Cómo ser felices, aun si la Parca nos tiene deparada la Muerte? ¿Cómo levantarnos, si tropezamos constantemente? Serenidad, fortaleza, inteligencia, coraje y valentía son las cualidades que debe cultivar todo ser humano que

Stevenson, como lo definió Alberto Manguel, es un "artesano de las palabras"; su estilo, como su propia vida, es también resultado del esfuerzo. En "Una nota sobre el realismo", expresó: "el estilo es la marca invariable de un maestro... La pasión, la sabiduría, la fuerza creativa, el talento para crear misterio y colorido, son cualidades que nos son otorgadas a la hora de nacer... Pero el uso diestro y justo de las cualidades que sí poseemos... la eliminación de lo inútil, el énfasis en lo importante, y el mantenimiento de un carácter uniforme... pueden ser alcanzadas, hasta un cierto punto, a fuerza de trabajo y de coraje intelectual". En este sentido, el mérito del autor no reside en recrear, con precisión de cirujano, lo que fue o pudo ser: Stevenson no anhela un paraíso perdido y, por lo mismo, su prosa no pretende emular la vida, sino esbozarla. Y una vez trazado aquel bosquejo, cerrar el libro y

lanzarse a la aventura: "los libros son buenos a su manera, pero resultan un sustituto bien anodino de la vida" (p. 87). Porque la lectura es solo un puente para disfrutar de la experiencia, nos invita a contemplar el paisaje, aguzar el oído y ejercitar la voluntad a toda costa.

R. L. Stevenson no es solo un autor de libros juveniles –aunque a él le habría encantado serlo–. Es también, sobre todo, uno de los pocos que alcanzó la perfecta síntesis entre vida y literatura. Por ello, todo el que lo lee guarda para sí una enseñanza crucial: aunque en el fondo esté la muerte, el verdadero artista de la vida sabe que su deber es caminar hacia adelante, con paso firme y semblante alegre: "¿no hay algo heroico, lleno de espíritu, en ese final?" (p. 128). Stevenson habría sonreído

## Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh

Ricardo Piglia Eterna Cadencia Buenos Aires, 2016, 224 pp.

#### ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

s Ricardo Piglia quien lo dice: la mediatización de un gran escritor tiende, por cuestiones de distribución y mercado, a homogeneizar los particulares de su obra y colocar todas las piezas de su producción dentro del contenedor de la genialidad, cuando resulta evidente que, aun se trate de la escritura del autor más constante -digamos, Vallejo, pongamos, Musil-, una obra no está escrita toda en el mismo tenor. Repleta de altibajos, puede, sí, transitar registros altos, pero estará por mucho lejos de participar de un horizonte de iluminaciones ininterrumpidas: no todas las palabras son hallazgo. Porque seamos francos, no es lo mismo hablar de Crítica y ficción, El último lector, Plata quemada, Nombre falso o Los diarios de Emilio Renzi que hablar del resto de las publicaciones de Ricardo Piglia (1941–2017). Y es que, a mi entender, es en estos títulos donde se concentra lo mejor de él; quiero decir, el Piglia más preciso y limpio en su ejecución. Es en estos textos donde su aporte al relato -tanto en su trabajo con el archivo, la estructura policial v la escritura ensavística como en su uso del lenguaje, con el que procura mostrar más que describir y que tiene una fuerte impronta oral- y al ensayo -a través del cual echa luces sobre temas tan diversos como la traducción, el lector, el relato, Macedonio, Arlt y Borges, proponiendo por ese camino una manera muy novedosa de leer y ordenar la literatura, y al cual imprime un tono único que se encuentra en el justo intersticio entre conversación y escritura erudita- es más claro y contundente. Bajo esta consideración, si se quiere, arbitraria, sus demás trabajos caen en la categoría de tentativas y repeticiones de ese corpus central. Naturalmente, la aparición de un nuevo manuscrito -en este caso, Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh- nos obliga a repensar la composición de este mosaico, en su dimensión particular y en su relación con el campo que interviene

Las tres vanguardias es, en un sentido literal, una publicación desfasada: la transcripción de once conferencias dictadas por Piglia en la Universidad de Buenos Aires durante la primavera de 1990. Es decir que entre la ejecución y la imprenta hay un intervalo de veintiséis años. No obstante, el desfase, lejos de invalidar, esclarece: nos permite juzgar con mejores elementos la permanencia y caducidad de los argumentos. Pone a prueba las tesis y los juicios alrededor de los cuales está construido el libro, echando luz sobre las preguntas y revelándonos si aún son productivas o si, por

el contrario, han envejecido y conviene darles carpetazo. El tiempo nos permite leer mejor. Ahora, va hemos dicho que Las tres vanguardias funciona en primera instancia como un libro que reúne once conferencias dictadas frente a un auditorio abarrotado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, pero Las tres vanguardias puede ser también otras cosas. Puede ser, por ejemplo, una biblioteca que pone sobre la mesa las afinidades y los silencios del que fuera uno de los críticos más inteligentes de la segunda mitad del siglo XX. O también: la poética de un narrador que estuvo siempre atento a las posibilidades de la novela y un relato policial que trabaja sobre un gran enigma, un núcleo borrado, que todos estamos invitados a descifrar.

Bajo la primera mirada, el de una publicación que reúne once conferencias -once ensayos, si se quiere- sobre Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh, Las tres vanguardias es un libro en torno a los modos específicos de producción de estos tres autores y sus ecos y diálogos de y con las prácticas de vanguardia en Occidente. Piglia toma estos tres casos argentinos, pero lejos de proponer una discusión nacionalista, lo que hace es ponerlos en contacto con voces de diferentes tiempos y distintas tradiciones. Así, Saer no es un autor en las orillas, sino que participa, por un lado, en una discusión sincrónica con autores como Thomas Bernhard y Peter Handke -por mencionar dos escritores que como él se ocupan de lo no narrable. la fragmentación y el intersticio entre géneros- y, por el otro, en una discusión diacrónica con una vanguardia más bien clásica que piensa las relaciones entre literatura y mercado y literatura y sociedad tal como las planteó Adorno y que tiene como figuras fundacionales a Flaubert y a Baudelaire. Por ese mismo camino, Walsh queda vinculado -según Piglia- a los autores del non-fiction y la tradición norteamericana del relato policial y sirve para pensar también las tensiones propuestas por la vanguardia histórica entre arte y vida, verdad y ficción, y política y estética. Finalmente, Puig se pone en diálogo con autores como Thomas Pynchon y William Gibson y problematiza algunas de las preguntas de la vanguardia contemporánea relacionadas con la renovación literaria y la cultura de masas. Según Piglia, a diferencia de Saer, Puig trabaja con formas canonizadas de la narración en la cultura popular. Se ocupa del folletín y de la novela por entregas, pero introduciendo renovaciones formales como los desplazamientos

de foco y técnicas como el uso de la videograbadora. Lo que hace Puig –y en eso se conecta con Walsh- es tomar esas fórmulas muy bien conocidas por todos y las modifica desde adentro para dar a luz algo completamente nuevo. Estas tres escrituras Piglia las hace descansar sobre un modelo benjaminiano a través del cual busca explicar la producción literaria argentina durante la segunda mitad del siglo XX. Bajo esta lupa, Las tres vanguardias es un viaje de ida y vuelta que comienza discutiendo el significado y el gesto de la vanguardia y la situación específica en el que surgen estas tres poéticas -poniendo como puntos de referencia tanto a Flaubert como a Borges- y que concluye pensando el significado de las vanguardias al momento de su enunciación, teniendo en el medio las aproximaciones a los relatos de Saer, Walsh y Puig.

La biblioteca es de lo que Piglia se sirve para hilvanar los hilos y aventurar algunas de sus conclusiones. Piglia lee desde la historia, pero desde una historia muy específica que es la historia de sus lecturas. No hay pretensiones cientificistas u objetivas en su propuesta de lo que él llama "las tres vanguardias". Entonces parte de un telón de fondo que es constante en todas sus intervenciones, en el que Macedonio Fernández está puesto en el centro como figura fundacional y Arlt y Borges como las dos literaturas más importantes de Argentina contra las cuales todo autor se tiene que enfrentar. Orbitando alrededor de este binomio, Piglia pone a Sarmiento, a Mansilla, a Martínez Estrada, a Lugones y a José Hernández; a Marechal, a Bioy Casares, a David Viñas, a Cortázar y a Gombrowicz (en su faceta de autor argentino). Y aunque la primera impresión es que esta es una manera bastante obvia de ordenar la literatura argentina, no hay que perder de vista que si actualmente el canon es pensado en estos términos y a través de estos autores, mucho se debe a las intervenciones que Piglia realizó en el campo cultural desde la década del sesenta y cuya recepción, por distintos motivos, resultó sumamente fértil. Esta tradición se encuentra a su vez en perpetuo diálogo con una tradición extralocal. Piglia está leyendo todo el tiempo desde Benjamin y desde Brecht, pero también desde Shklovski, Lukács, Bajtin y Henry James. Y aunque en general se refiere a un abanico muy amplio de autores de las vanguardias históricas y el formalismo ruso, sus escritores preferidos para ejemplificar las tensiones de la narración son, entre otros, Conrad, Dick, Capote, Allan Poe, Nabokov, Musil, Joyce, Faulkner, Kafka, Proust y Beckett. Piglia se plantea la manera en que las literaturas latinoamericanas se integran a lo que se podría llamar la gran tradición narrativa, resolviendo que es justo por el trabajo de Macedonio y compañía que la asincronía que existía entre la "literatura nacional" y las tradiciones de exterior fue abolida. El movimiento de Piglia es inteligente y lo ayuda a construir su lugar de enunciación. Porque al dejar de pensar las discusiones latinoamericanas como conversaciones solitarias se está permitiendo

igualar sus tentativas narrativas a las de todos sus contemporáneos, entonces se puede permitir el diálogo, no sólo con Arlt y con Macedonio, sino con Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

En ningún otro libro, por otra parte, con excepción quizá de Los diarios, queda tan clara la poética de Piglia. Y es que cuando él habla de tres vanguardias no está diciendo que solo existen tres vanguardias o que estas son las más importantes, lo que está teniendo es un gesto muy claro de apropiación y, entretanto, está teorizando su propia escritura. Porque lo que lee en Saer, Puig y Walsh son sólo algunas posibilidades de lectura, pero que son las posibilidades que conectan con su agenda personal. Por ejemplo, al hablar de Saer lo hace desde un lugar específico que es el de la problematización de la novela y su relación con otros géneros –en el caso de Saer, la poesía–, y que es el que a él le sirve para pensar sus libros. A lo largo del segundo tomo de Los diarios, Piglia se pregunta "¿cómo construir una narrativa que descoloque el género de la novela?". Y en alguna parte, no recuerdo cuál, con respecto a la publicación de Palo y Hueso de Saer, dice algo como (cito de memoria): 'Saer ha elegido escribir una narrativa que apuesta por la poesía, yo elijo hacerlo desde el ensayo'. Y es por todos conocida lo productiva que fue esta fórmula y que dio como resultado relatos como Respiración artificial. Entretanto, de Puig pone sobre la mesa el tema de la apropiación de formas canonizadas, la relación entre alta cultura y cultura de masas y la productividad de una escritura que de primera impresión parece de receta. Eso es lo que reivindica cuando está hablando sobre Boquitas pintadas, Buenos Aires Affair y El beso de la mujer araña. De nuevo, lo que está haciendo aquí es decir: el uso que hago del relato policial en Respiración artificial y el que voy a hacer en La ciudad ausente, Plata quemada y Blanco nocturno tiene un sentido de vanguardia que es este. Piglia no se va a poner a explicar sus

libros, pero lo que sí puede hacer es decidir desde dónde leer a ciertos autores con los que tiene una evidente afinidad. Y esto es algo que Piglia tiene muy claro y que enuncia en el comienzo de su seminario: "se lee desde donde se escribe, se construye la tradición desde el lugar en el que se está definiendo la propia escritura y se intenta construir esa lectura como un espacio desde el cual los textos que se van a escribir o se están escribiendo puedan funcionar" (p. 24). Lo mismo con Walsh: no lee toda la obra, sino un fragmento de esa obra que está en consonancia con lo que más le interesa: la literatura producida desde el hombre de acción que sale a investigar, sale a buscar el mundo –de nuevo, *Plata quemada*–; y la tensión entre ficción y verdad con la que se puede muy bien explicar el por qué sus diarios personales aparecen como si fueran una ficción sobre Emilio Renzi y él, Piglia, autor de los libros, un personaje incidental, pero que también sirve para rastrear el núcleo de primicias bajo las cuales escribe relatos como "Homenaje a Roberto Arlt" y "Las actas del juicio", por mencionar algunas de sus narraciones más emblemáticas.

Finalmente, la lectura en clave narrativa explica la urgencia de Piglia por estructurar un curso alrededor de las producciones más sobresalientes argentinas en el momento mismo en que él estaba escribiendo. Nuevamente, en Los diarios descubrimos las intenciones del autor, antes de la década del setenta, por impartir un seminario que reflexione sobre las escrituras de Saer, Puig y Walsh. En el segundo tomo de Los diarios uno se encuentra con varios apuntes, algunos muy explícitos, de lo que Piglia quería hacer con ese curso que le daba vueltas por la cabeza. Porque este seminario trabaja sobre varias preguntas que Piglia necesita responder para resolver su narrativa: ¿cómo escribir en el presente?, ¿es posible una renovación de la novela?, ¿qué características tendrá el relato futuro? La forma policial es entonces una forma que se impone a sus necesidades, pero es también la manera en la que Piglia sabe leer. Y es que, si prestamos atención, la estructura del seminario no difiere mucho de lo que hace en Respiración artificial y que tiene como uno de sus modelos "Los crímenes de la calle Morgue" o lo que es lo mismo, un lector meticuloso de literatura que lee un archivo a contrapelo en busca de una posible explicación a un suceso de principio irresoluble -en este caso, una escapatoria a los modelos convencionales de narrar-. Piglia ha leído cuidadosamente su biblioteca y está leyendo con el mismo cuidado a los que son sus contemporáneos y a todos los interroga del mismo modo: ¿cuál es el tono que debe tener un relato? De ahí que no sea extraño que Las tres vanauardias empiece narrando una atmósfera (la de la aparición de la novela y el surgimiento del espíritu de vanguardia), continúe con el planteamiento de un problema (la posibilidad de la novela en el presente) e investigue insistentemente un archivo (la biblioteca), con subidas de tono, saltos temporales y cambios de ritmo. Al final, como en la mejor tradición del relato policial, Piglia se encuentra con una respuesta que produce enigmas: Saer, Walsh y Puig lo han hecho de este modo, pero ¿cómo lo hacemos nosotros? o, mejor, ¿cómo lo hago yo, Ricardo Piglia?

Las tres vanguardias es uno de los gestos más ambiciosos de Piglia por entrar en diálogo con la tradición —diacrónica y sincrónica— del relato, porque no se trata de un libro que se limite al recuento de los mecanismos de escritura de Saer, Walsh y Puig, sino que a través de su lectura estos autores sirven para estudiar y repensar las gestas literarias del siglo XX. En ese sentido, Las tres vanguardias se vuelve también un estado de la cuestión de la novela moderna y contemporánea que tiene como objetivo final intervenir el campo con preguntas cruciales para la renovación del género: casi nada.

## ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s). Antología (1993-2013)

Jorge Cabezas Miranda (ed.) Cabezaprusia Puebla, 2014, 395 pp.

### Guillermo Espinosa Estrada

Desde hace unos tres años, la editorial Cabezaprusia se ha dedicado a publicar libros anómalos. Algo así se espera de un sello de nombre tan peculiar, pero ninguno ha sido tan excéntrico como ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas, una antología del grupo literario Diáspora(s), editada por el académico español Jorge Cabezas Miranda. Es un libro raro no solo por su título –tampoco por el hecho de que un sello editorial poblano (¿qué otra editorial existe en Puebla?) publique poesía experimental cubana—; lo es porque, en sus casi cuatrocientas páginas, concentra una de las apuestas más radicales de la literatura latinoamericana reciente.

a. En los poemas de *ratas, líquenes, insectos,* polímeros, espiroquetas, la palabra Cuba aparece

solo en dos ocasiones, y en una de ellas es mencionada por un supuesto poeta alemán. Es decir, lo local desaparece, pero solo para reaparecer, en ausencia, de una forma menos anecdótica y sí más crítica. Los escenarios recurrentes son las recién desaparecidas Alemania Oriental y la URSS, además de China; espacios cosmopolitas y exóticos que, en las antípodas, son espejos nítidos de la isla en tanto dictaduras totalitarias. Cuando los poetas quieren dejar esta analogía aún más clara, sitúan sus textos en "sitios sombríos / el hospital, la cárcel, quiso decir el manicomio". La geografía de Diáspora(s) es una colección de espacios cerrados que se replican en distintos "pabellones", "clínicas", "psiquiátricos"; una colección de instituciones disciplinarias agobiantes que coinciden en su insularidad y asilamiento.

- 2. Diáspora(s) fue un grupo de vanguardia habanero que estuvo conformado por Rolando Sánchez Mejías, Radamés Molina, Carlos A. Aguilera, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders, José Manuel Prieto e Ismael González Castañer. Empezaron sus actividades de "terrorismo con pedagogía" en 1993, haciendo "performances, videos, cursos, lecturas para radio, charlas, etc.", hasta que en 1997 fundaron una revista homónima, que publicarán los cinco años siguientes. A partir de 2002, el grupo parece perder la cohesión de lo colectivo, pero sus integrantes siguen produciendo y sus escrituras mantienen una suerte de aire de familia.
  - b. Al interior de estos espacios habitan los

enfermos, claro está, principalmente aquejados de enfermedades nerviosas. Pero la locura está lejos de ser un padecimiento romántico que manifiesta la naturaleza genial y casi sobrehumana de los poetas. Es una paranoia y una esquizofrenia propagada por el encierro y la vigilancia estatal, estrategias de control que convierten a los protagonistas en "tumoroso[s]-animal[es]-de-laboratorio": "ratas", "conejos", en ocasiones "cerdos", que conforman un pequeño bestiario del cautiverio político. Aunque la presencia de la estética oulipiana no es particularmente preponderante en Diáspora(s), estos animalitos no dejan de evocar la célebre definición de Marcel Benabou: "¿Oué es un autor oulipiano? Es una rata que construve ella misma el laberinto del cual se propone salir. ¿Un laberinto de qué? De palabras, sonidos, frases, párrafos, capítulos, bibliotecas, prosa, poesía, y todo eso". La diferencia entre los autores franceses y los cubanos sería que, para los últimos, el laberinto no es un juego sino una trampa sin

3. ¿En qué consiste esta estética que pareciera común a los miembros de Diáspora(s)? Es difícil definirlo, pero podría intentar una respuesta echando mano de sus propios versos: es una reacción a esa literatura de "tersos léxicos lógicos e hiperlógicos", que proliferan "discurseando, pedorreando, golpeando en la lógica cabeza"; para evitar este tipo de literatura convencional y digerible, se preguntan: "¿Podemos intentar /nuevas

escrituras? // ¿Torcer la lengua / para que otra / nos seduzca?// Su sonido volverá más espeso". En esa nueva escritura, en esa lengua torcida —en su "sintaxis ronca"—, radica su densidad poética. Y los resultados son similares porque todos sus miembros se enfrentan, de una manera parecida, al mismo problema: la dictadura del innombrable "Fidelio".

c. En este contexto, la poesía es casi un lujo que no podemos darnos; y aun así hay que escribir, hacerlo de la única manera en que sea posible. Esta forma es por un lado gestual, casi simbólica, y recuerda la "murmuratura" del post-exotismo francés, esos textos que según Volodine solo pueden ser comunicados entre presos que sufren el mismo cautiverio. Los poemas de Diáspora(s) están conformados por "el murmullo de esos alienados", en sus versos se "balbucean emblemas confusos", y a lo más que aspiran es a "una especie de ideograma hecho con el silencio y la cal", al "dibujo en la tierra [de] indescifrables ideogramas judíos". En otros casos el mismo poema como símbolo es demasiado ambicioso y Diáspora(s) se conforma con decir el "residuo": la "excrecencia / delcuerpo", ya que aseguran que "la verdadera filosofía es el acto de saber escupir a los demás".

4. En un país donde no existe un mercado del libro, en el que pervive la censura oficial, y en el que, principalmente, hay un discurso de Estado en buena medida omnipresente y más o menos homogéneo que define todo, ¿cómo escribir? Esta parece ser la pregunta fundacional del grupo; y sus poemas, la respuesta. Diáspora(s) se contrapone al discurso oficial al alejarse, en primera instancia, de lo "cubano" y lo "nacional", tal como lo entiende la revolución castrista durante el periodo especial. Al mismo tiempo denuncia, de forma oblicua e indirecta (las únicas posibles en su contexto), la asfixia y represión que el sistema totalitario provoca entre los ciudadanos-rehenes. Finalmente, su poesía, y la idea misma de su escritura, está pensada como un gesto, un murmullo, como el esbozo de un croquis en la arena que apenas puede existir para ser leído dentro de (otra vez) este contexto políticamente sofocante. Por todo lo anterior sus textos resultan complejos, difíciles, herméticos; cualquier otra forma de expresión más accesible y dócil habría sido para ellos la claudicación de su crítica.

d. La enferma se pasea como un pájaro devastado. Es pequeña, voraz y su labio superior, en un
esfuerzo esquizoconvexo y final, se ha constituido
en pico sucio. Por otra parte (muestra el médico
con paciencia): "esos ojitos de rata". Tampoco el
Director (de formación brechtiana) deja de asombrarse: "Perturba la disciplina con sus simulacros.
De vez en cuando logra levantar el vuelo. Claro que
lo haría simplemente de un pabellón a otro. Pero,
comoquiera, eso representa un problema para la
Institución" ("Pabellones (I), de Rolando Sánchez
Mejías).

## El emisario o la lección de los animales

Alejandro Vázquez Ortiz Caballo de Troya México, 2017, 281 pp.

### CASANDRA GARZA

o hace falta señalar el auge del narcotráfico —a nivel nacional e internacional— en la televisión, el cine y, ante todo, en el mundo editorial. Novelas, ensayos, crónicas, biografías, entre otros, de mayor o menor calidad, han abarrotado los estantes de las librerías bajo la categoría de "narcoliteratura". En México, aunque con sus excepciones, el fenómeno se ha considerado particularmente como del norte. Véase, por ejemplo, el debate iniciado ya en 2005 por Eduardo Antonio Parra y Rafael Lemus en *Letras Libres* sobre si la literatura norteña es o no, principalmente, sobre el narco.

En cualquier caso, este año, Alejandro Vázquez Ortiz (Monterrey, 1984), una de las voces jóvenes de la narrativa mexicana contemporánea, debuta como novelista -anteriormente publicó dos libros de cuentos: Artefactos (2012) y La virtud de la impotencia (2015) – retomando la ya mencionada predilección de los autores norteños: el narcotráfico y la violencia desatada por este. El emisario o la lección de los animales narra el vía crucis de Álex por la ciudad de Monterrey tras perder una mercancía de cocaína rosa y ser perseguido por narcotraficantes furiosos. Al mismo tiempo, la ciudad es azotada por un huracán bautizado con el mismo nombre del protagonista, convirtiéndose el fenómeno meteorológico en un romántico reflejo del interior del personaje.

La novela abre con un epígrafe extraída de Edipo Rey, justo en el momento de la anagnórisis del héroe trágico. Ello puede hacer creer al lector que El emisario... versará sobre la búsqueda de la propia identidad y la tragedia desencadenada al conocer la verdad; sin embargo, las referencias a Edipo en realidad tienen que ver con la llegada de una peste a la ciudad y el simbolismo de la mortificación del cuerpo con fines de purificación. El acto impío de Álex, si existe como tal, no es el parricidio ni el incesto, sino la suplantación de su hermano, el deseo de asumir la identidad de otro: "sé que tenía sed. Oue era la oportunidad que había estado esperando toda mi vida: ser él. Llenar su nombre por completo" (p. 25). Y su "anagnórisis" es descubrir que su hermano no había muerto y que ahora pretende asesinarlo; lo cual, por trágico que suene, no representa una tragedia total, no a la manera de la tragedia griega. El propio Álex afirma: "no me espanta el hecho de que mi hermano fuera a matarme" (p. 266).

El emisario... se divide en cuatro partes, cada una regida por uno de los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. Asimismo, los animales, que aparecen como una suerte de tótems en momentos climáticos, son una constante a lo largo de todo el relato. La estructura alterna entre capítulos ubicados en el presente de Alex, reducido a dos días de intensas hazañas, y recuerdos de su pasado, que se

extienden desde su infancia hasta poco antes del inicio de la trama. La mayor parte de los capítulos en el presente giran en torno a situaciones cliché que ya forman parte del imaginario colectivo sobre narcotráfico: persecuciones en coche, balaceras, sesiones de tortura, etc. En cambio, las memorias del personaje, activadas a partir de un elemento sensorial –el olor a carbón, el aroma de las flores, el estruendo de un disparo- dan cuenta de los episodios claves en su vida que, además de exponer el difícil trato con sus padres, desvelan las diferencias cada vez mayores entre su hermano v él. Cabe destacar la cuestión de esta duplicidad, que no es otra cosa que la compleja relación y la eterna rivalidad entre los gemelos. Desde pequeño, Álex asumió su condición de hermano menor (nació tan solo unos minutos después que el Coralillo), frágil e inseguro: afirma desde el inicio que vino al mundo a hacer "observación participante". Al porte vigoroso del Coralillo se le contrapone la apariencia raquítica de Álex; la figura imponente de aquel contrasta con el retraimiento del otro. Pero no es Álex quien, pese a vivir a la sombra de su gemelo, desarrolla rencor hacia el hermano afortunado, sino el otro, que ve en Álex un falso Coralillo. El pretender asumir su lugar, calzar sus botas y apropiarse de su nombre es la gota que finalmente derrama el vaso, y conduce al (previsible) enfrentamiento melodramático entre hermanos a la Caín y Abel. Al ser casi idénticos físicamente, uno tiene que matar al otro para poder afirmar su identidad individual.

Regiomontano como quien escribe, Vázquez Ortiz hace un intento por reproducir el habla callejera de esta región que no llega a convencer del todo. Algunos diálogos se llegan a sentir demasiado artificiales y excesivos: "ah, pinche apellido cómo chinga la madre [...] a ver tú, pendejo, ven para acá. Pide al cuartel información de estas pinches placas. En calor, que tenemos que movernos [...] Oye, ahorita que ya se fue este pendejo,

vente vamos a platicar más a gusto, que ando más erizo que un nopal" (pp. 112-113). Y la inverosimilitud no se limita a los diálogos, también la encontramos en la trama: en su afán de querer dejar claro lo simbólico de ciertos elementos, Vázquez Ortiz los exagera al extremo de tornarlos poco creíbles. Por ejemplo, durante la masacre final, en pleno diluvio, Míriam, amante del *Coralillo*, cocina tranquilamente un cabrito al aire libre y ni siquiera se inmuta al ver la cabeza de su esposo estallar bajo el peso de una prensa hidráulica.

A lo largo de *El emisario*... proliferan las digresiones pseudofilosóficas o teóricas del narrador que desentonan con el resto de la novela y que parecen un simple pretexto para que el autor impresione a los lectores con su erudición: "descubrí sin querer los rudimentos de la relación transitiva de la lógica de conjuntos. Esto es: si la gente es un subconjunto de la basura y yo soy un subconjunto de la gente, entonces yo soy un subconjunto de la basura. Podemos representar lo anterior en el enunciado:  $\{g\} \subseteq \{b\} \land \{y\} \subseteq \{g\} \rightarrow \{y\} \subseteq \{b\}$ " (p. 32). Asimismo, abundan las referencias cristianas y paganas que nos recuerdan una y otra vez

-demasiadas veces- que Álex juega el papel de chivo expiatorio: es "el Cristo de camino al Gólgota" (p. 278), "el humo de la grasa del cabrito que asciende a calmar a los dioses [...] el fruto rojo del sueño de Tebas que inmolarán para purificar el rebaño [...] El cordero que quita el pecado del mundo" (p. 267).

Vázquez Ortiz, en un evidente intento por distanciarse de la prosa sencilla y acartonada que usualmente relacionamos con las novelas del narco, experimenta con un lirismo que se llega a antojar monótono: "correr debajo de la tormenta me electrifica la nuca como en una cacería [...] Los resbaladeros, drenajes y diques están abiertos como muñones amputados [...] Su silueta se dibuja en el contorno de gotas y el vapor de la piel que sube como un fantasma al cielo púrpura [...] Los cuernos largos y blancos brillan como una doble u aplastada" (pp. 221-225), y así páginas y páginas.

La novela está en sus mejores momentos cuando se aparta del exceso de dramatismo y la pretensión lírica, y logra narrar situaciones habituales, pero con gracia: mi favorita es la vez que Alex y el *Coralillo*, aprovechando un viaje en autobús a Aguascalientes, intentan transportar droga dentro de la silla de ruedas de su berrinchuda madre. En unas cuantas páginas se concentra lo que la novela va desarrollando en casi trescientas: la pasividad de Álex y su obediencia ciega al *Coralillo*; la irritación de este al tener que mostrarse en un lugar público junto a su doble; la carga en que se convierte la madre de ambos al envejecer y enfermar (con los sentimientos encontrados que ello genera en los hijos); y la función de Álex como chivo expiatorio siempre que los planes del hermano se estropean.

Caballo de Troya, sello editorial de Penguin Random House creado en 2004, llegó este año a México con la publicación de cuatro novelas, entre ellas *El emisario o la lección de los animales*. El sello busca dar difusión a textos de escritores jóvenes, poco conocidos, y que presenten propuestas nuevas, arriesgadas. ¿Una novela más sobre el narco puede ser una propuesta innovadora? Tal vez, pero no es esta el caso.

## El libro y la hermandad

Iris Murdoch Impedimenta Madrid, 2016, 652 pp.

### SARAI HERRERA

n año antes de que Murdoch escribiese el presente libro, el crítico Harold Bloom señalaba acerca de su obra, en un artículo publicado en The New York Times ("A comedy of Wordly Salvation"), que la autora contemplaba el amor como una de las grandes experiencias humanas, una suerte de renacimiento que nos permitía ver el mundo con "nuevos y vivaces ojos". El Amor con mayúsculas ha resultado ser un leitmotiv persistente en las novelas de la escritora irlandesa, y esta obra no es más que otro claro ejemplo de ello, pues dicho sentimiento la atraviesa de principio a fin, acometiendo la tarea no solo de precipitar los acontecimientos de la trama sino también su desenlace, arrojando intuiciones poderosas y devolviéndolo a un estado más auténtico, casi revolucionario.

Considerada hoy como una de las mejores voces de la literatura británica del siglo XX, la fortuna literaria de Iris Murdoch ha quedado probada una y otra vez en sus novelas, cuyas complejas tramas y ricos personajes se entrecruzan y se suceden de forma melódica y brillante a pesar de la vastedad de su literatura. El libro y la hermandad constituye una novela coral imponente, que aborda sin premura y con delicadeza la idiosincrasia de cada uno de los personajes, que se nos muestran a su adecuado tiempo y nos revelan más de sí mismos a medida que avanzamos en la lectura, vinculando siempre la información que recibimos de ellos con los hechos que se desarrollan. La dificultad de esta labor queda enmascarada por la fluidez de la escritura de Murdoch que, a pesar de no ser, en absoluto, una prosa que acorte distancias -destacan en ella la exquisitez, la precisión, la cuidada orfebrería de sus construcciones-, consigue mediante artificios lingüísticos introducirnos casi

sin aliento, de forma fácil, en un mundo que ya ha ocurrido antes de nuestra lectura, pero que no nos resulta ajeno.

En un manifiesto guiño a la comedia El sueño de una noche de verano de William Shakespeare –como ya comenta Rodrigo Fresán en el postfacio a esta edición-, los personajes van haciendo su aparición en una noche de fiesta para conmemorar una vieja amistad entre un grupo de estudiantes de Oxford. El desfile continuo de personalidades es en un principio abrumador, frenético; los vínculos y las rencillas que existen entre ellos se agolpan sin mesura en un inicio vigoroso, inmenso, en el que los personajes se agitan y se retuercen en la oscuridad, pero luego desfallecen cuando la luz dolorosa de la mañana los aplasta y deshace el hechizo. Seguidamente, y tras los sucesos que esa noche ha propiciado, cada uno de ellos decide volver a la normalidad de su vida, para encontrarse, de súbito, con que esta se ha visto trastocada irremediablemente por lo ocurrido, confundiendo sus relaciones y las certezas que atesoraban como salvaguardas de la misma. La muerte del padre de Gerard –y con ello, el inevitable recuerdo de Gris, el loro amado de su infancia, cuyo abandono su padre, por un conformismo negligente, permitióy la separación entre Duncan y Jean, que deja a su marido para ir en búsqueda de su antiguo amante David Crimond, constituyen los dos elementos discordantes que servirán de inicio para el desarrollo del grueso de la novela. A raíz de la hostilidad que este último propicia, la amistad entre ese grupo de intelectuales -que recuerda, por momentos, a aquellos mandarines de Beauvoir- se resquebraja y se va deteriorando, llevándoles a desençadenar más equivocos que abren nuevas tramas y oscureciendo de esta manera sus relaciones. Ejemplo de ello serán el embarazo y posterior aborto propiciado por la noche que, por necesidad afectiva, pasen juntos Tamar y Duncan, o la creciente insatisfacción de Rose en su devoción amorosa por Gerard.

La excéntrica formalidad que une a ese grupo de colegas –el haber constituido una sociedad para financiar el libro de filosofía marxista que Crimond lleva tantos años escribiendo (a la que optan por llamar Crimondgesellschaft)-, comienza, también, a ponerse en duda. No tienen noticias del progreso del libro desde hace años, ni siquiera saben con seguridad si se está realmente escribiendo o va a terminarse algún día: lo que los lleva, finalmente, a dar un ultimátum a David, temerosos de lo que ahora creen que puede convertirse en un panfleto peligrosamente incendiario. En su confrontación con Crimond, este denuncia la frivolidad y la resignación que han adoptado con el paso de los años, abandonando aquella fuerza utópica que caracteriza a esa juventud a la que él no ha renunciado y cuya ausencia denuncia en su libro. Crimond señala que nuestra sociedad "está podrida hasta el tuétano: es opresora, corrupta e injusta, es materialista, implacable e inmoral", y les acusa de creer que "de alguna manera, las cosas buenas permanecerán y las malas se volverán un poco menos malas" (p. 323).

Murdoch denuncia a través de su personaje el conformismo hipócrita y acomodado que caracteriza a esos intelectuales de clase media-alta que han alcanzado un nivel de estabilidad económica y afectiva aceptable, y que abandonan, en pos de una continuidad tranquilizadora, toda crítica furiosa acerca de ellos mismos y de la sociedad que los rodea, esperando, con pequeños gestos impostados, que el avance de la historia les suceda en su voluntad de acción. La cotidianeidad de la hermandad, de esa sociedad que han construido y que se hace eco de algo más grande y que nos refleja a nosotros mismos, a aquellos que son -somos-conscientes, es superficial, se ha tornado estéril; ha perdido su vigor y ya no arroja nada nuevo: se repite ad infinitum en un canto que conoce y que no le da miedo, porque le resulta seguro.

Como la existencia de esos intelectuales pagados de sí mismos, la escritura de Murdoch es preciosista, minuciosa al detalle, realista y aferrada a un suelo literario que domina –algunos dirían que anquilosada en antiguas fórmulas que resultan ya algo anacrónicas, incluso–. Con todo, la presencia de Crimond parece sacudir sus cimientos y la desboca. La autora acomete entonces, con esa violencia honesta que pedía momentos antes su personaje, el final de los acontecimientos que se avecinan y que se ven incesantemente atropellados por los sucesos que quieren ver realizado su clímax, repletos de simbolismos y de elementos místicos.

El desenlace de los hechos se precipita con la finalización del libro de Crimond. Este le anuncia a Jean que "ahora que el libro está terminado no queda nada más que [su] amor, la vulnerabilidad que [representan] el uno para el otro". "Si seguimos juntos", insiste, "nos destruiremos entre nosotros de alguna forma mezquina e indigna. Yo quiero que sea algo glorioso, a la altura de nuestro amor. Eso es la valentía. Eso es la vida eterna" (p. 380). Es prácticamente inevitable volver a entrever aquí los ecos del genio isabelino, que, al igual que Crimond, confiere a las pasiones violentas la misma fugacidad con la que se inicia la llama que lo propicia. "Los placeres violentos terminan en la violencia, y tienen su triunfo en su propia muerte, del mismo modo en que se consumen el fuego y la pólvora en un beso voraz", escribe Shakespeare en Romeo u Julieta. La cita resulta casi profética: la muerte, metamorfoseada pero también en su forma más literal, clausura de forma sorpresiva, incluso traumática, gran parte de las problemáticas con las que lidiaban los protagonistas. La muerte del libro de Crimond, la muerte de su escritura, lo deja exhausto por lo monstruoso de su esfuerzo: a él ha dedicado toda su vida, que ha girado en torno a este, no solamente a un nivel de dedicación intelectual sino también económica, pues el proceso de creación del libro era lo que aseguraba su propia manutención.

La expectación por el contenido del libro es creciente. La mayoría lo teme y otros no quieren siquiera leerlo. Nunca llegamos a saber con demasiada precisión en qué consiste realmente. Pero sabemos, por las palabras de Gerard v su confrontación con Crimond, que se trata de un esfuerzo inmenso por cuestionarlo todo, por dinamitarlo todo. Su contenido es inmenso, descomunal: analiza la existencia desde el principio hasta el fin, lo contiene todo, lo critica todo; es la vida en sí misma, desde los orígenes de la filosofía y la existencia hasta un futuro al que se pretende llegar. Crimond realiza un estudio pormenorizado de todo aquello torcido en el mundo, de aquello inhumano; pero también de lo que se considera bueno, deseable, pero que ocultan la inacción y la esterilidad más absolutas. El propósito es sacudir los cimientos de una sociedad que anestesia a su pueblo con la promesa de un bien administrado a cuentagotas, de a poco, que ya no contempla una renovación completa del mundo, que se atrinchera en un conformismo apocado, casi temeroso. "La rebelión, para ser posible, supone considerar una oportunidad de reacción, es decir, que hay un orden de cosas preferible hacia el que hay que avanzar", decía Jacques Rigaut. El libro de Crimond cree en este supuesto, le confiere un hálito de vida a una oportunidad que ha dejado de considerarse, que resulta difícil de imaginar. Para Gerard, el libro "es acertado porque trata sobre el sufrimiento", pero "se equivoca porque trata sobre una sociedad perfecta en un futuro donde se alcanza la verdad. Esta es la idea principal en la que se basa el libro, pero tal cosa no existe. Resulta imposible llegar a la verdad por esa vía. [...] No podemos imaginar el futuro, y no puede existir una sociedad perfecta, solo una sociedad decente, y eso depende de la libertad, del orden, de las circunstancias y de un esfuerzo incesante que no se puede programar desde la distancia" (p. 613).

Gerard cree que su deber es responder a ese libro apropiadamente, punto por punto. Quiere rebatir de forma digna cada uno de los gestos suicidas de Crimond, lo que le llevará toda la vida, y lo que le concede, finalmente, un propósito que no lograba encontrar. Si bien entendemos que el libro de Gerard desacreditará fatalmente lo escrito por Crimond, comprendemos que en la realización de ese esfuerzo utópico que supone este, encuentra Gerard la espuela para conceder una respuesta a una pregunta que no habría sabido formular, para no quedarse asolado a las puertas de una ciudad destruida. Para avanzar resulta imprescindible equivocarse, construir sobre nuestros errores, a hombros de nuestros fallos. Pero para ello había primero que fallar, repensarlo todo, y todavía nadie se había atrevido a hacerlo de una forma tan exhaustiva.

El libro, en última instancia, es una metáfora de sus vidas, de la vida, de las relaciones infecundas que establecen y se agotan antes de culminarse, de la imposibilidad de sus pasiones. El libro es la hermandad y la hermandad somos nosotros, la historia de nuestras opresiones y nuestra necesidad de amar, y de un sistema que nos ahoga y nos mantiene lejos los unos de los otros, en una sociedad que se sabe civilizada pero que nos aísla y nos desprotege frente al dolor y a la muerte, a la que ya no sabemos hacer frente a través de los rituales comunes. Y Gerard, y el proyecto futuro de su libro, son la esperanza, el amor, la voluntad de reinventar un mundo al que le queda mucho por enmendar. Pero para ello, al final de la historia, era necesario estallar.

## Mientras me alejo

Karmelo C. Iribarren Visor Madrid, 2017, 81 pp.

### JAVIER REVELLO SÁNCHEZ

a vejez tiene algo de inexorable que la convierte en cotidiana; de todas las etapas de la vida, ninguna evoca tantos sentimientos encontrados. Es cruel y tierna, fría y tenue, dulce y final. Nada en ella nos redime de haber vivido, si es que conseguimos recordar: es peor olvidar que sufrir.

Iribarren (Donostia, 1959) tiene muy claro que para él ser viejo no es romántico, sino terrible: que el hombre que fue sigue ahí, seguro y en el bar, pero ahora tiene "frío hasta en el alma" (p. 51) y sabe que a su edad "ya no esperas / ningún milagro de la primavera" (p. 51). Su poesía es ahora el reflejo de lo que le aterra. Si los jóvenes escribimos sobre el sexo, el amor, la tierra, cuando pasan los años "ni siquiera / nos habremos dado cuenta / de que se ha hecho de noche / de repente" (p. 36). Él parece haber comprendido esto último,

como quien entiende que no va a poder aguantar contra el mar mucho más: parece haber comprendido que ya se le ha hecho de noche. Y, como ordenaba Thomas, no piensa irse en calma.

Si este hubiera de ser su último poemario, habría logrado que fuese la síntesis perfecta de lo que fue su poesía: una voz ronca y dulce que, a su pesar, ni cree ni deja de creer; el evidente conflicto de una sensibilidad a la que nada puede darle igual y que, sin embargo, se empeña en intentarlo. Siempre ha sido pesimista, pero uno que cree que "lo conseguirán [...] y nosotros también" (p. 72). Como menciona Luis Alberto de Cuenca en el prólogo, aquí "está entero nuestro Iribarren preferido" (p. 12). El que escribe "Te miro para que te quedes" (p. 67), lleno de ternura, y el que se refiere a "Esos días", tan de tantos de nosotros, "cuando te quieren y hace sol / y no te duele nada, [...] tienes el mundo / rendido a tus pies, / y no te basta" (p. 40).

Es este, así pues, un libro asolado y enriquecido por la indefinición. Como las grandes cosas de la vida, es de un simple (que no sencillo) que asusta: de un plano, un tierno, un macabro que hiere. Un poemario capaz de ser como "niños destrozando / la blancura de la nieve / con la misma alegre / despreocupación / con la que le rompemos / el corazón a alguien / la primera vez" (p. 48); capaz de afirmar que "tiene que ser extraordinario / ser un optimista continuamente, / sin reparar en

gastos, / sin que te afecten las ruinas / que vas dejando a tu espalda" (p. 15); capaz de hacernos sentir solos y bajo la lluvia, pero en casa y junto a la estufa.

Puede que estas líneas den a entender que el poemario es perfecto, crudo y completo como lo es el mejor Bukowski: no es el caso. Como la vida que tanto se empeña en definir, tiene fracasos y nobles intentos, versos poco logrados, poemas enteros que no están del todo a la altura. Sin embargo, Iribarren no busca ser perfecto: busca ser sincero, aunque suponga que sus poemas no sean todos el mismo tiro a bocajarro en la boca del estómago.

Cierra el libro "Un mal ejemplo", poema que, si este hubiera de ser su último poemario, hace de panegírico, de esquela y de glosa. En él afirma: "nunca quise llegar a ningún sitio / ni tampoco me interesó / especialmente el paisaje. [...] Exiliado en mi interior, / nunca en venta / ni besando la mano de nadie, / arrastro mi minúscula épica / — por unas calles / que ni siquiera son ya mis calles — / y me voy alejando" (p. 81). Porque sí, parece que se va alejando, que deja atrás cosas que para él fueron importantes o, quizá, las valora más ahora que empieza ya a estar solo con su mar de San Sebastián y sus bares casi vacíos.

Aunque esperemos que aún le queden poemas y que este no haya de ser su último poemario.

### Asesinato en América

Simone Barillari (ed.) Errata Naturae Madrid, 2011, 349 pp.

### **CARMEN FERNÁNDEZ LASQUETTY**

Paseando una tarde por la Feria del Libro de Madrid, me encontré de frente con un (sub)título que captó mi atención inmediatamente: Asesinato en América. Los grandes delitos de sangre de la historia norteamericana relatados por los Premios Pulitzer. Dos de mis favoritos: Pulitzer y asesinos. Llegó el momento, entonces, de abordar la lectura de una antología de crónicas periodísticas de la mano de sus galardonados narradores (una piensa en "Pulitzer" y se espera a los ganadores del premio de novela o relato breve y no a los de crónica periodística, una de las pocas categorías, por cierto, cuya búsqueda en Google no arroja una lista de "Todos los Premios Pulitzer de la Historia de...", lo que ya resulta bastante sintomático).

En un panorama literario totalmente dominado por las obras de carácter noir, es inevitable comenzar a plantearse si el género no está ya agotándose. Las librerías se llenan de refritos de los clásicos que se reinventan, recopian, revisitan, renarran, reversionan, etc. La presente antología se plantea como una propuesta diferente, una vuelta de tuerca tanto del modo de lectura de la crónica periodística como del género en cuestión. De una forma bastante similar a Elephant, se trata de una obra basada en hechos empíricos, en un intento de muestra objetiva de los acontecimientos (aunque, evidentemente, hay algunos periodistas más inclinados hacia el melodrama que otros). No es, por tanto, la novena vez que se ficcionaliza la masacre de Columbine ni el decimoquinto relato del asesinato de Kennedy, sino un retorno al momento de narrar el crimen, una vuelta al principio, a la intriga que crea el crimen en el momento en que sucede, al redescubrimiento del criminal al que va conocemos. Se trata casi de un modo de

vivir los asesinatos como en su época, una forma de convertirlos de nuevo en casos sin resolver para desmadejarlos ante los ojos de un lector. Es la lectura de un periódico cuyo final ya conoces.

Para lograr este efecto, los casos escogidos tienen que estar muy medidos (son necesarios tanto algunos ya sobradamente conocidos por el público para captar su atención, como otros totalmente desconocidos que provoquen en el lector esta sensación de "crimen sin resolver"). La selección del editor y crítico italiano está muy meditada, centrándose en ocho asesinos representativos del siglo XX articulados en torno a tres acontecimientos centrales muy icónicos: el "crimen perfecto" de Nathan Leopold y Richard Loeb en 1924, que marca el inicio de la obra y del siglo (v del cual existe incluso una versión musical de Dolginoff, maravillosa, por cierto); la tragedia del asesinato de Kennedy en 1963, y la masacre de Columbine de 1999. A estos se suman otros casos de menor difusión internacional: el linchamiento de dos convictos llevado a cabo por los habitantes de un pequeño pueblo de Baja California en 1938, la enajenación mental puntual del exmilitar Howard Unruh en 1950, el terrorismo local sembrado por un francotirador en Shape Gap entre 1965 y 1967, el asesinato de cuatro estudiantes de la Universidad de Kent por parte de la Policía Nacional y los asesinatos sacrificiales de la Nación de Yahvé en la década de los 80. De este modo, se combina la revisión de los casos más presentes en la cultura popular con la posibilidad de conocer nuevos crímenes tanto o más terribles.

Además de por lo anterior, la antología de Barillari brilla por la presentación de ocho tipos de asesinos muy diferenciados entre sí: los intelectuales que pretenden cometer un crimen por el

mero placer de lograrlo y meditan hasta el último detalle de forma muy calculadora para tratar de no dejar ni un solo cabo suelto; justicieros que cometen delitos y se enfrentan a la autoridad para llevar a cabo su particular vendetta; profesionales entrenados para matar que terminan por rentabilizar su formación de forma sangrienta; asesinos políticos que acaban con la autoridad a balazos; el turbio asesino invisible que "podría ser cualquiera"; el autoritario que se impone a golpes; el fanático que mata en nombre de su líder, y el asesino adolescente (y no cualquiera, sino los dos que sentaron las bases del estereotipo de quinceañeros antisistema, góticos suicidas que escuchan a Nirvana, juegan videojuegos violentos y, de vez en cuando, pegan tiros a la gente de su clase).

La antología es capaz, así, de presentar no solo una panorámica de la historia criminal americana del siglo XX, sino también de diversas formas en las que la cabeza humana puede torcerse hacia la sangre. Al fin y al cabo, el deseo de matar sin razón es, junto con el impulso de creación artística, una de las consecuencias más evidentes del raciocinio humano. Hay muchos más asesinos que artistas en este mundo (algunos audaces se atreven incluso a dedicarse a ambas cosas) y los primeros tienen mucha más raigambre en la psique social y la cultura popular que los segundos, por cuya permanencia en la memoria hay todo un equipo humano dejándose la piel. Por la conservación del arte hav que luchar, mientras que las grandes figuras del horror penetran en la mente limpiamente, creando en ella su nido siniestro que encoge el alma (especialmente en la oscuridad, claro). "Matar es fácil", escribe Agatha Christie, pero producir la suficiente emoción como para provocar una muesca perpetua en la memoria colectiva resulta bastante más complicado. Lograr la permanencia de un nombre sin el constante recordatorio académico del mismo supone haber provocado un impacto emocional bestial muchísimo más complejo del que pueda haber causado cualquier obra artística. Y, sin embargo, por genio o por afortunado, tanto Jack el Destripador como Benito Pérez Galdós tienen su nombre escrito en sus respectivos cánones (y ahora pregúntense cuál de los dos nombres se corresponde con cada adjetivo).

## Ifigenia Cruel: una lectura crítica

Alfonso Reyes UANL Monterrey, 2017, 318 pp.

### ALICIA LEAL

s el último grito de mi juventud. De hoy más, no tendré ya un aliento de libertad como el que he tenido hasta llegar a ella", afirmó Alfonso Reyes sobre su poema *Ifigenia Cruel* en una carta remitida a José María Chacón y Calvo en 1922. Ahora, casi un siglo después de la publicación de dicho poema, la Universidad Autónoma de Nuevo León ha querido evocar aquel grito juvenil del regiomontano

mediante la reedición del poema acompañado de una serie de ensayos críticos titulada *Ifigenia Cruel: una lectura crítica*. La Facultad de Filosofía y Letras decidió celebrar el festival alfonsino de este año con tal publicación con el objetivo de rendir homenaje a don Alfonso. El año pasado se hizo lo mismo con *Visión de Anáhuac*, y en el futuro se espera seguir reeditando más obras de Reyes con un acompañamiento crítico.

En general, Ifigenia Cruel: una lectura crítica comparte con el lector los diferentes ángulos analíticos del poema propuestos por ensayistas, poetas y críticos literarios. Recordemos por un momento el desenlace de la obra de Reyes: Ifigenia, la heroína griega, se encuentra en Táuride después de haber sido arrebatada por la diosa Artemisa para ser su sacerdotisa. Vive en el exilio aunque no lo sepa, pues no recuerda nada de su vida pasada, la cual había estado plagada de traiciones y matanzas. En un momento del poema, Orestes, su hermano, evoca el pasado de Ifigenia y ella logra recuperar la memoria que había perdido, o sea, ocurre la anagnórisis. Entonces Orestes le ofrece volver a casa y ella, al percibir nuevamente los horrores de su pasado, decide quedarse con la diosa. No hay que olvidar que este final es distintivo en la obra de Reyes pues no se asemeja al clásico original de Eurípides y a las adaptaciones de Ifigenia más antiguas como las de Goethe y Racine. Asimismo, es clave recordar el contexto

histórico de la obra, pues Reyes se encontraba en Madrid cuando la escribió, con el propósito de huir del contexto de la muerte de su padre y el cúmulo de matanzas y traiciones que traía consigo la Revolución en México.

A pesar de ser Ifigenia Cruel un poema tan complejo, la obra es examinada en la edición crítica desde pocos temas específicos ya que la mayoría de las posturas críticas son similares. En general, los autores hablan de la libertad y la analogía entre el personaje de Ifigenia y la vida de Reyes, temas anteriormente analizados por autores como Octavio Paz, José Vasconcelos y Jorge Luis Borges. El que se traten estos temas repetidamente dice mucho del poema y del mismo Reyes. Ifigenia es un espejo de su mismo ser y un espejo de la libertad como él la percibía. Se entienden las razones por las cuales los críticos se centren en estos temas específicos, ya que el mismo poema está escrito intencionalmente para expresarlos, pero no habría por qué negarse a intentar nuevas interpretaciones. Ahora bien, si Reyes no se hubiera expuesto tan detalladamente en la figura de Ifigenia, no se habría llegado a asimilar ambas identidades como una sola; y si su poema no hubiera resaltado el anhelo de la libertad y la manifestación de esta como una expresión auténtica del individuo, tampoco se hubiera llegado a estudiar este tema a profundidad. En pocas palabras, la esencia de Ifigenia cruel son estos dos temas concretos y, sin ellos, no podríamos decir que se trata del mismo poema.

Diría que lo característico de esta edición es la manera en la que los autores indagan y profundizan sobre las cuestiones de la obra; pueden hablar de lo mismo, pero lo hacen con un estilo perfilado desde diferentes perspectivas que invitan al lector a leer y releer el poema, a adentrarse en el mundo alfonsino. Sin duda alguna, varios ensayos aportan herramientas sólidas para leer a Reyes y entender su interpretación, así como para colocarse en las palabras de Ifigenia, en la angustia que le provocaba su pasado ensangrentado y en lo que todo esto posiblemente significaba para Reyes y para México. Personalmente, me ayudaron a profundizar en la diferencia entre el México de Reyes y el México de ahora. ¿Ha cambiado el estado ensangrentado del México alfonsino? ¿O es que México, así como Micenas, es una nación condenada a una maldición regida por el asesinato y las fuerzas violentas? Tal vez el México de ahora no difiere mucho del de Reyes; aunque no vivamos en tiempos de revolución, experimentamos la guerra contra el narcotráfico, los tiroteos frecuentes en distintos estados del país, el terror de la inseguridad, el creciente número de secuestros, la trata de personas, la corrupción, la indiferencia del gobierno... ¿qué no es todo esto una asimilación a la "raza ensangrentada" de Ifigenia? ¿Qué no es cualquier situación de la cual todo mexicano decidiría escapar como lo decidió Ifigenia? México ha cargado consigo mismo una historia violenta. desde la etapa precortesiana hasta la Independencia, la Revolución y hasta nuestros días, y parece ser que no puede deshacerse de ella. ¿Será México una sociedad forjada ante la violencia, condenada a perpetuarse de tal manera?

La edición consta de dieciséis ensayos críticos, pero explicaré brevemente solo cinco, aquellos que más llamaron mi atención. Entre los autores que se centraron en el tema de la libertad, encontramos a Carlos García Gual, Minerva Margarita Villarreal y Pablo Sol Mora. Primeramente, en "Ifigenia dice no", García Gual se propone exponer las distintas adaptaciones que ha habido de Ifigenia a lo largo de los años, para después enfocarse en comparar la de Eurípides, Goethe y

Reyes. Termina estableciendo la principal distinción de las tres obras: el final, clave para distinguir la libertad de Ifigenia en la obra de Reyes, la cual se caracteriza con la negación de Ifigenia en regresar a Micenas. García Gual entonces toma este hecho para establecer que se trata de "una nueva conciencia de Ifigenia sobre sí misma", que rechaza el destino establecido por los dioses. En ocasiones basado en un artículo de Ana María Teja, la aportación de García Gual se centra más que nada en el acto independiente de Ifigenia en decir no, en su libertad de decisión, que a fin de cuentas es un rasgo fundamentalmente humano. En un plano similar al de García Gual, Minerva Margarita Villarreal, en su ensayo "El feminismo de Ifigenia. Una posible lectura de Ifigenia Cruel", habla sobre la nueva Ifigenia que no está sujeta a la memoria de su pasado pues, incluso después de la anagnórisis, ella lleva a cabo su propia decisión. Villarreal nos comparte que lo más valioso de Reyes es la forma en la que el autor enseña "esta faceta tan perturbadora del encierro femenino y de la ciega dedicación al oficio que se pide a una mujer", al punto de que Ifigenia prefiere no volver a la maldición micénica. La escritora también habla sobre la alianza entre Ifigenia y Artemisa, y que la decisión de la primera radica en huir del patriarcado para resguardarse en un "recinto sagrado femenino", que surge de su propia voluntad. En cuanto a esta perspectiva, realmente no puedo decir que al leer el poema percibiera la misma perturbación del encierro femenino como lo hizo la autora. Reyes no hizo énfasis en el horror del patriarcado y lo drástico que es exigirle a la mujer cumplir con su rol como ama de casa. Son ciertas las distintas posturas de Villarreal al hablar sobre la libertad de Ifigenia, su autonomía y su importancia en la trama, pero pienso que estas se dirigen más que nada por la superación de la raza maldita que perseguía a Ifigenia, y no tanto por escapar de la "imposición patriarcal" de Micenas. Es una perspectiva feminista interesante, pero, a mi parecer, un poco forzada. En cuanto a la alianza devocional entre Ifigenia y Artemisa, Villarreal añade que en esta se presencia un misterioso erotismo, pues fue la Diosa la que le dio vida a la heroína griega determinándola como "fuego inapagable" y "luz de eternidad". Realmente no podemos concebir una relación tan utópica entre la Diosa e Ifigenia como la sugiere Villarreal en el poema de Reyes. Para empezar, Artemisa tuvo la culpa de que Ifigenia olvidara su pasado y se encontrara en otro tipo de circunstancia violenta y ensangrentada al ser su sacerdotisa. Ella fue quien pidió su sacrificio y, aunque tuvo misericordia de ella, fue la primera en arrebatarle su libertad al obligarla a ser su sacerdotisa. En todo caso, Artemisa representa una imagen mucho más negativa que la del patriarcado. Asimismo, cabe añadir que la Diosa no tuvo manifestación alguna en el poema de Reyes, por lo que no se puede concebir del todo que había una alianza amorosa y fiel entre ambos personajes. En ningún momento se percibe que Ifigenia decide quedarse por la fidelidad que sentía hacia Artemisa o por la seguridad que emanaba de aquel "recinto sagrado femenino". Se percibe más que nada su disgusto hacia el pasado, hacia Micenas y a su raza destinada a la

El ensayo de Pablo Sol Mora, "Ifigenia entre Segismundo y Semíramis: una lectura calderoniana de *Ifigenia Cruel*", se enfoca en realizar una comparación de Ifigenia con dos de los protagonistas de Calderón de la Barca, Segismundo de *La vida es sueño* y Semíramis de *La hija del aire*, para evidenciar que el tema clave de las tres obras es la libertad humana y que Reyes no pudo haber

concebido la libertad de Ifigenia sin la influencia de la lectura calderoniana. Entre los primeros ejes de comparación, destaca el aspecto monstruoso de los personajes y el descubrimiento de su propia identidad. En este último punto, describe la manera en la que Segismundo e Ifigenia reconocen su pasado y, por ello, logran tomar rienda sobre sus propias decisiones. En cuanto a Semíramis, menciona que la libertad de este quedó destruida precisamente por no querer conocerse. Termina concluyendo entonces que, tanto el final de Reyes como el de *La vida es sueño*, es una "afirmación del libre albedrío".

En cuanto al tema de la analogía entre Ifigenia y Reves, casi todos los autores lo mencionan, pero hay unos cuantos que hablan más detenida y analíticamente acerca de él; entre ellos los de Coral Aguirre y Marcos Daniel Aguilar. El texto de Aguirre, titulado "Elogio del exilio", enfatiza el contexto histórico en el que Reyes se veía sumergido para dar a entender que lo expresado en el poema de Ifigenia Cruel son los sentimientos de Reyes en base a lo que vivía en el momento. Aguirre resalta los cinco tiempos de la obra definidos por el autor regiomontano para ejemplificar la manera en la que Reyes es representado en cada uno de ellos con la figura de Ifigenia. Destaca el ánimo de Ifigenia/Reves: ambos en el exilio, sin contacto con el pasado por haber escapado de su destino, frente a un mundo extranjero. Toma la descripción de la amistad de Orestes y Pílades para aludir a la de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, relación que Reyes pudo haber evocado con dolor en su exilio. Después traza el contraste entre el desconocimiento y la identificación propuestos por Orestes e Ifigenia para retratar el mismo contraste de Reyes entre México y Madrid. Hace referencia al momento de la identificación en el que Ifigenia/Reyes se percatan de las consecuencias causadas por su patria: "el crimen del cual su sangre fue objeto". Y narra cómo Ifigenia/Reyes optan por no regresar a la tierra que los condenó. Sin duda alguna, la perspectiva de Aguirre es ilustradora en el sentido en el que propone a los lectores una lectura indagadora y empática sobre la vida de Reyes. Marcos Daniel Aguilar, en su ensayo "El día en que el cielo apedreó a la tierra. Memoria en torno a la redención pat(er)ria", también habla sobre el contexto histórico de Ifigenia Cruel y de cómo esta tragedia parecería una historia sobre el pueblo mexicano, estirpe maldita que se impone constantemente a las fuerzas violentas que la quieren sofocar". Alude en su mayoría a la semejanza entre Ifigenia y Reyes para establecer que Reyes, después del asesinato de su padre, decide no participar más en la "raza ensangrentada" que México representaba. Aguirre también hace mención de la importancia de Grecia y de cómo Reyes se basó en ella no para repetir un mito ya existente, sino para hablar de la actualidad mediante Grecia, "nuestra Grecia". Esta parte de su ensavo logra ser también un grito como aquel de Reyes para dar a entender que Grecia es un punto de partida para representar los problemas contemporáneos.

A final de cuentas, todo es Grecia. Y lo que acontece en el día a día tiene una relación directa con nuestros orígenes. El hecho de que varios autores hayan decidido traducir las circunstancias de su presente mediante un lenguaje helénico habla de la sintonía que aún compartimos con la antigua civilización. *Ifigenia Cruel* es un recordatorio de que la Antigua Grecia sigue siendo nuestro punto principal de partida, nuestro grito inicial.

## Las primeras poetisas en lengua castellana

Clara Janés (ed.) Siruela Madrid, 2016, 250 pp.

### **ANA OTERO**

esde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones, ni propias reflejas, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí", afirmó en 1691 sor Juana Inés de la Cruz en la *Respuesta a sor Filotea*.

De sor Juana se puede decir que el lector hispánico promedio reconoce su nombre y quizás pueda nombrar alguno de sus poemas o recitar algún verso de memoria (seguramente "hombres necios que acusáis a la mujer sin razón..."). Y a pesar de que la historia de la literatura desde sus inicios cuenta con nombres de mujeres ilustres como Safo y Murasaki Shikibu, las obras escritas por hombres son las que han perdurado mayoritariamente en la memoria de los lectores v en las librerías. El caso se vuelve aún más dramático si se agrega la variable del idioma. Los más probable es que la mayoría de estos lectores solo reconozcan a los poetas clásicos en lengua castellana y no salgan de los nombres que nunca fallan: Quevedo, Lope de Vega o Góngora.

Ante esta situación, la poeta y académica española, Clara Janés, oportunamente nos recuerda que, como sor Juana, existieron muchas otras mujeres que tenían una inclinación a las letras e incursionaron en un terreno monopolizado por la pluma masculina: la poesía en castellano. Treinta años después de su primera publicación, Las primeras poetisas en lengua castellana recoge a cuarenta y tres poetisas en una excelente antología que lleva al lector a través de doscientos años de lírica hispánica escrita por mujeres. Como antóloga, Janés hace un excelente trabajo de recopilación y selección de poemas para crear una visión panorámica de la historia de la literatura en castellano escrita por mujeres de los siglos XV, XVI y XVII. Recuperar poetisas de esta época que casi nadie había leído ni escuchado no fue una tarea fácil ni, mucho menos, rápida. Esta labor tomó a Janés años de investigación en los fondos de la Biblioteca Nacional de España en los que no solo se encontró con manuscritos y textos inéditos de estas autoras, sino también muchos otros datos de sus vidas y sus intereses, que eran muy variados e iban desde la ciencia hasta la filosofía, el teatro y la

La labor de investigación y recopilación de Clara Janés viene a llenar parte del enorme vacío documental y literario que hay en la poesía en castellano. Esta obra tiene nombres que es casi obligatorio incluir para entender la poesía en español de este tiempo como santa Teresa de Jesús, María de Zayas y Sotomayor y Luisa Sigea que, por la escasa difusión de sus obras, era prácticamente imposible encontrarlas en ediciones no especializadas. Las primeras poetisas en lengua castellana nos presenta, junto con una esclarecedora y enriquecedora introducción de la autora, una selección de textos que manifiestan la clara importancia poética y filosófica de las mujeres en España y territorios españoles. En el prefacio de la

antología, Janés escribe que la mujer llevaba a cabo su inclinación a las letras desde que se dejó el latín por el romance; a pesar de eso, existían—como no debe sorprender—injustas limitaciones impuestas a las mujeres que tenían el interés de desarrollar su intelecto o expresarse artísticamente. De esto, la ya mencionada María de Zayas y Sotomayor escribía: "¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas?". Como consecuencia, la escritura femenina tenía momentos de florecimiento cuando coincidía con épocas en las que se favorecía esta inquietud de creación que sentían algunas mujeres.

La entrada al mundo de la literatura de las poetisas que se incluyen en la antología de Janés es, en su mayoría, similar: mujeres que tomaron los hábitos desde jóvenes y se dedicaron a la vida religiosa o damas de alto estamento, hijas de un padre intelectual como es el caso de sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega, Luisa Sigea o Juliana Morell. De la primera, destacan poemas con temáticas religiosas como "El jardín del convento", texto que evoca imágenes de la naturaleza en su esplendor primaveral con el único propósito de servir a Dios: "De tus hermosos labios, / del coral dulce afrente, / su cárdeno color / me muestran las violetas. / Majestuosa siempre / la cándida azucena, / tu bellísimo cuello / venturoso semeia".

Las temáticas predominantes que abordan las poetisas siguen las inquietudes e intereses de su época; al igual que sus contemporáneos masculinos, ellas escriben ampliamente de la religión, el amor y el desamor, la muerte y el tiempo. Hay hallazgos importantes en la antología, tal es el caso de Juana de Arteaga, de quien se incluye un soneto, imitación de Garcilaso, que vale la pena leer y releer por el melancólico lamento que hace al amado: "Alegres horas de memorias tristes / que, por un breve punto que durastes, / a eterna soledad me condenastes / en pago de un contento que me distes. / Decid: ¿por qué de mí, sin mí, os partistes / sabiendo vos. sin vos. cuál me deiastes? / Y si por do venistes os tornastes, / ¿por qué no al mismo punto que vinistes?"

Uno de los aciertos más notables de la antóloga es la selección de los poemas de cada poetisa. Se debe reconocer que Janés se enfrentó a un corpus amplio de textos de diferentes procedencias, estilos, épocas y calidad. Aunque no todas las poetisas antologadas hayan tenido una producción literaria del tamaño de la de sor Juana, por ejemplo, el éxito de Clara Janés recae en que teniendo a escritoras con el corpus literario de la novohispana, santa Teresa o Cristobalina Fernández de Alarcón, haya podido escoger los textos que mejor las representaran como poetas. Los poemas que seleccionó también cumplen con otra función imperativa en una antología de poesía no especializada: no intimidan al lector. Esto es especialmente importante porque leer poesía es un reto

para la mayoría de los lectores promedio y leer poesía que se escribió hace varios siglos, aún más. Así, el lector recién iniciado en la poesía castellana de estos siglos puede, con ayuda de las notas biobibliográficas y el prefacio a la nueva edición, recorrer seguramente dos siglos de lírica castellana sin perderse en el intento.

Lo anterior se puede decir de prácticamente todos los poemas seleccionados por Janés menos de uno: *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. Desde su publicación en 1697 a la fecha, este titánico poema ha representado un reto para todos los lectores, eruditos o no. Aparte del Primero sueño, sor Juana Inés escribió sonetos de amor y desamor, igual que Juana Arteaga, pero casi dos siglos después; en esta antología, Janés incluye diecisiete poemas de la mexicana como "Soneto que contiene una fantasía contenta con amor decente", que es uno de sus poemas más conocidos y que contiene los famosos versos: "Detente, sombra de mi bien esquivo, / imagen del hechizo que más quiero, / bella ilusión, por quien alegre muero, / dulce ficción, por quien penosa vivo".

Es pertinente mencionar que los poemas que Janés incluye de santa Teresa tienen una función dual en esta edición, sirven para presentar a una de las escritoras más celebradas de su siglo, así como para ser un hilo conductor entre presencias heterogéneas. Con versos como "vivo va fuera de mí, / después que muero de amor, / porque vivo en el Señor, que me quiere para sí: / cuando el corazón le di/ puso en mí este letrero / que muero porque no muero", su huella en la arena de la lírica religiosa española es importantísima y su influencia permea por siglos la creación poética de mujeres. Esto es especialmente notorio en esta antología por la inclusión de textos de algunas carmelitas descalzas así como discípulas directas de Teresa de Jesús como sor María de San José.

Sobre la obra de María de San José, la especialista María del Pilar Manero afirmó que se merece mayor atención de la que hasta ahora se le ha prestado. Este es el caso de la gran mayoría de las poetisas a las que incluye Janés en su antología. De aquí la importancia de esta obra; si bien no va a cambiar inmediatamente el canon de la poesía castellana, definitivamente cambiará la idea popular que se tiene de que la escritura femenina es novedad de hace unos siglos y que las mujeres no han aportado a las letras en español. La calidad poética de estas mujeres se ha visto reducida por falta de consideración por parte de literatos y lectores, y han sido (cuando se han mencionado) reducidas a calidad de autoras "menores" o sin relevancia histórica y literaria.

Esta reedición a cargo de Siruela incluye datos biográficos de las escritoras, así como grabados o retratos de las mismas. Es importante notar que la selección de textos hecha por la académica sigue un orden bastante claro y lógico en el que presenta al lector una muestra de voces diversas en unión. Así, el recorrido que el lector comenzó con Clara Janés en un archivero de la Biblioteca Nacional de España culmina en la Nueva España del siglo XVII con el monumental *Primero sueño*.

Las primeras poetisas en lengua castellana constituye un pequeño pero definitivo paso en la ampliación del canon de literatura que por años ignoró a autoras importantes. El efecto más importante de este libro es que ha abierto, finalmente, las puertas de la Poesía Castellana a autoras que se han ganado su propio peldaño ahí. Ahora nos toca a nosotros, los lectores, abrir las puertas al diálogo y al estudio de la obra de estas y más poetisas en nuestra lengua.

## La acústica de los iglús

Almudena Sánchez Caballo de Troya Madrid, 2016, 155 pp.

### **DENISE REYNOARD**

n *La acústica de los iglús*, la joven autora Almudena Sánchez (Palma de Mallorca, 1985) propone un viaje solitario a través de diez cuentos que exploran la muerte, la soledad, la reflexión filosófica, la sexualidad, la feminidad y el absurdo

A lo largo de estos textos se crean espacios oníricos en donde la narración colinda con lo inverosímil. Las voces de sus personajes son ingenuas y en gran medida femeninas: amistades en pugna, adolescentes enamoradas, una madre a la deriva, estudiantes brillantes, ancianos eclipsados o simples figuras terribles que surgen de las fantasías de la autora.

Las rarezas que plantea son asimiladas por una prosa limpia y sugerente. El ensueño se vuelve posible por medio de un discurso convincente y decidido. Sin embargo, la ingenuidad (como cualquier otro recurso), al explotarse, es costosa, lo que hace perder cierta claridad y ritmo a la narración: "por los pasillos de los hospitales viajan biopsias y flores. Análisis y peluches. Purpurina y bisturíes. Desfibriladores y quitamanchas. Radiografías y bombones. No está prohibido el drama ni la euforia" (p. 18).

Retomando la premisa (o presagio) de un vínculo sonoro en su título, los cuentos de Sánchez van acompañados de una delicada referencia musical. Un guiño o un rompecabezas. Las relaciones musicales (a diferencia de las pictóricas o literarias), empleadas como un recurso formal, resultan peligrosas ya que fácilmente caen en lo superfluo.

Con un bagaje simbólico y emocional, la música puede ser una herramienta para la recreación del espacio narrativo o un argumento estético para las premisas latentes en la obra. Milan Kundera y su Muss es sein? Es muss sein!, de las anotaciones del último cuarteto de cuerda de Beethoven, op. 135, en La insoportable levedad del ser, es un ejemplo de cómo una melodía puede ser un motivo enlazador y profético. Sin embargo, en Sanchez este recurso no permite la articulación de la narración: "las noticias de las seis. Las noticias de las siete. Concierto en Si menor de Oskar Rieding" (p. 30). La referencia se abandona y el cuento "El frío a través de los engranajes" continúa sin prestarle mayor importancia. Es una melodía en la radio y nada más.

Dentro de su colección de cuentos, "El arte incrustado" es el más afortunado. Su lectura admite al menos dos posibilidades. La primera: aceptar las fantasías de una pianista adolescente adentrándose en un personaje ingenuo, pero sensible: la segunda: ejercer el sentido crítico v evaluarlo como un relato inverosímil excedido en romanticismos: "toqué la sonata más triste de mi vida, de un tirón, pasando las páginas de la partitura con desgana, con los dedos manchados de sangre (RH positivo, Salomé), mientras pensaba en una cabeza rota, maltratada por el arte, asesinada por el arte, descuartizada por el arte" (p. 84). Este pasaje ilustra de manera clara los lugares comunes a que puede dar pie el tratamiento de la música en una obra literaria.

Contrastando con lo anterior, los cuentos "Eclipse" e "Introducción al relámpago" son narraciones convincentes y creativas. El primero relata la historia de una pareja octogenaria: Leonora y Adelino, habitantes del pueblo Villaseñor de Almeida, que deciden en los últimos años de su vida viajar por el mundo a través de un teleférico desafiando los límites del tiempo y el espacio: "era el invento del siglo y del futuro; la salvación, la modernidad en potencia, un Dios mecánico fuera de toda lógica, imposible de superar" (p. 99). En un viaje tanto interno como externo, la pareja descubre una nueva realidad, "el espectáculo de lo perfecto" (p.110), un eclipse que no es otro que el eco de su vida.

El segundo relato es una tesis sobre la ficción, lo extraño y la soledad. Una voz narrativa femenina reconstruye sus recuerdos a través de una experiencia alienante: un fotógrafo inútil y desconocido la retrata en los momentos solitarios y de mayor dolor. "No era mi sombra... no eran mis alucinaciones... Era un fotógrafo... Cada vez que enfocaba a la oscuridad para hacer una foto, se volvía hacia mí" (p. 145). En un juego de dobles, fotógrafo-sombra y protagonista, Sánchez insinúa un debate sobre el concepto de realidad y su propia necesidad creativa: "siempre he imaginado el espacio-tiempo como un caballo corriendo por la Luna... un caballo desbocado, Luna arriba, serio, temerario, al trote y al galope... como un loco que relincha mientras pisotea cráteres grandes y pequeños: eso es lo que yo llamo una introducción al relámpago, una introducción a la vida" (p. 146).

Pese a sus limitaciones, la primera obra de Almudena Sánchez, *La acústica de los iglús*, es un ejemplo de madurez narrativa. Tanto en la fuerza de sus recursos como en la profundidad de los temas que subyace en sus historias, se adivina en Sánchez una sensibilidad peculiar que se encuentra aún en desarrollo. Por ahora, lo que permanece tras la lectura de *La acústica de los iglús* es un cúmulo de sensaciones alienantes, pero hermosas.

Revista de Crítica





México/España www.criticismo.com