

CRITICISMO

Revista de Crítica

39

Andrés Barba, *República luminosa / Vida de Guastavino y Guastavino* (ISAAC GARCÍA GUERRERO)

José-Ramón López García (ed.), *Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939* (PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS)

Knut Hamsun, *En el país de las maravillas* (NIDIA VINCENT)

Darío Sztajnszrajber, *Filosofía a martillazos* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Antoine Berman, *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (MARIO SALVATIERRA)

Emily Dickinson, *Las ruedas de las aves* (YASMÍN ROJAS)

Ana Negri, *Los eufemismos* (SARA PAOLA MATEOS GUTIÉRREZ)

Juan Cárdenas, *Elástico de sombra* (ALEXIS RAMÍREZ)

Richard Brautigan, *La pesca de la trucha en América* (JAVIER REVELLO SÁNCHEZ)

Donald Ray Pollock, *Knockemstiff* (NOÉ VÁZQUEZ)

Amin Maalouf, *Nuestros inesperados hermanos* (DAVID MARCOS BAYONA)

José Javier Villarreal (ed.), *La crónica de un adelantado* (JESSICA POLINA GUAJARDO)

Thomas Vinterberg, *Otra ronda* (ISABEL SÁNCHEZ)

Majid Majidi, *Hijos del Sol* (PEDRO CASCOS)

40

Blake Bailey, *Philip Roth. The Biography* (PABLO SOL MORA)

Tania Favela, *Remar a contracorriente; cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz* (ISAAC MAGAÑA GCANTÓN)

Elisa Díaz Castelo, *Proyecto Manhattan* (BRIANDA PINEDA MELGAREJO)

Eleno Garro, *Teatro completo* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Lydia Millet, *A Children's Bible* (ARTURO CÁRDENAS)

Marie-Claire Blais, *Sed* (SERGIO A. MENDOZA)

Patrycja Pustkowiak, *Animales nocturnos* (CECILIA SANGABRIEL)

Cristina Peri Rossi, *La insumisa* (TANIA HERNÁNDEZ CANCINO)

Luis de Pablo Hammeken, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX* (DENISE REYNOARD)

Leos Carax, *Annette* (ISABEL SÁNCHEZ)

Denis Villeneuve, *Dune* (JORGE LUIS FLORES)

Icíar Bollain, *Maixabel* (PEDRO CASCOS)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 39

JULIO — SEPTIEMBRE 2021

- 5** Andrés Barba
República luminosa / Vida de Guastavino y Guastavino
ISAAC GARCÍA GUERRERO
- 7** José-Ramón López García (ed.)
Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939
PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
- 9** Knut Hamsun
En el país de las maravillas
NIDIA VINCENT
- 11** Darío Sztajnszrajber
Filosofía a martillazos
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 12** Antoine Berman
La traducción y la letra o el albergue de lo lejano
MARIO SALVATIERRA
- 13** Emily Dickinson
Las ruedas de las aves
YAZMÍN ROJAS
- 15** Ana Negri
Los eufemismos
SARA PAOLA MATEOS GUTIÉRREZ
- 16** Juan Cárdenas
Elástico de sombra
ALEXIS RAMÍREZ
- 17** Richard Brautigan
La pesca de la trucha en América
JAVIER REVELLO SÁNCHEZ
- 18** Donald Ray Pollock
Knockemstiff
NOÉ VÁZQUEZ
- 20** Amin Malouf
Nuestros inesperados hermanos
DAVID MARCOS BAYONA
- 20** José Javier Villarreal (ed.)
La crónica de un adelantado
JESSICA POLINA GUAJARDO
- 21** Thomas Vinterberg
Otra ronda
ISABEL SÁNCHEZ
- 22** Majid Majidi
Hijos del Sol
PEDRO CASCOS

CRITICISMO 40

OCTUBRE — DICIEMBRE 2021

- 24** Blake Bailey
Philip Roth. The Biography
PABLO SOL MORA
- 27** Tania Favela
Remar a contracorriente; cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz
ISAAC MAGAÑA GCANTÓN
- 30** Elisa Díaz Castelo
Proyecto Manhattan
BRIANDA PINEDA MELGAREJO
- 31** Elena Garro
Teatro completo
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 33** Lydia Millet
A Children's Bible
ARTURO CÁRDENAS
- 34** Marie-Claire Blais
Sed
SERGIO A. MENDOZA
- 35** Patrycja Pustkowiak
Animales nocturnos
CECILIA SANGABRIEL
- 36** Cristina Peri Rossi
La insumisa
TANIA HERNÁNDEZ CANCINO
- 38** Luis de Pablo Hammeken
La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX
DENISE REYNOARD
- 39** Leos Carax
Annette
ISABEL SÁNCHEZ
- 40** Denis Villeneuve
Dune
JORGE LUIS FLORES
- 42** Icíar Bollaín
Maixabel
PEDRO CASCOS

CRITICISMO

39

40

DIRECTOR
Pablo Sol Mora

EDITORA
Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN

Arturo Cárdenas
Jorge Luis Flores
Jaime Guerrero
Daniela Gutiérrez Flores
Adriana Lozano
Enrique Macari
Isaac Magaña GCantón
Mónica Sánchez Fernández

DISEÑO
Georgina Meléndez
;)d

México/España
revistacriticismo@gmail.com



www.criticismo.com

República luminosa / Vida de Guastavino y Guastavino

Andrés Barba

Anagrama

Barcelona, 2018, 192 pp. / 2020, 104 pp.

ISAAC GARCÍA GUERRERO

Andrés Barba (1975) parece estar atado a la insistencia. La insistencia de quien publica sus novelas regularmente en la editorial Anagrama. Unas novelas que, por lo general, insisten en los mismos temas desde ángulos o estructuras narrativas diferentes. Es ahí, en sus novelas, cuya repetición es también diferencia, el sitio que él ha elegido para discutir aquellos temas vitales que lo han marcado y que justifican el cimiento sobre el cual ha construido su proyecto narrativo de los últimos veinte años: el paso de la infancia a la adolescencia, los avatares de la vida en Madrid, el fútbol y el Atlético, o su primera fascinación por las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer. En otras palabras, la obra narrativa de Andrés Barba puede ser entendida como la insistencia de un individuo obsesionado en indagar ciertas regiones del ser humano que a primera vista se presentan individuales (él mismo en su narrativa las presenta con tal particularidad), pero que a fuerza de ser comunicadas a través de la escritura se hacen colectivas. Como Paul Ricoeur ha demostrado, es la lectura del otro lo que hace de lo individual una experiencia en el horizonte: Barba indaga en lo particular, en lo que es tan íntimo que es común a todos los seres humanos, y lo vuelve tema. Es justo la insistencia en esa intimidad tan dichosamente dolorosa donde el lector puede encontrar aquello que constituye el universo de Barba.

Su primera novela, *La hermana de Katia*, de 2001, sorprendió por su madurez. No porque fuera finalista del Premio Herralde cuando el autor tenía apenas veinticuatro años, sino porque el entramado de mujeres que crea está lleno de experiencia y profundidad a una edad en la que los demás estamos todavía abriendo los ojos a nuestro propio interior. Y de aquí se desprende otro de los rasgos de la trayectoria narrativa de Barba: la regularidad en el trabajo. Después de aquella novela afortunada, ha ido entregando otras brillantes, tal vez mejores que la primera, como *Versiones de Teresa* (2006), y otras que nos dejan en falta, como *Agosto, octubre* (2010). Luego, los premios, reconocimientos y entrevistas, además de alguna estancia en el extranjero, completan una carrera que resulta impecable en lo superficial—aquella que le encanta y celebra el gran público—.

Pero digamos más: Andrés Barba no es solo autor de novelas. Su biografía literaria tiene el color y la sofisticación del autor que se aventura a la extensión de géneros, el autor que lo abarca todo. Barba escribe ensayos, como el premiado *La ceremonia del porno* (2007), escrita a cuatro manos con Javier Montes, y también poemarios, como *El libro de las caídas* (más que interesante conjunción de poemas en prosa con dibujos de clavistas/nadadores de Pablo Angulo, publicado en 2008). Y finalmente, por supuesto, también novelas cortas como *Muerte de un caballo* (2011), con la que consigue, acaso, una de las mejores tensiones narrativas de su extensa obra. Junto a estos y otros títulos, ha sacado dos obras en los últimos años, *República luminosa* y *Vida de Guastavino y Guastavino*—de las que hablaré un poco más adelante— que resumen muy bien el conjunto de su obra.

En una video-entrevista para *Travesía*, Barba dice que la adolescencia es “perturbadora”, de ahí que indague continuamente en ella a lo largo de sus libros. Por eso, a través de una adolescencia sin límites definidos, se despliega este universo que atraviesa casi toda su otra narrativa. Desde la infancia tardía de *República luminosa*, pasando por la adolescencia de *Agosto, octubre*, hasta la juventud de *Versiones de Teresa* y la estudiante universitaria de *Muerte de un caballo*, el autor se adentra en un espacio vital—casi una época de la constitución de la persona—en el que la violencia es más cotidiana de lo que cabe pensar y sirve de herramienta para el juego y la exploración del ser. Mientras la imagen tópica nos relata la construcción del yo a través de la interacción juguetona con la realidad, Barba explora la identidad a través de la constitución de los límites vitales; esto es, del yo a través del dolor que se desprende entre este y el mundo circundante. Visto así, se trata de una exploración del anverso de la infancia, donde *ser* en el mundo es *ser sufriente*. Esto no significa que las historias narren únicamente dolor o que sean tristes: no, en ningún caso. Pero sí que el desarrollo psicológico de los personajes a la par que el despliegue de su historia vital se establece a partir de encontrar esos puntos de frontera entre la identidad de los personajes, los individuos que los rodean y sus propias circunstancias vitales.

El mejor ejemplo de lo anterior lo encontramos en *La hermana de Katia*. Cuando la hermana de Katia, tras haberse enamorado de John Turner, un misionero norteamericano que siempre le invita a zumo de tomate, por fin decide desnudarse ante él para amarlo, descubre el desprecio de este ante su desnudez ofrecida. Aquí se cruzan varios niveles liminares en la exploración. Las expectativas amorosas idealizadas de la hermana de Katia chocan con la esperanza evangelizadora del joven predicador. Al mismo tiempo, la carnalidad de su cuerpo ofrecido se estrella contra el amor incorpóreo del misionero. Del encuentro de estos límites nace un desencanto maduro a partir del que se constituye el yo de la hermana de Katia. Y es de aquí de donde emanan otras dimensiones como la fatalidad en una época vital que comúnmente se relaciona con el juego y la diversión; o en el caso de *República luminosa*, la violencia perpetrada por aquellos que imaginamos como seres inocentes. Aunque eventos como estos están en otros autores, en el universo de Barba se exploran a partir de la visión de aquellos que han sido más silenciados a lo largo de la Historia: los animales, las mujeres y, sobre todo, los niños.

Una obra proteica no puede nunca esconderse tras un estilo estático. Con cada obra, con cada exploración emerge un universo nuevo, parecido en los intereses y diferente en su tema y estilo. La incursión en diferentes géneros literarios—poesía, ensayo, novela y relato corto—Barba la acompaña con una frase multiforme que se concretiza en cada nuevo volumen. Es como si cada nueva obra fuese una forma distinta de aproximarse a unas obsesiones personales que requieren de un tipo de frase particular para materializarse. La frase mediana, incrustada de enumeraciones y transida de diálogo de *La hermana de Katia*, da paso a la frase más corta y, casi, carente de diálogo en *Versiones de Teresa*. En otros casos, como en *República luminosa*, la simpleza de la sintaxis—construida de oraciones simples y construcciones dísticas que recuerdan los trabajos seminales con el lenguaje infantil de Marcel Schwob, Jerzy Andrzejewski y Agota Kristóf—refleja la claridad del título y borra el diálogo para dar paso a algo parecido a las anotaciones de un diario.

La introducción de la frase simple es uno de los cambios formales de sus últimos trabajos y que, de algún modo, marcan una nueva etapa de su carrera. Paradójicamente, por estar publicadas en Anagrama, el conjunto de sus novelas produce, a primera vista, un efecto de continuidad: hace pensar que todas sus novelas continúan por la senda ya trazada en sus trabajos anteriores; sin

embargo, tras mirar los materiales, uno concluye que esto no es así. De hecho, es justo decir que, desde *Versiones de Teresa*, el aspecto formal de la obra de Barba se viene modificando y, en consecuencia, introduciendo novedades en su repertorio. Este cambio termina de gestarse poco más de diez años después con *República luminosa*. Aparecida en 2017, esta novela marca el giro formal a la concepción de la novela de Barba. En este caso, más allá del aspecto sintáctico antes mencionado, la previa concepción narrativa se ve también alterada por la organización del texto en forma de diario o memoria ordenada en entradas datadas que cuentan y reflexionan cronológicamente la secuencia de eventos trágicos ocurridos en una indeterminada ciudad selvática mesoamericana. Y para llevarlo a cabo, el autor recurre y dialoga —al menos los paralelismos son más que evidentes— con el tema de la película de Narciso Ibáñez Serrador, *Quién puede matar a un niño* (1976). En *República luminosa*, el narrador llega con su familia a San Cristóbal para implementar un plan de desarrollo gubernamental que ya ha sido un éxito en otros puntos del país. En esta ciudad rodeada de selva, el autor descubre, anotación tras anotación, los eventos que han conducido a los niños del lugar a constituir una organización sin adultos que, entre juegos, tiene arrestos violentos. De hecho, dada la localización —¿San Cristóbal de las Casas?— y el tema tratado, cabría pensar en un vago paralelismo más con el que Barba juega a reflexionar sobre el estado de Chiapas y su sistema organizativo. Así, por medio de una narración que es mitad investigativa, mitad reflexiva, el narrador nos va descubriendo la secuencia de hechos que conducen a una serie de orgías de violencia que conmocionan a la ciudad de San Cristóbal y que desencadenan la persecución de esta asociación infantil al margen del mundo adulto.

Estructuralmente, la novela está bien equilibrada y demuestra la madurez del autor. Relativamente breve, como todas las suyas, está despojada de toda superfluidad. Más allá de la sintaxis, el texto narra directamente sin entrar en nimiedades, enumeraciones o detallismos, característicos de la novela negra. Y, aún así, se trata de una novela detectivesca en cuanto que avanza analíticamente en la comprensión —nunca definitiva— de los eventos que sucedieron en San Cristóbal. Frente a su obra anterior, el texto está además imbuido de un elemento reflexivo importante. Los recuentos de la voz narrativa, aunque introducen fechas, son ejercicios de comprensión de la realidad circundante que, aunque vienen de un adulto, nunca resultan prejuiciosos o dogmáticos. Las inexplicables explosiones de violencia infantil y su relación con el sistema organizativo paralelo al mundo adulto son lo que conducen a la reflexión del narrador que sigue la secuencia de eventos para intentar comprender por medio de una forma siempre poética, sugerente y que en ningún caso induce al lector a pensar

en una determinada dirección. Así, Barba consigue que el lector sea compañero de indagación dejando el final abierto a la propia interpretación del lector.

Pero es *Vida de Guastavino y Guastavino*, publicado en 2020 en Anagrama, el último y más exaltado componente de este mundo proteico que ha construido Barba en su ya larga trayectoria. En comparación con sus novelas anteriores es, ciertamente, la que más se aleja formalmente al proyecto narrativo del autor. Frente a novelas o historias más o menos tradicionales, el autor hace aquí una incursión en el terreno biográfico adornado de sarcasmo que no se había visto en su obra anterior. Una novela que rompe en tema y tono con las obras anteriores al presentarse como una falsa biografía. El relato se centra en la vida del arquitecto valenciano Rafael Guastavino Moreno. A partir de una bancarrota que le lleva a reinventarse en la ciudad de Nueva York, se narra la participación de Guastavino en la construcción de la metrópolis moderna y su contribución patentando las bóvedas ignífugas. Un proceso, como en el caso de *Ciudadano Kane* de Orson Welles (1941) en el mundo del periodismo, construido a partir de unos inicios relativamente humildes al llegar a América —no conoce el inglés, llega sin conexiones reales a la ciudad y tampoco dispone de un capital que le permita construir su propia empresa—, hasta su triunfo empresarial participando en la construcción de muchos de los edificios más emblemáticos de la Costa Este de los Estados Unidos. Además, como en las grandes leyendas y sagas de poder —pensemos, usando la misma ironía que gasta Barba, en las sagas televisivas del tipo *Falcon Crest*— la última parte ahonda en el relato de la vida del hijo de Guastavino, Rafael III.

Se trata de una falsa biografía—digamos mejor una caricatura—porque los elementos estilísticos están en función de ironizar y deslegitimar los hechos narrados. La agilidad y rapidez con la que se narran los eventos facilita la lectura, pero al mismo tiempo ofrece un tono informal en el que desaparece la tradicional veneración a la que se sujeta este tipo de relatos. De igual forma, la voz narrativa toma partido en el texto. En numerosas ocasiones, entra para comentar pasajes de la vida de Guastavino con ese tono paternalista que resta seriedad y objetividad al relato. Por ejemplo, cuando se hace notar que ese tipo de bóveda que patenta en América ya se había venido utilizando secularmente en Cataluña. Confiere así el tono una nueva dimensión al relato biográfico dotándolo de un aspecto lúdico que pone en entredicho la seriedad con las que se construyen las biografías. Y en esto se trata de un relato especialmente efectivo si tenemos en cuenta que reduce al ridículo a un individuo que por lo contrario sería tomado como un héroe, una especie de Steve Jobs o Bill Gates de la arquitectura del cambio de siglo. Y no es para menos. En un país en el que sus ciudades han ardidido tantas veces, y que al

mismo tiempo está tan inclinado a crear la leyenda nacional a partir del mito del *self-made man*, la historia de Guastavino, descontextualizada de sus orígenes españoles, tendría todos los ingredientes para entrar en el Olimpo de los mitos de hombre moderno.

Es aquí donde radica el valor de *Vida de Guastavino y Guastavino*. Al igual que el título simula el nombre de una compañía o de un bufete de abogados —qué duda cabe que toda empresa no es más que un entramado legal que sostiene y oculta relaciones de poder— esta biografía, como género, también juega a convertirse en un divertimento. No un divertimento vacío, sino un trabajo de deconstrucción de ese entramado de ocultación que supone toda leyenda. Si los mitos —también los que crea el dinero— presentan héroes tocados por una mano divina que les encomienda una misión y les dota de una clarividencia única para resolver el problema de su tiempo, Rafael Guastavino podría parecer un dios humanizado al acabar con el acuciante problema de los incendios urbanos. A través de esa voz narrativa juguetona e irónica, el trabajo de Barba es volver el épico tapiz del envés para hacernos notar las trampas de costura que constituyen todo relato. Y pese a la aparente diferencia con su obra anterior, este texto conecta con sus novelas más reflexivas al ahondar, eso sí, desde el juego, en la tarea de reflexión e indagación (presente por ejemplo en *República luminosa*).

No obstante, queda una cuestión que dilucidar: la efectividad de este ejercicio. A decir del juicio del *Financial Times* reproducido en la contraportada del libro, “Barba es el antídoto más eficaz contra nuestra reverencia social ante el mito de la inocencia y la pureza”. No sé yo si estas palabras tan infladas y encomiásticas forman también parte del tapiz que constituye el mercado editorial, pero deja por lo menos un reparo: probablemente, para la inmensa mayoría de los lectores hispanohablantes de hoy, Rafael Guastavino no sea siquiera ni una referencia de la *Wikipedia* mental. Por este pequeño detalle, la ironía de la voz narrativa resulta ácida en ocasiones, tal vez innecesaria, maledicente. ¿Para qué hablar mal de un desconocido? Si el libro estuviese escrito para un público estadounidense, funcionaría en la dirección indicada en la contraportada; esto es, como ruptura de la reverencia del mito. El problema es que está escrito en español para un público hispano que desconoce al personaje. Más aún, el público potencial es, en muchos casos, migrante, por lo que comentarios irónicos, por ejemplo, sobre su nivel de inglés, rozan el mal gusto. Dicho esto, hay que reconocer que el libro no deja indiferente y esta tal vez sea la intención última: forzar al lector a cuestionar la historia recibida.

Estructuralmente también hay otro problema. A pesar de lo que se anuncia en el título, con ese díptico de *Guastavino y Guastavino*, el relato resulta descompensado. De los dos *Guastavinos*

que se anuncian, la atención recae principalmente en el padre, mientras que se pasa muy deprisa por la vida del hijo. Esto puede responder a varias razones. Una, la que se refiere título, sería que este, como dije antes, alude a la compañía que constituye el arquitecto valenciano y no a los dos miembros de la saga familiar. Esta opción debería de ofrecer más vicisitudes y anécdotas sobre la empresa en sí y, con ello, deberían de aparecer otros empleados o la narración de los avatares vitales de la empresa como si de un entre viviente se tratase. Sin embargo, esto no es así. La otra opción es la más evidente, y es que casi toda la información —sea esta empresarial o vital— recae en la persona de su fundador. De hecho, cuando se ofrece información sobre la compañía, esta información viene relacionada con

los efectos que produce en la persona de su fundador. De ahí que la menor información sobre el segundo de los Guastavinos desequilibre estructuralmente la obra.

Algo es seguro, no se trata del trabajo más fino del autor. Se agradece que Andrés Barba entre en ámbitos nuevos, que experimente. Pero de un autor que debutó con una madurez y dominio del texto tan evidentes —*La hermana de Katia* y *Versiones de Teresa*, por poner dos ejemplos tempranos—, después de veinte años de trabajo, se esperaría algo más de él. Ya dio algún gatillazo antes con *En presencia de un payaso* (2014). Ahora se encuentra en un momento de madurez vital y artística del que habría de beneficiarse su tecla. Cada época tiene sus formatos, sus temas y hasta sus gé-

neros; y seguramente la nuestra sea una en la que se busque más sobriedad que extensión. Con todo, parece que en muchas ocasiones Andrés Barba juega sobre seguro amparado en la benevolencia de la crítica premiadora. Parece como si las novelas fuesen para él lo que los estudios son para un pintor que prepara una gran obra, esto es, ensayos que bosquejan lo que después vendrá en la versión última. De hecho, sin la necesidad de llegar al novelón decimonónico, se echa de menos en su repertorio una obra de más aliento que desarrolle los personajes y que permita indagar más profundamente en los conflictos que acarrearán y a los que se enfrentan. Espero, por el bien de sus lectores, que en la siguiente no defraude.

Memoria del olvido. Poetas del exilio republicano español de 1939

José-Ramón López García (ed.)

Visor

Madrid, 2020, 1046 pp.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

Detrás de la confección y de la preparación de toda antología, hay invariablemente una propuesta de lectura que se explicita gracias a las decisiones del antologador. No hay antología que se pueda preciar por tanto de una objetividad plena —ni siquiera las recientes antologías *consultadas* que se elaboran por medio de encuestas y cuestionarios entre los especialistas. Es mi impresión que, en todo caso, la voluntad de quien selecciona los textos debe manifestarse sin más para que sepamos cuál es el camino que se nos solicita recorrer y que no se nos dé gato por liebre; ese deseo a veces tiene tanta relevancia como los textos que se incorporan y recuperan en el volumen proyectado: es la parte, digamos, más creativa e innovadora de la obra y la que busca orientar el pensamiento en torno a una época, una corriente o un país en su literatura. Es de agradecerse entonces que el volumen antológico nos revele abiertamente las preferencias del ejecutante; y que posea, además, algunas *preferencias*. Sin su punto polémico, en realidad, no estaremos en presencia de una verdadera antología, sino tan solo de una recopilación miscelánea que intenta quedar bien con unos y con otros sin dar gusto a nadie; y no ha de faltar después el crítico literario que recrimine las omisiones e inclusiones de ese *corpus* pues es parte infaltable de la rutina literaria o

académica el comentario airado e incluso la réplica —y ni qué decir acerca de lo que dirán los que quedaron fuera si es que todavía viven. Difícil es comentar una nueva antología de un mundo poético tan frecuentado sin recaer —y aquí no estaremos exentos de ello— en alguna de estas mañas.

Todo lo anterior —que acaso debería darse por sabido y por reconocido por los lectores de antologías— alcanza otra dimensión cuando el libro contiene además una vertiente política o ideológica, por ejemplo, cuando se explora un arduo periodo de la historia, tal es el caso del exilio y de la posguerra en España. En 2020, apareció *Memoria del olvido. Poesía del exilio republicano de 1939* bajo la firma de su recopilador y editor: José-Ramón López García; y con un título que nos remite, claro está, a Emilio Prados durante su estancia en México. Se trata de una muy amplia antología que aparece en un muy buen momento para su lectura: tras la conmemoración de los 80 años de la derrota republicana; y cuando aún no terminamos de comprender ni tampoco de dilucidar por completo los efectos que ese periodo de la historia ha tenido en la sociedad, en la cultura, en el arte y en las ideas en torno a la literatura no solo peninsular, sino también hispanoamericana. Desde hace muchas décadas se ha intentado si no reconciliar la literatura de

adentro con la de afuera, por lo menos establecer discursivamente la existencia de esos dos ámbitos en cierta medida opuestos, pero que sin duda se necesitan para explicarse y justificarse en plenitud. La ejecución de esos diálogos no han transcurrido sin la influencia de lo ideológico y, nuevamente, de lo político. Esas conversaciones se detectan en los trabajos académicos, en las interpretaciones del periodo, en la escritura, ordenamiento y selección de las historias literarias que circulan y se acumulan poco a poco en nuestros librerías. Si bien otros importantes esfuerzos se han hecho para leer antológicamente la poesía del destierro, entre ellos recordemos el ejecutado por James Valender y Gabriel Royo Leyva en la indispensable edición de *Poesía del exilio español* (2006), todavía es necesario insistir en una nueva mirada panorámica o antológica que permita al lector formarse una idea de lo que para el arte poético representó la guerra en España y lo que significó el éxodo de cientos de miles de hombres y mujeres, entre los cuales se hallaban, claro está, los poetas de entonces y también los futuros poetas hispanomexicanos: los viejos, los jóvenes y los niños.

Varios son los aspectos interesantes y originales de *Memoria del olvido*. Para continuar con la revisión del volumen, privilegiaremos sobre todo el

comentario de dichos aspectos. Empecemos con la inclusión de textos poéticos de poca o nula difusión, es decir, composiciones y nombres de autores que no se encuentran entre los más recordados. Podríamos entonces proponer que uno de los logros de *Memoria del olvido* —del cual sin embargo no se alardea en ninguna instancia— es la recuperación de voces perdidas por culpa de las ediciones que muy poco circularon, de la desatención de la crítica y de la incapacidad que a veces poseemos los lectores para ir más allá de los nombres en que todos invariablemente pensamos al examinar la poesía del exilio. No son pocos los hallazgos que realiza en este sentido López García: es emocionante leer poemas que pertenecen, digámoslo así, a los poetas desconocidos y que sirven para ejemplificar algunos de los momentos centrales del destierro, por ejemplo: la estancia en los campos de concentración en Francia y Argelia. Debe decirse que esas composiciones de los poetas olvidados para nada desentonan con los textos de los creadores más reconocidos por todos; se logró, pues, que se insertaran armoniosamente en el discurso de la antología sin rebajar la calidad de esta. Loable es el trabajo que ejecutó el editor con el propósito de que pudiéramos nosotros comenzar a familiarizarnos con voces que de otro modo resultaría difícil empezar a conocer. Es entonces uno de los logros de esta *Memoria del olvido* el que haga verdadero honor a su nombre: hacernos recordar lo que ni siquiera sabíamos que habíamos olvidado.

El segundo aspecto que aquí comentaremos es la forma en que se presentan los poemas por medio de amplias secciones o conjuntos temáticos. Es mi opinión que la aportación más destacada de *Memoria del olvido* acaso consista en esa manera de proceder y de organizar los poemas; y por lo mismo este sea también el punto que podría despertar más señalamientos o reparos críticos: las maneras en que se nos sugiere leerlos, pues el volumen nos condiciona. López García permite al lector —incluso a aquel que no esté familiarizado con las obras de la época— imaginar y proseguir el proceso del exilio por medio de su poesía. Si bien los poemas pueden leerse singularmente, lo que hallamos en su disposición editorial es la novelización del periodo por medio de sus textos poéticos: las etapas que los exiliados vivieron o padecieron, y que se van reproduciendo conforme avanzamos en las páginas de este volumen. Por supuesto, los autores no supusieron que algún día sus poemas serían leídos desde este modo, como parte de una secuencia colectiva y coral en que se van insertando y combinando los textos de unos y de otros. Esta manera de proceder sirve para crear algo que antes no existía: una original articulación histórica y también temática. Y esto nos permite leer algunos conocidísimos poemas como si los leyésemos por primera vez. Los núcleos que determinó López García son los siguientes: Retirada, campos y travesías; La gue-

rra no ha terminado; Otras orillas; Patria y ausencia; Los dioses en el exilio; Las palabras del regreso; El exilio heredado. Como podrá derivarse al leer los títulos de las secciones, el libro invita al lector a recorrer las diversas etapas del exilio desde la salida de España (en primer lugar aparece el conocidísimo alejandrino machadiano) hasta el posible o imposible regreso; por supuesto, cada poeta vive estas experiencias desde su individualidad, pero no por ello dejan de suscitarse imágenes en que coinciden. Además, se incluye una sección en que se congregan poemas acerca de Dios o la divinidad, asunto en torno del cual escribieron muchos poetas conforme se fue incrementando su desazón material y espiritual; aunque, claro está, diferente es la intensidad religiosa de cada uno: conviven allí, por ejemplo, composiciones de la muy creyente Ernestina de Champourcin con poemas del descreído Luis Cernuda. Es de destacarse que el volumen se cierre con las obras poéticas de los llamados escritores del Segundo Exilio. El gesto es importante porque se les restituye —cosa que no se había hecho en otras antologías— dentro del ambiente del destierro español. Ahora bien, aquí aparece uno de los puntos que deben advertirse y que puede resultar muy polémico: si bien se les concede la última sección del volumen a los poetas más jóvenes, en el resto de la obra López Ruiz decidió no hacer patente la pertenencia de los poetas a diversos grupos generacionales, de tal modo que se esfuman los datos biográficos que sirven para explicar las trayectorias de los poetas. En la edición preparada por Valender y Royo Leyva, el método es diferente: como ocurre tradicionalmente en tantas y tantas antologías, el orden se establece gracias a las fechas de nacimiento de los creadores; por tanto, es cronológico. Por cierto, en la introducción de *Poetas del exilio español* Valender nos ofrece una advertencia que sirve para justificar la novedosa metodología de López García: señala allí que el “criterio generacional” resulta inadecuado al considerar la poesía del exilio. Esto se debería, según aventuramos, a que la experiencia de la guerra y el posterior destierro influyeron en los poetas sin importar la etapa de la vida en que estuviesen afincados; se transforman o se abandonaron así muchas de las peculiaridades estilísticas y temáticas, y confluyen los unos con los otros por lo que viven en común. La experiencia del exilio se antepone a las escuelas, los estilos, las corrientes, las pulsiones vanguardistas, etc. Este rasgo permite a López García la presentación de los poemas tal y como la hemos descrito: como parte de un discurso integral y continuo. Si bien la preeminencia de algunos creadores se revela en la medida en que muchos de sus poemas fueron aquí seleccionados (es el caso, por ejemplo, de León Felipe o de Rafael Alberti), el método termina por equiparar o igualar tácitamente los poemas más acabados con aquellos que no se distinguen en esencia por razones estéticas. ¿Pero es aquí la estética un aspecto en realidad

central? Frente a las desgarradoras experiencias de pérdida y de sacudimiento, ¿es pertinente fijarnos todavía en la belleza de los versos? Me parece que esta cuestión queda todavía pendiente en los debates en torno a la poesía del exilio. Queda como responsabilidad del lector mediar entre los dos polos. En las páginas del prólogo de esta antología, se nos comparan valoraciones críticas acerca de cómo los poemas se relacionan los unos con los otros, de tal forma que se reafirma la impresión de que son parte de un conjunto en que se expresan ideas, sentimientos y planteamientos que se vinculan estrechamente. Esto es el resultado de la selección de textos y no de una intencionalidad real de los autores.

Otro asunto que merece la discusión crítica, y que se desprende de lo anteriormente expuesto, es la pertenencia de las composiciones presentadas en esta *Memoria del olvido* a las dos famosas categorías que casi siempre reaparecen entre las consideraciones de este tipo de poesía; me refiero aquí a la poesía *del* exilio y a la poesía *en* el exilio. Las preposiciones han servido para apuntalar una oposición entre la poesía que convierte la experiencia en asunto desde la zozobra; y aquella otra que se escribe en los países de acogida, pero que cuya razón de ser no son en exclusiva los sentimientos, las emociones o las impresiones de un exiliado. ¿Cuál es entonces el ámbito que explora el trabajo antológico organizado por López García? Aquí se favorece la poesía en que abiertamente se habla de la experiencia vivida; las composiciones, como antes lo apuntamos, sirven para reconstruir y revivir las fases, los motivos y las imágenes que sólo pueden construir aquellos que viven lejos de la patria por razones políticas e ideológicas. Dicho lo cual, en *Memoria del olvido* se da cabida también a poemas que no necesariamente tienen esa particularidad identificada; pienso, por ejemplo, en las composiciones de Juan Ramon Jiménez, poeta que si bien transforma su escritura durante los años fuera de España, no por ello vuelve explícito el destierro como tema; hay en los versos de Juan Ramón, durante esta época, un enaltecimiento y una transformación de los caminos, si se quiere, de su muy personal manera de entender el trabajo del poeta, un discurso que sin ser propiamente simbolista sugiere más de lo que dice con un lenguaje puro y a veces aun hermético. De tal modo que si bien pueden resultar comprensible las estrategias de López García para incluir composiciones suyas en diversas instancias del libro, no por ello deja de parecer un poco extraña la propuesta de lectura e inclusión que se hace del autor de la *Lírica de una Atlántida*. Algo parecido puede decirse acerca de los poemas seleccionados de Pedro Salinas.

El último aspecto que desearía yo tocar en esta reseña ya lo mencioné previamente: me refiero a las páginas en que se incluyen los poemas de los llamados hispanomexicanos; o bien, los escritores de la Segunda Generación del Exilio. Es necesario comentar aunque sea con bre-

vedad esta parte de la antología pues allí se contiene una de las propuestas más originales dentro del *corpus*. Desde hace muchas décadas, se ha venido cuestionando la pertenencia de este grupo de escritores a la cultura española o mexicana. No es necesario presentar aquí un resumen de las ideas que se han vertido acerca de esta cuestión, pero sí mencionar que es un tema que rebrota en las distintas antologías que se han preparado de sus poemas y en los estudios que se les dedica. En *Memoria del olvido* se les incorpora con toda naturalidad como herederos auténticos que son del exilio español más allá de las discusiones que se puedan tener todavía acerca de su pertenencia también a la literatura de México. Es importante observar que los poemas que seleccionó López García pertenecen a aquella vertiente en que los poetas escriben a partir de su circunstancia como exiliados. De tal manera que se presentan exclusivamente textos

que tienen esa particularidad; no ha de olvidarse, sin embargo, que las obras de los hispanomexicanos no siempre reflejan dichos temas, y que este es tan solo un filón de su muy vasta producción literaria. Se agradece que aparezca en la selección, entre otros muchos poemas de valía, el largo texto “Patria” de Gerardo Deniz, pues se trata de una composición que ilustra el hecho de que la nostalgia no es el asunto único acerca del cual se escribe en este contexto. Ante las dificultades que puede originar el intentar leer los poemas de los hispanomexicanos, sobre todo por el difícil acceso a las ediciones, pienso que la obra de López García beneficia fuertemente a los lectores pues permitirá conocer mejor este grupo de poetas; o recordar su lugar dentro de la literatura de España. Y quizás en el futuro leerlos junto con los escritores de la Generación del 50.

Finalmente, valdrá la pena recalcar que *Memoria del olvido* no es tan

solo una recopilación sino también una propuesta para la lectura de la poesía del exilio. Es una obra que, como he tratado de apuntar en esta reseña, importante-mente modifica la forma en que podremos leer a partir de ahora las obras poéticas del periodo: como las piezas sueltas que aquí se restituyen dentro de un orden y como parte de un conjunto. Si algo se comprueba al leer la antología, es que la literatura sigue siendo uno de los caminos indispensables para la reconstrucción de la historia. Si bien podríamos acudir a los manuales y a los recuentos históricos de la época, una muy distinta perspectiva es la que adquiriremos gracias al conocimiento de los poemas que se escribieron después de la forzosa salida de los artistas durante los últimos años de la década del treinta. Nada puede sustituir la mirada y el testimonio del individuo en sus mejores versos.

En el país de las maravillas

Knut Hamsun

Aquelarre Ediciones

Xalapa, 2020, 212 pp.

NIDIA VINCENT

En 2020, 1^{er}. Año de la Pandemia, como habremos siempre de recordar, llegó a mis manos un título de la joven editorial Aquelarre Ediciones, que apuesta desde Xalapa, Veracruz, por un arriesgado proyecto de calidad literaria. De 2019 a la fecha ha publicado cuatro títulos de autores indispensables: *Vida y aventuras de Jack Engle*, la novela perdida de W. Whitman, *Agencia general del suicidio* del escritor vanguardista francés Jacques Rigaut, *Las ruedas de las aves* de Emily Dickinson y *En el país de las maravillas* del noruego Hamsun.

Este último, aparecido en 1903, bajo el sugestivo título *En el país de los cuentos. Vivido y soñado en el Cáucaso*, es un atractivo volumen en color bermellón de Knut Hamsun (1859-1952), autor conocido por obras como *Hambre* (1890), *Pan* (1894) o *Vagabundos* (1927) y su influencia en Onetti, Bombal, Rulfo y Uslar Pietri.

Aunque *En el país de las maravillas* cuenta con ediciones previas en español, esta es la primera traducida directamente del noruego a nuestra lengua por Zarina Martínez Børresen, mexicana radicada en Oslo y especialista en este escritor. Para ser más precisa y dar a la traductora el justo reconocimiento, no sobra añadir que, a diferencia de la mayor parte de los trabajos de Hamsun traídos al español a partir de traducciones

anteriores a otros idiomas, la fuente de Zarina Martínez es el texto de Hamsun escrito, no en noruego, sino en *riksmål*, “variante más cercana al danés que al noruego actual”.

En el país de las maravillas es un libro de viaje, de pasajes “vividos y soñados” por el autor a lo largo de una travesía de veintitantas jornadas por Rusia y parte del Cáucaso, esto es, por los actuales Georgia, Armenia y Azerbaiyán. Este recorrido da inicio un día de septiembre de 1901. Hamsun y su primera esposa Bergliot Göpfert (a quien apenas mencionará un par de veces) llegan a Rusia tras su estancia de un año en Finlandia.

A pesar de que el mismo Hamsun aclara que el viaje ha sido financiado por el Estado, no explica cuál es la finalidad del mismo. Por un momento pareciera ser que es llegar a Bakú, “la ciudad negra”, el más importante centro comercial en el Caspio y el principal punto de refinación de petróleo. En el libro se hace referencia a la familia Nobel, quienes dominaban la producción en la zona y construyeron el primer oleoducto ruso hacia 1875; y la descripción del lugar en que se hospeda pareciera ser Villa Petrolea, la comunidad industrial fundada ahí por los Nobel. Zarina Martínez, por su parte, conjetura que es el viaje mismo. Ya Hamsun había dado muestras de su afán de aventura recorriendo Escandinavia, varios países

Europeos y Estados Unidos. ¿Consecuencia natural por vivir en el extremo norte de Europa? ¿Simple curiosidad? ¿Herencia de sus antepasados vikingos? No pasemos por alto el tema de su *Trilogía del vagabundo* (1927) ni olvidemos la audacia de otros noruegos del siglo XX como Fridtjof Nansen y Roald Amundsen con sus expediciones a los Polos Norte y Sur, respectivamente, y menos aún a Thor Heyerdahl y su proyecto *Kon-Tiki*, quien visitó Azerbaiyán a principio de la década de los 60 y que estaba convencido de que podría haber conexiones remotas entre el Cáucaso y Escandinavia. Por último, cabe suponer que el conocimiento y admiración de Hamsun por la literatura rusa, lo inspiraron para esta empresa. No sobra decir que dedica el capítulo XII a escritores como Dostoievsky, Tolstoi, Pushkin, Gogol, Turgeniev, cuya obra conoce, admira, compara y comenta.

El largo recorrido que origina esta obra, dio inicio con un trayecto en tren de San Petersburgo a Moscú, ciudad que lo deslumbra por el Kremlin, sus iglesias, “sus cúpulas verdes, rojas y doradas [...] ese oro y ese azul sobrepasan todo cuanto he soñado”. Tren, coche de alquiler tirado por cuatro caballos y barco de vapor serán sus medios para cruzar por extensos campos de trigo y centeno, por “la tierra negra de Rusia”, recorriendo estepas, bosques, el valle del río Térek, que nace del monte Kazbek, los ríos Don y Aragua, las ciudades de Vladicáucaso y Tíblis, hasta su arribo a Bakú a orillas del mar Caspio y una última estadía en Batumi, en el Mar Negro.

Cuando alcanza el Cáucaso, su entusiasmo es total y se felicita por estar ahí para contarlo: “aquí la vegetación es tan abundante que no he visto nada pare-

cido. Los bosques parecen impenetrables y cuando nos detenemos en las estaciones y podemos mirar con más atención, los bosques forman un solo tejido de enredaderas. Aquí hay castaños, nogales y robles; en la maleza crecen arbustos de avellana. En las parcelas limpias se cultiva maíz, vino y todo tipo de fruta. Todo se zarandea y madura sobre su tallo; huele a manzana. Observamos y este bendito país, sin igual; aquí todo es tan hermoso y rico, ¡y lo hemos visto!”

Estamos pues ante un libro de viajes que, como tantos otros, no es solo un diario que recoge con objetividad las experiencias de un aventurero, sino una obra literaria que alberga imaginación y lirismo. Este tipo de textos, calificados como “relatos, crónicas o literatura de viajes”, presentan problemas a la hora de nombrarlos por sus movidas fronteras entre ficción y realidad, objetividad y prejuicios, testimonios o interpretaciones personales. Por lo general este tipo de narraciones son creaciones libres y personales que recurren a diversos géneros como la autobiografía, las cartas, el diario, el testimonio o inclusión de relatos, canciones, poemas, notas periodísticas, tradición oral, diálogos o material gráfico. A esta heterogeneidad se añaden diversos estilos y muy diferentes finalidades, como sería el caso de las opuestas motivaciones que pueden mover a un descubridor, un naturalista, un ligero turista o quienes escriben desde el exilio.

El autor se califica como valiente por adentrarse en Rusia. Ciertamente, este hombre de 52 años habrá de sortear inconvenientes y aprensiones: calor, viento, alimentos extraños, lechos con chinches, una persistente fiebre caucásica, temor a lo desconocido, a los “otros”, a ser engañado, atracado, estafado, encarcelado, asesinado.

En el país de las maravillas se privilegia el punto de vista subjetivo de un narrador en primera persona, que por momentos pareciera un espejo realista a lo largo del camino. Como el gran admirador de Dostoievsky que fue, vio también propicia esta oportunidad para indagar en formas expresivas de la conciencia. Así, aprovechó la naturaleza del diario de viaje para exponer sus introspecciones e, incluso, conceder espacio para la exageración, la imaginación, el humor o el delirio. Hamsun siguió su instinto creativo, echó mano de digresiones y fabulaciones, y no dudamos que por momentos supone o pondera, dando amplio margen a su subjetividad y vivencias interiores. Al punto que no duda en incluir aspectos psicológicos y libres y bizarros relatos provocados quizá por la fiebre del Cáucaso o por la confusión ante lo desconocido. Al respecto Zarina Martínez comenta: “hacia el final de la obra, Bergliot lee el diario de su esposo y lo acusa de mentir y exagerar, lo cual parecería confirmar que Hamsun confunde la realidad con la fantasía, lo vivido con lo soñado, aunque también podría ser un ‘artificio’ para indicar al lector que hay más fantasía que realidad en lo que cuenta”.

Por otra parte, el contacto con un mundo incomprensible y exótico, lleva de manera natural a que este extranjero presente y juzgue las costumbres y a las gentes que le salen al paso. Refrendando así, como lo han señalado los estudios culturales y poscoloniales, la figura dominante del viajero o la viajera, como la persona blanca y con cierto tipo de recursos que observa y se considera con autoridad para aprobar o descalificar. Así, el mundo que está ante sus ojos le es tan ajeno, el Cáucaso y sus pobladores tan singulares y desconocidos que escribe: “hacia Bakú hace apenas una generación había quienes adoraban al fuego; sí, en el Cáucaso del Sur hacia Armenia deben vivir todavía quienes adoran al diablo.”

Hamsun repudió al comunismo y vio con recelo al naciente imperialismo capitalista; pero su propensión hacia líderes y pueblos con carácter firme, lo inclinarían más tarde hacia el Führer, el nacionalsocialismo e, incluso, a defender la ocupación de Noruega por los nazis en 1940. Errores que lo conducirían al desprestigio, la pérdida de sus propiedades y a prisión al triunfo de los Aliados.

En el capítulo III, verbigracia, tenemos un ejemplo de su entusiasmo por quienes poseen don de mando. Describe la escena en que basta la orden firme de un oficial para acallar a un grupo de *muzhiks* que expresaban sus quejas, y lo que más llama la atención son las observaciones del escritor: “el ser humano obedece a un hombre que sabe ordenar. Napoleón fue obedecido con entusiasmo. Obedecer es un placer, y el pueblo ruso sabe hacerlo todavía”. Y aun aclara más adelante, en relación a Pedro El Grande: “así es que las ordenes logran maravillas, según la palabra del zar. El látigo. ¡Alto!, había dicho el oficial. Y los *muzhiks* se detuvieron”.

Como atento observador, se posa en mínimos detalles, describe la forma de labranza, las construcciones, bebidas y alimentos, los samovares, las religiones, la “música fósil” de una balalaika, la naturaleza sagrada del papel y el arte de la escritura, la mansedumbre de la gente o la vestimenta: “En la estación de Kolodyesnaya. Aquí llegan mujeres vestidas en forma abigarrada. Llevan puesto tanto rojo y azul que parecen un campo de amapolas que se mecen”. En ese universo insospechado, este nórdico muestra especial interés por la diversidad étnica: eslavos, circasianos, armenios, iraníes, osetas, kurdos, georgianos, “persas amarillos y tártaros morenos”, gente del Turquestán, del Tíbet y Palestina, caucasianos de belleza morena de tipo árabe o kirguisos de las estepas orientales, de quienes dice: “Nos parecen apuestos según nuestros parámetros; su mirada es infantil y sus manos demasiado pequeñas y parecen indefensos. Los hombres visten pieles de borrego y botas altas verdes y rojas; llevan puñales lanzas como armas.”

Declara sin reparos su desagrado de solo ver un semblante judío, y llama la atención su entusiasmo al toparse con eslavos, de quienes expresa: “de un pue-

blo así puede desarrollarse una literatura como la rusa: sin límites, celestial, de ocho grandes manantiales ocho gigantes de la literatura”. Así mismo declara su entusiasmo por los cosacos, pueblo originario de la estepa, de vocación guerrera e indomable temple.

Llama la atención, a lo largo de todo el libro, la civilidad con que tantos y tan distintos grupos humanos conviven. No concuerda con la conflictiva historia geopolítica de la zona del Cáucaso del último siglo: disputas por fronteras, diferencias etno-religiosas, fuertes intereses económicos internos y extranjeros, migraciones y la armenofobia que condujo al injustificable genocidio de más de un millón de armenios perpetrado por Turquía. Hoy día la zona es un polvorín: Armenia y Azerbaiyán se disputan Nagorno-Karabakh, sus pobladores buscan refugio y Moscú se propone como mediador para fijar sus fronteras.

En el libro, hallamos ejemplos de la postura de Hamsun respecto al mundo de Occidente y este otro “salvaje”. Por momentos sus prejuicios de hombre “civilizado” no le permiten acceder a la cultura que tiene frente a él; en otros, es capturado por la vida sencilla, el paisaje y la mansedumbre de sus pobladores. Alcanza a advertir que bajo otros ideales, nada les falta pero le parece grave que no tengan derechos humanos, al voto, al sindicalismo, a la información: “¡Pobre Oriente, los prusianos y americanos debemos tenerles lástima...!”. Reconoce ventajas del desarrollo, pero abomina de la contaminación visual, sonora y de los residuos en la arena, el agua y el aire, ocasionados por las petroleras a orillas del Caspio. Sin proponérselo, en sus páginas nos advierte sobre lo que habrá de venir: “huele a petróleo en toda la ciudad. El olor está en todas partes, en las calles en las casas. Se mezcla con el aire que uno respira, y mientras uno se acostumbra a este olor, carraspea sin parar”. “Yo había oído hablar de muchas clases de grasas [...] pero nunca acerca de grasa de metal. Ahí estaba. Era a la vista, por decirlo así, una pomada grasosa. Pero esto de aspecto tan deplorable que tanto al ingeniero como a mí se nos llenaron los ojos de lágrimas, era, precisamente, el producto principal. Antes lo arrojaban al mar dijo. Ahora lo usamos como combustible”.

En todo viaje, extraños y extrañas se cruzan, se observan y en ocasiones interactúan con mutuo extrañamiento y desconfianza. Salir de lo que es conocido es indudablemente un medio de conocimiento y transformación, y este caso no rompe la regla. Conforme se interna en el Cáucaso, la mirada y tolerancia del trashumante se afinan; reconoce que lo común no es lo homogéneo sino la diversidad: “en cada mesa en este comedor caucasiense la gente se comporta de formas diferentes”. Paso a paso, el encuentro con pastores, campesinos y la vida sencilla lo llevan a conectar con su sencilla infancia en la diminuta localidad de Handsun en Nordland, donde su familia

trabajó las tierras de un tío. La naturaleza, lo simple, contemplar el cielo más estrellado de su vida, lo llevan a reflexionar sobre Dios. “Había llegado ahora a un mundo profundo y hechizado: este lugar de destierro era el más maravilloso de todos los países. Me rindo ante él cada vez más y ya no pienso dormir.”

En este 2021, en este largo periodo de encierro y pandemia, de noticias alarmantes en esa región de Medio Oriente y muchos lugares más, de incertidumbre y reflexiones, la lectura de *En el país de las maravillas* regala libertad y un mundo ilimitado, sugestivo y diverso; a lo largo de 19 capítulos nos trasla-

damos con Hamsun hasta una tarde, de los albores del siglo XX, en que como él pensamos: “el sol y la luna resplandecen al mismo tiempo en el paisaje y hace mucho calor. Este mundo no es como ningún otro mundo que conozco y una vez más pienso que me podría quedar aquí de por vida”.

Filosofía a martillazos

Darío Sztajnszrajber

Ariel

Ciudad de México, 2021, 290 pp.

MÓNICA SANCHEZ FERNÁNDEZ

Filosofía a martillazos de Darío Sztajnszrajber (Buenos Aires, 1968) nos da qué pensar. Pedimos de antemano disculpas al autor, porque la existencia de este libro y su éxito nos distraen de su contenido. Por un lado, *Filosofía a martillazos* provoca una reflexión sobre las últimas tendencias del mundo editorial; y, por otro, impulsa a navegar por la red con el mazo nietzscheano en ristre para discernir entre tantos y tan dispares contenidos.

Darío Sztajnszrajber tiene una larga trayectoria como docente y como divulgador. Hace filosofía, deconstruye o desenmaraña; también narra la vida y expone las argumentaciones de los grandes pensadores como si fuera un cuentacuentos. Saca a relucir sus dotes histriónicas en cada puesta en escena, ya sea en las aulas, a través de la pantalla, en las ondas (también *podcast*) o en sus redes sociales —tiene más de 800,000 seguidores en Instagram, y alguna de sus charlas, como la dedicada a *El amor*, que se reproduce en este libro, cuenta con casi un millón y medio de visitas—. Darío Sztajnszrajber logró, con su programa televisivo, “Mentira la verdad” (2011), que las nuevas generaciones descubrieran que la Filosofía es mucho más que el sonsonete que arrulla a los estudiantes a los ocho de la mañana. Bien al contrario, la Filosofía despierta y zarandea hasta generar una “torsión del alma”, en palabras de Platón.

En su país, Sztajnszrajber, secundando al también filósofo José Pablo Feinmann, luchó por salvar la filosofía del ostracismo académico desde las trincheras audiovisuales y tecnológicas. Su aspecto de estrella del rock, su dominio escénico del *pathos* (esa manera tan suya de apelar a la emoción) y sus vastos conocimientos han reclutado un ejército de seguidores (por alguna extraña razón nos estamos poniendo muy bélicos en estas líneas). Hoy cuenta con una “comunidad” de incondicionales que se han enganchado a su empeño por sacudir los cimientos

y generar diálogo a raíz de sus lecciones, no exentas de continuas preguntas, de cierta *mayéutica* socrática para dar a luz un pensamiento propio.

Desde este punto de vista no hay más que agradecer y aplaudir su militancia a favor de una filosofía vigorosa y en continua (de)construcción. Sin embargo, esos aplausos aminoran, sin llegar a extinguirse, a la hora de reseñar su libro, *Filosofía a martillazos* (ya ha salido a la luz un segundo volumen). En él, se transcriben seis lecciones impartidas por el maestro Sztajnszrajber en la Facultad Libre de Rosario: *El amor*, *El postamor*, *Dios*, *La verdad*, *La posverdad* y *La democracia*. Es importante señalar que estas seis lecciones, que datan de 2016 y de 2018, están grabadas y subidas desde hace tiempo a YouTube (previamente a la lectura, las seguimos y nos sedujeron e invitaron a continuar amando los clásicos... y a estudiar a Jacques Derrida). Llegados a este punto comenzamos a reconocer una nueva manera, por parte de los editores, de alumbrar los libros que imprimen sus sellos. Que no cunda el pánico, no hay que ser papanatas y poner el grito en el cielo ante esta atracción del editor contemporáneo por los “influencers” (las editoriales cuentan con especialistas que husmean por la red a la busca y captura de creadores de contenido de éxito): no todos los libros que se “fabrican” y publican bajo el estímulo del número de seguidores tienen por qué ser nefastos, ni todos los publicados antes del avance del “imperio digital” eran buenos.

Siegfried Unseld en su obra *El autor y su editor* —interesante estudio sobre las relaciones de Rilke, Hermann Hesse, Bertolt Brecht y Robert Walser con sus editores— explicaba el concepto de “libro enfermo”: “Es decir, el libro que se ha debilitado y vuelto anacrónico; según Härtling, los editores, orgullosos de su antiguo prestigio como creadores de libros, son actualmente simples esclavos del mecanismo del aumento de ventas”.

Lo anterior fue escrito hace más de cuatro décadas, en 1978, cuando las nuevas tecnologías aún estaban en pañales. No decimos que el libro que nos ocupa sea un “libro enfermo”, pero a través de su lectura llegamos a percibir el crujido molesto de un engranaje mal aceitado. El chirrido que recorre sus páginas proviene, a nuestro parecer, de la forma en que se ha volcado la oralidad en escritura.

En la introducción, Sztajnszrajber agradece el trabajo de la transcriptora y de la editora, y explica someramente los criterios seguidos: “Hemos decidido, obviamente, conservar el estilo coloquial y performativo de la clase (...). Del mismo modo, mantuvimos las cuestiones coyunturales, así como la amplitud de un lenguaje que en su faceta verbal a veces se desentiende del registro de un texto escrito. Nos propusimos —y esperamos habernos acercado al objetivo— traspasar al papel el mismo clima que se experimenta en las clases”. No queremos caer en un purismo neurótico, pero si en la oralidad la *campechanía* acompaña al denso discurso filosófico y lo aligera (contribuye a ello el lenguaje no verbal y la puesta en escena del autor); durante la lectura, esa misma *campechanía* se transforma en un molesto distractor. Como símil: leer *Filosofía a martillazos* —por otro lado, un libro para subrayar, repensar, dialogar con otros lectores, desmenuzar— es como ver una buena obra de teatro por *zoom*. Le falta el convivio, la energía que pone el filósofo en cada una de sus clases, su vitalidad, el torbellino. En ese “conservar el estilo coloquial y performativo de la clase” hay artificio.

La pregunta es si esta manera de concebir el libro surge de una decisión meditada o, en realidad (“¿qué es la realidad?”, nos devolvería Sztajnszrajber con gesto de socarrona paciencia), oculta las prisas por sacar a la venta este “producto”. Si aplicamos la cuenta de la vieja, el empresario (prescindimos ahora del término editor) calcula que, al menos, un diez por ciento de los “followers” de su autor comprará el libro. En el caso del filósofo de apellido impronunciable, estamos hablando de un nada desdeñable número de compradores (omitimos en este caso decir lectores). Su *Filosofía en 11 frases*, de 2018, se convirtió en un fenómeno editorial en Argentina y en solo unas semanas llegó a vender 70,000 ejemplares.

La poeta española Luna Miguel escribió un interesante artículo titulado *Oro parece* con la siguiente reflexión: “un puñado de editores se quedaron tan cegados por los *followers* de hoy, que se olvidaron de los lectores del futuro”.

Sin embargo, desde otra perspectiva, ¿no estaremos asistiendo a un curioso cambio de paradigma? La oralidad, en cierto sentido, se replegó a lo escrito desde tiempos homéricos. En su *Clase 4: La verdad*, Dario Sztajnszrajber recuerda el diálogo platónico del *Fedro*, un lúcido análisis sobre memoria, oralidad y escritura. En la actualidad, los editores buscan creadores de contenido oral y transcriben de la manera más fiel posible lo dicho hasta llegar al libro (sigue siendo incontestable el prestigio del libro y, por eso, los “influencers” aspiran también a ver en papel su trabajo). ¿Será que se cumplen ciclos pendulares que van de lo oral a lo escrito y retornan en un camino de ida y vuelta? Este hecho se produjo

claramente con la llamada literatura de cordel (cuyo origen se remonta al siglo XV). ¿La “literatura de red” será el remedio de dicho fenómeno en el siglo XXI?

El autor del libro que nos ocupa ha conseguido su objetivo: pone nuestra mente en ebullición. *Filosofía a martillazos* cumple una loable misión, como loable es el trabajo infatigable en redes de Sztajnszrajber y de otras personas que realizan en YouTube “la misión ancestral de corromper a las personas enseñándolas a pensar”, como dice Enric F. Gel desde su canal “Adictos a la Filosofía”. Otros YouTubers, en español, que ofrecen contenidos filosóficos de gran calidad son: Darrin McNabb con su “Fonda Filosófica”; Juan Denis y su “Filosofía en minutos”; Alejandro Cavallazzi de “Estamos filosofando”; Luis, de “Marte 19”; o Rafael Hidalgo de “Polizón y naufrago”. Muy recomendables, para quienes se inician en el estudio de la Filosofía, son los esquemas que elabora Lluna Pineda sobre

la historia de la filosofía; las lecciones de maestros de toda la vida, con el pizarrón de siempre, como Enrique P. Mesa de la web “La lechuza de Minerva”; o, para más avanzados, las propuestas de la cátedra de la UNED Teresa Oñate. Todos ellos —menos Lluna Pineda a quien solo se le ve la mano y la pluma trazando letras sobre el papel— miran de frente a la cámara y despliegan más o menos recursos audiovisuales para defender ese milenarismo amor a la sabiduría que nos hace más libres. Si los discípulos de Aristóteles, los peripatéticos, caminaban junto al maestro y anotaban sus reflexiones en los hoy llamados libros esotéricos del estagirita (entre ellos, la *Poética*), quienes no renunciamos al asombro, surcamos por los mares de estos generosos navegantes del pensamiento, y aspiramos una estimulante brisa de preguntas abiertas y respuestas posibles.

La traducción y la letra o el albergue de lo lejano

Antoine Berman

Dedalus Editores

Buenos Aires, 2014, 160 pp.

MARIO SALVATIERRA

Pensar en torno a la traducción conoca de manera invariable palabras como fidelidad, traición, libertad, equivalencia y suele despertar discusiones sobre el buen y el mal traducir e incluso sobre la posibilidad misma del acto traslaticio. Parece que, en cuanto al ámbito de la interpretación y los textos especializados, la viabilidad del traducir se acepta en términos generales; pero las objeciones se multiplican en la medida que trasponemos el umbral de los textos literarios. Para muchos, la traducción de poesía es francamente una tarea imposible, aunque haya una aplastante evidencia a lo largo de los siglos para demostrar lo contrario. Si el intérprete, el perito traductor o quien se dedica a pasar manuales técnicos de una lengua a otra gozan de cierto prestigio o son apenas importunados, el traductor literario recibe, honorosas excepciones, los más hirientes insultos que lo equiparan al mentiroso y al traidor. Pese a todo, estos vilipendios no han evitado que continúe su labor y que reflexione sobre la naturaleza y práctica de su oficio.

En Occidente, la discusión moderna sobre la traducción inicia en el siglo XIX en Alemania. Los románticos alemanes asentaron profusamente sus ideas sobre la intensa empresa de traducción que acompañó el desarrollo de su li-

teratura y cultura nacionales. Esta experiencia está condensada en la conferencia *Sobre los distintos métodos del traducir* de Friedrich Schleiermacher, quizá la formulación más radical de la época y la que más repercusión ha tenido fuera de sus fronteras. Un siglo más tarde, Walter Benjamin retoma y expande de manera crítica el pensamiento romántico en “La tarea del traductor”, cuya influencia recién comienza a percibirse. Sin negar los méritos y hallazgos que puedan tener los numerosos volúmenes que la lingüística y los Estudios de Traducción han dedicado al tema, en la segunda mitad del siglo pasado dos obras sobresalen por su coherencia y meticulosidad: la primera es *Después de Babel* de George Steiner; la otra, menos conocida, pero equiparable en ambición y valor, corresponde a Antoine Berman.

Traductor de Roberto Arlt, Augusto Roa Bastos y Ricardo Piglia al francés, Antoine Berman (1942-1991) dejó tras de sí una obra importante y sistemática, aunque reducida y dispersa. En vida, vio publicado únicamente su libro *La prueba de lo ajeno* (1984), un comprehensivo estudio sobre la práctica de la traducción en la Alemania romántica, y una serie de artículos recogidos en el volumen colectivo *Les tours de Babel* (1985). La muerte lo encontró trabajando en las correcciones

finales de su segundo libro: *Pour une critique des traductions: John Donne*, que apareció de manera póstuma en 1995. En 2008, Isabella Berman, su viuda, editó y dio a la imprenta *La era de la traducción*, un minucioso comentario a “La tarea del traductor” de Walter Benjamin, y en 2012 *Jacques Amyot, traducteur français*. Este conjunto de obras lleva a cabo el programa trazado por Berman para establecer los cimientos de un nuevo pensar en torno a la traducción, alejado de las pretensiones científicas de la lingüística, las inconsistencias de la crítica impresionista y las prescripciones de los manuales.

En *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* se reúnen las lecciones del primer de los seminarios que Berman dictó en el Colegio Internacional de Filosofía en el invierno de 1984. Estas disertaciones se encaminan a reivindicar la traducción literal (que no “palabra por palabra”) sobre la que, ante todo, busca conservar el sentido en aras de la transmisión exacta de la información de la obra literaria. La primera parte del seminario hace una crítica a la teoría de la traducción canónica, modelo hegemónico cuyo origen se remonta al anexionismo romano de la literatura griega clásica, se afirma con la *Vulgata* y los comentarios de San Jerónimo y se institucionaliza en

el clasicismo francés. Esta manera de concebir y practicar la traducción, dominante en Occidente, se caracteriza por ser etnocéntrica, hipertextual y platónica, es decir, que, al verter un texto al idioma propio, privilegia el sentido sobre las particularidades formales, se ciñe a la normatividad de la lengua y la escritura cultas y, en tanto imitación, se permite “embellecer” y “perfeccionar” el original. Para contrarrestar esta violencia que sistemáticamente destruye el “cuerpo” de la obra para conservar su “espíritu”, Berman propone un traducir que, guiado por una intención ética, poética y reflexiva, dirija su atención al “juego de los significantes” y abra la lengua propia a lo extranjero. En el albergue de la traducción, el Otro encuentra cobijo, no sepultura.

La segunda parte del seminario está dedicada al estudio de tres traductores que orientan su acto traductor hacia la literalidad, resistiéndose a la normativa canónica. Berman analiza las traducciones de *Antígona* y *Edipo rey* hechas por Hölderlin, el *Paraíso perdido* de Chateaubriand y la polémica *Eneida* de Pierre Klossowski, examina los fundamentos que las rigen e identifica los recursos que cada uno de ellos emplea en su trabajo sobre la *letra*. Hölderlin, por ejemplo, devuelve a las obras de Sófocles su expresividad acentuando lo que en ellas está latente mediante el retorno a las etimologías de las palabras, los arcaísmos y giros suabos, la sustitución de los nombres de los dioses del panteón griego por sus epítetos, entre otras operaciones. Klossowski, por su parte, introduce la textura virgiliana por los resquicios de la lengua francesa e imita la lógica de su decir épico, sin calcar el orden factual de la sintaxis y la distribución de las figuras retóricas. Además de su adscripción a

la literalidad, estos tres traductores emprenden un profundo ejercicio crítico sobre el lenguaje, la literatura y la traducción. En este último ámbito, Hölderlin y Chateaubriand se oponen a la tradición de las bellas infieles que extirpa cualquier rasgo de extranjería y otredad de los textos originales; mientras que Klossowski cuestiona el secuestro de las obras clásicas por parte de la filología y los especialistas de las lenguas que en nombre de la exactitud exhiben el cadáver de la letra en ediciones académicas ilegibles.

Berman no formula una teoría, propone una ética de la traducción sumamente vigente y necesaria para los tiempos que corren, pues su objetivo primordial es el reconocimiento de la otredad que se manifiesta concretamente en la sustancia textual. Tampoco sugiere un método porque, de la misma manera en la que la lectura de un manual de versificación, el decálogo del buen cuentista o un libro de narratología dudosamente valdrían de algo para escribir *Primero sueño*, *El llano en llamas* o *La canción de las mulas muertas*, en materia de traducción literaria, las recetas también destruyen el complejo entramado que integra el tapiz de una obra. En cambio, Berman ofrece un instrumento analítico que hace visible cómo los efectos distorsionadores del traducir canónico mitigan las peculiaridades plásticas de una escritura y disuelven en un lenguaje de prestigio (ya sea la variante neutra o culta de una lengua) o diluyen en la poética personal del traductor (y esto es muy frecuente entre los escritores-traductores) la diversidad de voces y registros que integran la expresión del original.

El desprestigio de la traducción literal y la actualidad de la traducción del sentido solo puede explicarse por las im-

posiciones de la industria y el mercado editorial que exigen tiempos de entrega estrechos y que imponen el empleo de un discurso legible para un público masivo con el fin de vender y vender pronto. La fidelidad a la letra no es traición al sentido, pues el significado de las grandes obras literarias no es unívoco ni está petrificado; por el contrario, es plural y danzante, no se agota en una interpretación. Así como la crítica no determina lo que significa un texto, sino que ofrece una experiencia de lectura y por lo tanto las interpretaciones son virtualmente interminables, la traducción de novelas y poemas magistrales no suprime las versiones anteriores ni clausura la posibilidad de otras nuevas. Paradójicamente, la fidelidad al sentido da como resultado “la transmisión inexacta de un contenido inesencial” (Benjamin); mientras que la fidelidad a la letra recupera la novedad de las obras porque permite vislumbrar el diálogo que los originales entablan con la tradición nativa y la extranjera.

Con *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, Antoine Berman puso en marcha la elaboración de una nueva disciplina para el estudio de la traducción, cuya dimensión ética se funda en el reconocimiento del Otro. Lamentablemente, este proyecto quedó trunco y sin continuadores. Más allá de su repercusión académica, las lecciones de Berman podrían tener una influencia positiva en la práctica de la traducción entendida como ejercicio crítico y no mera comunicación de un mensaje. En la era de las migraciones masivas, del resurgimiento de los nacionalismos obtusos, de la mercantilización de las identidades, es necesario abogar por la hospitalidad lingüística en la traducción y crear un espacio cómodo para nuestros invitados.

Las ruedas de las aves

Emily Dickinson

Aquelarre Ediciones

Xalapa, 2020, 253 pp.

YASMÍN ROJAS

Emily Dickinson (1830-1886), poeta, escritora de cartas, fragmentos narrativos, jardinera y horticultora, nació en el seno de una familia burguesa en Amherst, Massachusetts. Nieta del fundador de la Universidad de Amherst e hija del exitoso abogado, egresado de Yale, Edward Dickinson, Emily se preparó académicamente ya que asistió al colegio desde niña y posteriormente al seminario femenino Mary Lyon. Comenzó a escribir ensayos y poesía en la adolescencia, mas nunca publi-

có en vida, porque, como aseveró, no le interesaba, escribía para ella y los suyos. Es sabido que vivió alguna parte de su existencia resguardada en la finca de su padre, donde “por las noches, durante una parte crucial de su vida (de 1858 a 1864), pasó en limpio sus poemas, con trazos que acusan apenas un ligero roce del lápiz, sobre hojas de papel rayado cuyos folios cosía más tarde en pequeños cuadernillos”, como bien menciona uno de sus traductores al castellano, Juan Carlos Calvillo, en su prólogo a la edición

de *Las ruedas de las aves*, publicado por Aquelarre Ediciones.

Dividido en dos partes, el libro está impreso con dos tipos de papel para diferenciar las traducciones de los textos originales. En la primera parte, se hallan el prólogo seguido por 78 traducciones de Calvillo, quien se dio a la tarea de consultar los archivos digitales de la Houghton Library de Harvard para traducir, no de poemas editados, sino directamente de los versos que emanan de la mano de Emily en sobres y sus solapas, en trozos de papel y hojas sueltas que la poeta compuso y desperdigó en distintos lugares de su hogar hacia la última etapa de su vida. Estos manuscritos se nos presentan en la segunda parte de esta hermosa edición. Con ello, el lector puede cotejar las traducciones y visualizar el juego de la poeta, quien para entonces ya no solo escribía sobre hojas

sueitas, sino en otros objetos, como servilletas y pétalos de rosa. O bien, en una ocasión incorporó el cascarón de un grillo muerto a uno de sus poemas, el designado “Fr 291”; este y otros actos de escritura sobre objetos distintos, permite a Calvillo advertir lo siguiente, “que la poeta se interesó cada vez más en asuntos de formato, en la posible interacción entre las palabras y su soporte material y, a la vez, en la relación que existe entre las palabras y el universo que representan”.

Los distintos biógrafos de Emily han constatado su tendencia a escribir sobre papelillos sueltos. Cuando ya no cosía sus cuadernos, comenzó a experimentar con el espacio en el poema, recortaba y acomodaba papeles, hacía *collages*, algunos de los cuales obsequió a familiares y amigos. Usualmente, metía sus poemas en arreglos de flores cultivadas por ella misma, porque, según su perspectiva, la poesía y la jardinería compartían similitudes. Dar mantenimiento a un jardín, decía, era muy parecido al proceso de la creación poética, ambas requieren de tiempo, habilidad, paciencia, pensamiento y amor, para darle vida a la flor y al verso. No era gratuito que la poeta llamara a sus poemas “flores del cerebro”. Sus intereses científicos —la poeta realizó un catálogo de flores y hierbas de su región para uso propio y para la posteridad, pues actualmente es un documento de consulta para biólogos—, y literarios, fungieron como su refugio cuando, hacia los treinta años de edad, la poeta decidió abandonar la vida pública para dedicarse a su jardín y a la escritura. En su habitación, desde su ventana, Emily gozaba de un paisaje paradisíaco donde oía el cantar de las aves, veía la luz solar sobre los prados, habitaba, pues, el *locus* ideal para inspirarse y representar su mundo en un poema. Y es ese mundo tan íntimo el que Calvillo intentó recomodar en estas páginas.

Después de cotejar algunas de las más de ochenta versiones de la poesía de Emily al español, Calvillo demuestra que no fue fácil mantener la rima y el verso, pero lo consiguió. Además, en sus versiones se vislumbra a un traductor consciente de que creación y traducción, si bien no son sinónimas, tampoco están completamente separadas, hay un espacio de contacto. Es decir, el traductor se sitúa en ambos terrenos. Por ejemplo, Calvillo emplea el verso medido, específicamente, el endecasílabo, que no mantiene la poeta en sus originales, ya que,

al ser escritos en pedazos de papel, al acabarse el espacio, terminaba la poeta de escribir su verso. Lo que lleva a Calvillo a tomar decisiones basadas en su conocimiento del verso en castellano, pero también en su talento creativo. Sírvase como ejemplo, el que haya agregado algunos paralelismos en los poemas donde lo creyó pertinente, así ocurre en el poema “A 105a (J1123 / Fr1187)”, donde el yo lírico, atribulada por los traumas de la vida, encuentra paz en el advenimiento de la fe cristiana:

Un negarse a admitir la Herida
hasta que quedó tan abierta
que cupo en ella toda mi Existencia
y hubo precipicios cerca_

El simple cerrar de una tapa
que se abrió para el día
hasta que el tierno Carpintero
la clava para siempre y la termina (22).

La versión original es:

A not admitting
of the wound
until it grew so
wide
that all my
life had entered it
and there
were troughs
beside -

a closing of the
simple lid that
opened to the sun
until the tender
Carpenter
perpetual nail
it down - (103).

Hay un tratamiento distinto del verso, más coherente con nuestra lengua. Si bien no son versiones cien por ciento fieles, pues en el verso “simple lid”, que Calvillo traduce como “el simple cerrar de una tapa”, cuando el adjetivo “simple” se refiere a la “tapa”, esto es a “la herida”, y no al verbo cerrar, tampoco son versiones completamente infieles. Es evidente que el traductor se tomó algunas libertades al traducir, pero no se pierde del todo el sentido original. Sus traducciones, prueban, sí, que la poesía puede traducirse, en contraste con lo que se cree, y que la labor implica decisiones donde el conocimiento del traductor raya con la creación que, si no

se detiene, bien puede tomar su propio rumbo. No obstante, estas traducciones, a mi parecer, no son completamente libres y se apegan al sentido del original de Emily, aunque la forma cambie.

En el poema A 394 (J1423 / Fr1443), sucede algo parecido:

El Hogar más hermoso que yo he visto
se construyó en una Hora
lo hicieron dos Sujetos conocidos
una Flor y una araña a solas -
una mansión de encaje y de Satén - (54)

Su versión original es:

The fairest Home I ever
knew
was founded in an Hour
by Parties also that I knew
a spider and a Flower—
a manse of mechlin
and of Floes— (159).

De nuevo, la forma se altera, mas el endecasílabo en español, no empleado en inglés, mantiene el sentido y además añade ritmo y cadencia a la traducción. Se nota la sutileza con que el traductor trata los versos de Emily. Nos muestra qué tan mágicas son las flores de la poeta donde cada verso, como diminuto pétalo, se abre ante los ojos de quien lo lee. La forma de leerlos también es curiosa en esta edición, ya que uno de los objetivos del traductor y del editor fue privilegiar otros elementos, como el estético y lo lúdico, pues con este formato invitan al lector a jugar con el propio libro al tener que buscar la página y, por un rato, volverse paleógrafo al cotejar con el manuscrito de la poeta. Este ejercicio nos permite generar nuestra propia opinión, con absoluta libertad, sobre la poesía de Emily Dickinson.

Así pues, Juan Carlos Calvillo nos obsequia unas versiones que le hacen justicia a la poeta estadounidense, por los motivos que he comentado. Se agradece que transite con delicadeza, para no ser “demasiado invasivo, puesto que Emily puede asustarse y escapar, como un ave con un movimiento súbito”. Radica ahí la importancia de estas traducciones, en el intento de acercarnos a la imagen “más prístina” de la poeta, y sin duda alguna, vale la pena conocer a la Emily Dickinson que se nos presenta en esta edición.

Los eufemismos

Ana Negri

Antílope

Ciudad de México, 2021, 129 pp.

SARA PAOLA MATEOS GUTIÉRREZ

“**A** veces no queda más remedio que apelar a la crudeza del lenguaje y que donde hay eufemismos y frases hechas, comparezca el dolor y la grieta en frases deshechas”, escribe Ana Carrasco-Conde, en “El perverso arte de no llamar a las cosas por su nombre”. Esta afirmación condensa muy bien el aliento que se respira en *Los eufemismos*, la primera novela de Ana Negri (Ciudad de México, 1983). Fue publicada en 2020 por la editorial chilena Los libros de la mujer rota y en marzo de este año por Antílope. Para la autora mexicana, también doctora en Estudios Hispánicos y admiradora de Pizarnik, el lenguaje no es una simple coraza, sino que en él se juegan el sentido, el significado y la visibilidad de las cosas. Por ello, a lo largo del libro laten con insistencia ciertas preguntas: ¿El eufemismo falsifica la verdad o solo exige un mayor trabajo hermenéutico?, ¿su descrédito no se deberá a la incompreensión de su función?, ¿invocar con el lenguaje, aunque sea de lejos, no es, después de todo, traer al conocimiento?

La obra de Negri narra el complejo vínculo entre Clara, editora y estudiante de posgrado y su madre, médica de profesión. Un día, Clara recibe una llamada donde le piden que vaya a recoger a su madre que está muy “nerviosa” bajo un escritorio. Ese momento marca la llegada de los eufemismos que abrirán una fisura irreversible en la relación. Ninguna de las dos volverá a ser la misma: mientras una se vuelca hacia sí misma y se aleja cada vez más de su realidad circundante para recrear una distinta, con su propia lógica y lenguaje ensimismado, la otra luchará por mantener el equilibrio y salvarse. Y es que, tras una convivencia aparentemente ordinaria, se teje un entramado cuyos nudos, apenas visibles, son más fuertes de lo que se cree. El pasado sombrío de los padres durante la dictadura argentina, que los llevó a exiliarse en México; la separación de Clara y su esposo Mariano; la paranoia de la madre que se siente perseguida aunada a la posibilidad de conseguir una reparación económica por parte del gobierno argentino para asegurar su futuro, todas estas situaciones se concentran en apenas unos días en los que Clara, fiel a su nombre, intentará “aclarar” su vacilación y poner las cosas en su lugar.

La relación entre madre e hija se sostiene a través del lenguaje, columna vertebral de la obra que sobresale desde el título mismo. En sus conversaciones, discusiones y silencios se contraponen

dos formas de entender el mundo. En un inicio se presiente que el lenguaje se trata de un vehículo claro, eficaz, capaz de representar la realidad que enuncia. Como un reflejo nítido, cada punto y ángulo se corresponden con lo expresado. Clara, siendo niña, le contaba a la madre su versión de las historias que había leído y hablaba con soltura de cualquier tema. Confiaba plenamente en el poder de las palabras y era también “la forma de estar” con ella y más tarde en el mundo, por lo que además comenzó a escribir. Sin embargo, pronto se dio cuenta de que una opacidad lo envolvía, que en vez de develar el ser, lo ocultaba y fragmentaba: “pero después de varias discusiones poco afortunadas, comenzó a desarrollar una profunda desconfianza hacia las palabras. Una desconfianza que se le hizo familiar y a partir de la cual, poco a poco, empezó a reconocer su propio lenguaje”. A raíz de esos quiebres entre ambas se erigirá una barrera de malentendidos, sinsentidos y medias palabras que generarán una tensión creciente. Ninguna conversación será ya inocente porque debajo se ocultarán otras intenciones.

El conflicto con el lenguaje no se remite únicamente a diferencias generacionales o a ámbitos de conocimiento. La historia —personal y colectiva— también lo va moldeando. Clara no entiende del todo a su madre porque usa un lenguaje distinto y odia, por ejemplo, que cuando hable de sí misma lo haga en tercera persona o que cuando le intente explicar la sexualidad, no llame a las cosas por su nombre. Pero también porque para ella el golpe militar, la persecución y el exilio son palabras pronunciadas, mas no padecidas en todo su horror. No le causan el mismo escozor y miedo que a quien sufrió los efectos de la dictadura en carne propia y los carga en su memoria: “¿Y a ti no te parece duro cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste?”, pregunta Clara ante la loza en que se ha convertido el asunto del pasado de sus padres.

El eufemismo, entonces, adquiere dos acepciones: para Clara se trata de un encubrimiento, lo que no se atreve a decir con todas las letras porque sabe que tendría que hacerse cargo y elegir. Como un edulcorante, prefiere suavizar la relación hasta donde sea posible y huir del encuentro con la realidad: “Está decrepita, piensa de golpe, y esa palabra, que no alcanza a sonar afuera, se le queda resonando en la cabeza”. Sus pensamientos no siempre son expresados porque rehúsa el peso de la madre que le requiere tiempo, energía y dinero ahora que es “incapaz de poner orden en su vida” bajo una levedad hecha de convencionalismos y falsas treguas. Para su madre, en cambio, el eufemismo es una forma de sobrevivir, un mecanismo de defensa. La única manera de dar cuenta del horror de lo sucedido, de sobreponerse y resistir a su pasado, es dar

ese rodeo, titubear entre lo que quisiera y lo que verdaderamente puede decir para no quebrarse. La misma Ana Negri, en una entrevista a propósito de la novela, se pregunta: “¿Qué es lo que no estamos diciendo y por qué no lo estamos diciendo? Hay cosas que omitimos por una especie de acuerdo social [...] pero también hay veces que no decimos las cosas por evitar un daño o porque definitivamente no sabemos qué palabras usar y entonces buscamos como rodeos para encontrarles la vuelta digamos a esas fallas del lenguaje”. En última instancia, el eufemismo vendría a ser también un recurso que, inclusive de forma limitada, evoca lo indecible en la novela, como la clandestinidad. La locura aparentemente ascendente de la madre contrasta con el poder que siente al saberse dueña de sus palabras y no emplear ya las de sus verdugos para dar cuenta de su experiencia.

Negri escribe esta historia en tercera persona con un estilo mesurado que apuntala al dolor con una prosa cuidada. La estructura no es lineal, sino un rizoma que se remonta al pasado reciente o lejano para poder explicar la actualidad. La trama, más que una acción paradigmática llevada a sus últimas consecuencias, consiste en una indagación. No espere el lector grandes explosiones o actos límites. Es, para decirlo con un término de Mónica Sánchez, una “novela cristal”, entendida como aquella en la que “todo tiene su porqué y su momento, y en la que se entrega al lector, con habilidad de alquimista, la información precisa para provocar el efecto deseado”. Acaso sea este uno de los valores más altos del libro: la dosificación. Si un efecto o gesto se nos anuncia, deberemos esperar pacientemente a que, más tarde y en el momento adecuado, se nos revele su origen. Por momentos, en este ritmo cadencioso pareciera que no pasa nada, o casi nada: Clara mira por el balcón, hace una bolita con los restos de una hoja, toma una cerveza, se recuesta, discute con su madre o con Mariano, se atora en el tráfico de la ciudad. Sin embargo, tras esta lectura anecdótica que, es cierto, se sostiene más de recuerdos y reflexiones que de acciones encadenadas, se vislumbra el tiempo personal, aquel en el que se fermentan los sentimientos y en el que se juegan las relaciones humanas.

Otro acierto indiscutible de esta obra es que, hábilmente, desmonta el estereotipo de la “madre santa” a la que se le mira con fascinación, se venera y admira en todo momento. Al igual que Clara, se puede ver esa figura con sus defectos, puede haber conflicto con su manera de ser o pensar y no por eso dejarla de amar. Lo que Negri muestra es una evolución de la relación, con sus altibajos, con sus momentos de ternura y cuidado así como los de agotamiento y desesperación, tal como ocurre en cualquier lazo filial. En cuanto a la forma, un recurso que la autora emplea

para evidenciar la diversificación del lenguaje y su vivencia en niveles con distinta significación es explicar “como se dice en México” o “como se dice en Argentina” al aludir a ciertas frases. La historia de la madre es poderosa y sugerente. No obstante, Negri se cuida muy bien de no perder el foco y que esa trama avasalle a la de Clara. Más que explorar la mirada desde la madre, le importa la de la hija, la de la segunda generación en la que perviven, de un modo u otro, las huellas de la historia familiar. Al mismo tiempo, el personaje principal no está dibujado de forma definitiva porque justo se pone en entredicho la identidad, entendida como esencia inmutable. Clara, al ser atravesada por dos países y concepciones del mundo, es múltiple y tambaleante. Puede hablar en “mexicano” o “argentino”, pero también conserva su propio código (con

palabras inventadas como “calornoso” o “extravolar”), una de las lianas a las que se aferra.

Tal vez el único reclamo que pudiera hacerse a la novela es la falta de fluidez en algunos diálogos. En cambio, la descripción (de la ciudad, de los objetos) produce deleite por su precisión. Pareciera que, en el afán de buscar el contraste entre la forma de hablar de Clara y la de su madre, a veces se exageraran ciertas expresiones, y en otros casos las intervenciones fueran innecesariamente repetitivas:

— ¿Trajiste condones? [...]

—No. [...]

—No, pus ya fue. ¿Y por qué no me dijiste antes? ¿Cómo puede ser que no hayas traído condones? Tampoco es que fuéramos grandes amigos y que pudiéramos

pasar la noche poniéndonos al tanto de lo que ha pasado en nuestras vidas.

—No, pues no. ¿Y tú no tienes condones en tu casa?

No obstante, la obra no se agota e invita a la relectura porque, al igual que el nombre de la protagonista, está abierta a muchas posibilidades de interpretación. En esta reseña retomé tan solo una veta de análisis pero, como una rica constelación, otros temas giran en torno: el sentido de pertenencia, la identidad, la maternidad, el exilio, la reparación, la soledad, la memoria, etc. Quizá eso sea lo más seductor de la novela: intentar descifrar lo que, desde el principio, nos anuncia que encubre; descubrir qué eufemismos, como en cualquier conversación, se nos han pasado de largo.

Elástico de sombra

Juan Cárdenas

Sexto Piso

Ciudad de México, 2020, 112 pp.

ALEXIS RAMÍREZ

¿En qué parte aguardan —impacientes— las memorias que nos fueron heredadas por generaciones? Don Sando y Miguel lo desconocen, mas se encuentran determinados a develar los secretos de su propia tradición, por siempre perseguida y subyugada, pero aún presente en el centro de su identidad. Juan Cárdenas, en su más reciente obra, *Elástico de sombra*, nos entrega la historia de un pueblo entero: los macheteros del Valle del Cauca. Y, con ello, la historia de diversas comunidades negras en Latinoamérica que trazan su camino desde el siglo XVI y nos muestran las marcas indelebles que ha dejado la esclavitud y la dominación.

Pretender que la obra de Cárdenas es un conjunto de ficciones, de personajes que tan solo existen dentro de los márgenes de la novela, sería un error. *Elástico de sombra* sigue el rastro de individuos de carne y hueso: Héctor Elías Sandoval, mejor conocido como don Sando, y Miguel Lourrido, ambos maestros macheteros del Valle del Cauca, Colombia. En la nota preliminar se revela que la novela es producto de la tradición oral, formada a partir de los relatos, técnicas y muestras físicas de la esgrima de machete que estos hombres le mostraron al escritor Juan Cárdenas. De modo que se convierte en un proyecto aún más ambicioso y de gran relevancia actual, ya que por medio del rescate de este arte marcial negro se emprende una misión por

reivindicar un conjunto de comunidades afrodescendientes que han sido incansablemente perseguidas y silenciadas: “con este libro espero contribuir a la memoria y el presente de las luchas negras de toda América”. Es un relato sobre comunidad, memoria y tradición, así como una lucha cuerpo a cuerpo contra el olvido y la apropiación de una herencia cultural antigua, resguardada en las profundidades del Cauca.

Desde muy pronto en la novela nos enfrentamos a una compleja interrogante: ¿cómo recuperar una tradición tan solemne y misteriosa sin posicionarla en el ojo público ni convertirla en un bien de consumo o un mero entretenimiento de masas? En el núcleo de la narración se mantienen ocultos los misterios de la esgrima de machete, o “grima”, como también suele ser llamada, y tan solo son aludidos por sus personajes, maestros del engaño y los secretos. Es así como seguimos a don Sando en su viaje por el Valle del Cauca en honor a la última voluntad de su amigo Luis Vidal, para descubrir lo que esconde el antiguo arte del Elástico de Sombra, “un juego que requería de una malicia de orden superior, pues consistía en saber atacar y defenderse en la más absoluta oscuridad. Quien lo dominara sería capaz de luchar hasta con los ojos vendados, guiándose nada más que por una intuición especial”. Y quizás esta capacidad para guardar secretos y relacionarse con lo oculto es lo que define en última instancia el carácter de don Sando. Él sabe que el conocimiento se encuentra lleno de huecos y zonas oscuras, las cuales no siempre necesitan iluminarse para ser comprendidas.

Dominar los Juegos de Sombras, en esencia, es aprender a interactuar con lo desconocido. Es dialogar con la oscuridad y ganarle la batalla. Los trucos detrás

de este arte marcial se encuentran, desde luego, alejados de nuestro alcance como lectores externos. La narración nos regala pistas, ideas iniciales y, de forma especial, imágenes de la esgrima de machete —pero nada más, que ya sería arriesgar demasiado. Ante todo, revela cuerpos resueltos a defenderse: puños cerrados, brazos elásticos, piernas firmes listas para falsear y machetes brillantes que se alzan en la totalidad de la noche.

La esgrima del machete es un arte oculto, lleno de secretos que lo protegen y hacen que conserve su tradición de antaño. Uno no puede diferenciar la pelea de la danza, los golpes resuenan como palabras de otros tiempos, y los cuerpos se convierten en sombras que imitan a sus adversarios. Es una defensa heroica, poética, inexplicable: “allí, en la poesía, es donde el saber se vuelve imagen, música, roce del cuerpo a cuerpo, igualito que en la esgrima de machete, sólo que *patrás*: en la esgrima de machete el cuerpo a cuerpo se vuelve música, se vuelve palabra, se vuelve sabor, que es lo único que no se puede enseñar en una academia. Si no hay sabor, no puede haber nada más”. La memoria se desdobra a cada estocada y logra, como en un acto de magia, recordar aquello que había perdido en la larga historia de la tradición.

Tanto Miguel como don Sando saben que resulta imposible querer racionalizar la esgrima de machete. Y es que esta se compone de una dualidad esencial: por un lado, están las técnicas, los movimientos y demás trucos que conforman lo que se expone al mundo y convierten a este arte en un deleite para la vista. Pero, por el otro, está la parte ininteligible, el corazón del misterio, aquello que —aunque así se quiera— no puede transmitirse en palabras y permanece oculto en la memoria corporal de los maestros machete-

ros de todos los tiempos, “que no es otra cosa que el misterio de lo Incomunicable. Pues, al fin y al cabo, uno no puede transmitirle a otro ser humano a qué saben las cosas...Eso es un misterio que no se puede romper, el sabor es el último baúl del misterio”. Ambos veteranos saben que se enfrentan a una imposibilidad al intentar conocer los enigmas del Elástico de Sombra, pero están determinados a seguir adelante en su búsqueda, sin importar los riesgos de adentrarse en las profundidades de la oscuridad.

A pesar de sus reservas y afán de protección, don Sando se inclina a confiarnos la lección principal de esta práctica: no hay otro modo de vivir el arte del machete más que entrando en contacto con él, y permitiendo que nuestros sentidos se fusionen en nuestra vista. “Es el máximo adagio machetero de Ojo y más Ojo...que no se referían al órgano visual, sino un Ojo más profundo...ese Ojo que era más material que nada. Era la materialidad misma, mejor dicho. La materia sensible, la materia pensante, el secreto del secreto del sabor que se hace saber, que se hace movimiento. La materia que sabe tocar lo que toca cuando toca y por eso ve hasta sin ver”. El arte de la “grima” implica recuperar la unidad de nuestro cuerpo, ascender y dejar actuar a nuestros sentidos por encima de los caprichos de la mente. Es permitir que el cuerpo se conduzca por mera intuición, mostrando aquello que sabía aun sin recordarlo.

Elástico de sombra nos demuestra que el cuerpo, en toda su materialidad, es un repertorio de memorias que pueden permanecer en silencio, como dormidas, y visitarnos de cuando en cuando con ciertos giros de las muñecas, flexiones de las vértebras, con tal o cual posición de la cadera, o incluso con la cadencia de nuestros pasos. El cuerpo recuerda, nuestra tarea es descubrir qué.

El misterio que guarda la esgrima de machete no es exclusivo de ella, sino que todo el Valle del Cauca se nos presenta como un espacio donde se pierden los límites del entendimiento. Es un lugar que, a primera vista, condena-

ríamos de fantástico por ser el hogar de duendes, brujas, hechizos y demás leyendas que dialogan con lo oculto. Pero al mismo tiempo, es un espacio tan real como el mismo don Sando, Miguel y el resto de los sujetos que dan vida a la misión de descifrar los Juegos de Sombras, lo cual nos lleva a afirmar que la novela no pretende configurar un espacio dual, que oscila entre lo factual y lo imaginario. Por el contrario, nos muestra un espacio heterogéneo, lleno de enigmas y secretos, pero no por ello menos real o presente en el aquí y el ahora.

Elástico de sombra no intenta rendir tributo al folklore del Cauca, ni mucho menos definir una capital cultural de la región. Lejos de ello, la novela se opone a la apropiación de las vivencias y enseñanzas de las personas de estos lugares tan vulnerados. No pretende atraer la atención de las masas o hacer de la grima un espectáculo nocturno. Ante todo, busca formas de recuperar este antiguo arte sin hacerlo atractivo a la mirada extranjera, sin mover los hilos de su ambición. Y, si esto es cierto, “¿que por qué estamos tan obsesionados con recuperar los Juegos de Sombras? Para resistir al olvido, para resistir al engaño, a la mentira, al desprestigio... La resistencia más fuerte, la más difícil de doblegar, es la resistencia de quienes mantienen viva la llama de una historia”. De modo que los Juegos de Sombra son una herencia otorgada por generaciones, una pieza perdida de la identidad de estas comunidades marcadas por las garras de la explotación y la esclavitud.

La novela nos entrega una parte –y a veces tan solo guiños– de la realidad de las personas que habitan el Valle del Cauca, un espacio azotado por el mundo capitalista que los orilla a vivir “peleando dos guerras: la del siglo XIX y la del siglo XXI”. La obra de Cárdenas es una demostración de pelea contra el despojo, un grito de lucha contra la apropiación de la identidad. Y quizás en este punto valdría la pena recordar que estas comunidades negras del Cauca fueron concebidas por personas que lograron escapar de

su condición de esclavos y que buscaron formas de vivir alejados de la dominación del Hombre Blanco. De ahí los riesgos de reducir esta novela a una narración ficcional, ya que incluso hoy en día son comunidades que siguen defendiendo su derecho a habitar la tierra que han cultivado por siglos: “el derecho emana de nosotras. El derecho no viene listo y empaquetado de Bogotá o de Popayán, como quieren hacernos creer. El derecho nace aquí, en la minga. Y nace para todos, no nace solo para los indios o para los negros o para los campesinos. Nace para todos. La minga es la matriz del derecho y de la ley justa”. A pesar de las muchas amenazas que asolan a estas comunidades, encuentran su camino de sobrevivencia en su propia tradición: al clavar con fuerza el machete sobre la tierra que les fue heredada, dominar los movimientos ocultos de sus ancestros y danzar sus anhelos de trascender.

Elástico de sombra es, de forma definitiva, la voz hecha leyenda de un conjunto de comunidades que no conocen los límites del tiempo y que se elevan por encima de la desventura para reivindicar aquello que los dota de identidad, la esgrima de machete. La novela de Cárdenas nos envuelve en un mundo fantástico y espantosamente real, en el que el derecho a pertenecer y existir se encuentra restringido, y las tradiciones propias –aquellas que no han sido ya silenciadas– urden formas para escapar de este mundo actual capitalizado: “¿Pero saben qué? ¿Saben qué, señoras y señoritos? No pudieron borrarlo todo. No pudieron sencillamente porque no se puede borrar nada, en realidad nada se borra. Todo queda marcado. No hay olvido”. Contra todo pronóstico, veremos el surgimiento de nuevos maestros macheteros, encargados de llevar los misterios que solo ellos conocen a las generaciones por venir. Los observaremos a lo lejos, entre sombras, cargando con sus machetes vigorosos, sus trucos en el giro de la pelvis y cientos de secretos aguardando el momento de resurgir.

La pesca de la trucha en América

Richard Brautigan

Blackie Books

Barcelona, 2020, 153 pp.

JAVIER REVELLO SÁNCHEZ

Llevo dos semanas intentando escribir esta reseña y me está costando un mundo encontrar un resquicio por el que empezar a demoler la muralla que supone describir *La pesca*

de la trucha en América. La palabra “inefable” se ha usado mucho (quizás, hasta cierto punto, más de lo estrictamente necesario), pero no encuentro mejor forma de hablar de Brautigan que iniciar por ahí.

Escribe como lo haría un suicida que sabe que se matará. Como lo haría el agua de un arroyo de montaña si los juncos fueran teclas. Es una mañana de sol en una biblioteca pública, un viaje en autobús por la sierra, una montaña de recibos y la factura del médico. Leer a Brautigan es asumir que, a partir de ese momento, vas a encontrar frases sueltas en el cesto de la ropa sucia y símiles absurdos en el lado frío de la almohada.

Aunque probablemente me negaría el saludo si leyese esto, porque si hay algo que no le hubiese gustado es ser el

paradigma de nada, Brautigan es el prototipo de *beat*. Es un cliché viviente: todo talento sin un escape concreto, una sensibilidad excesiva y mal gestionada atormentada como en una bañera de agua hirviendo por el día a día de una América ultracapitalista y conservadora. Todo en el pobre Richard es la sensación incesante de estar consumiendo psicotrópicos, el olor a resaca, un esfuerzo poco interesante por fingir que da todo igual.

Al leer a Brautigan uno entiende que lo suyo, en el fondo, es la poesía. Su prosa es una colección de versos que han acabado siendo otra cosa por azares de la vida, y es absolutamente imposible dejar de pensar que hay ideas que hubieran sido mejores poemas. Aunque, en el fondo, cuando alguien es capaz de escribir “She moves about the place / like distant gestures of solemn glass”, lo difícil es concebir algo que no quedara mejor así.

Así pues, cabe abrir un pequeño paréntesis y tratar, siquiera brevemente, al Brautigan poeta, cuya sensibilidad y prosodia se cuelan en *La pesca* y que resulta esencial para poder entender su obra. En su poemario *The Pill versus The Springhill Mine Disaster* (al que pertenecen todos los poemas aquí citados), Brautigan intenta explicar lo mismo que en el que aquí nos ocupa: la soledad como una manta de ruido eterna y pesada que todo lo cubre y todo lo apaga, las mañanas de sol en las que la vida casi merece la pena, la América de los radiadores y las radios que a duras penas entiende qué quiere ser, su relación con Marcia, la lluvia tranquila del norte y las playas de California, la locura y la ansiedad, los árboles verdes del frío y el surrealismo como forma de escapar de las tostadoras y los vales des-

cuento. Aquí es posible ver siempre al Brautigan que a veces solo se atisba en *La pesca*; el que escribe “I want your hair / to cover me with maps / of new places, / so everywhere I go / will be as beautiful / as your hair”, o “Your face / is so beautiful that I cannot stop / to describe it, and there’s nothing / I can do to make you happy while / you sleep”. El de “I love you, / said Ophelia, / and I love / that dark / bird you / hold in / your arms” y “I hate eating dinner alone. It’s / like being dead”. Un Brautigan que deja de intentar buscar una forma de hablar de la soledad y la pena a través de los peces y los bosques, que deja de intentar buscar una forma de huir de sí mismo en el silencio del viaje y de lo diario: que afronta lo que le grita por dentro y le permite escribir como escribe. En sus poemas, Brautigan olvida por un momento el terror de estar vivo porque, por un momento, estar vivo son solo versos.

Si bien es prosa, *La pesca de la trucha en América* no es una novela ni una colección de relatos. Si hubiese que describir exactamente qué es, la mejor aproximación sería “Sí; desde luego, había futuro en el manicomio. Ningún invierno pasado allí sería totalmente en vano”. Es una colección de textos sin orden ni concierto, unidos con un sedal de pesca invisible y vaporoso como la ballena de Melville por la temática de la trucha y la América rural.

“Va en contra del orden natural de la muerte que una trucha muera por tragarse un sorbo de oporto”, afirma Brautigan, y tampoco dice ninguna mentira. Él no suele mentir: no le hace falta. Su prosa es tan creativa y contagiosa que, como afirma Alessandro Baricco, “don-

de nada parece tener sentido, Brautigan encuentra mucha, mucha belleza”. No necesita mentir porque las mentiras son para quienes no ven la eternidad en el inmenso existir de lo cotidiano. Cuando cae la tarde en un parque, él escribe: “para entonces el ocaso estaba cerca y la tierra empezaba a refrescarse según el procedimiento correcto de la eternidad”, y muestra que para él estar vivo no era más que una excusa para pensar en la muerte y en lo que queda de real después de las cosas del mundo.

La América de Brautigan, como él mismo reconoce (“y él se iba a América, que a menudo no es más que un lugar imaginario”), es más lo que él entendía como lugar que un sitio en sí. *La pesca de la trucha en América* no es más el diario de viaje de un excéntrico que una sucesión de días inconexos en una tierra surcada por arroyos de pesca imaginarios. En el libro, Brautigan ni siquiera existe: el protagonista es la pesca de la trucha en América, y cabe preguntarse hasta qué punto esto no es verdad de él mismo; hasta qué punto no es más que la idea que de él tienen los bosques de Tacoma y quienes lo encerraron en un psiquiátrico.

Al final, hablar de *La pesca de la trucha en América* se parece mucho a uno de los ríos que tanta calma le daban a Brautigan. Las palabras empiezan en lo alto de la página y, de repente, llegan las rocas y el agua deja de ser agua y se vuelve el reflejo del sol y el movimiento constante del mundo; y, de repente, para cuando nos queremos dar cuenta, “lleva lloviendo dos días, y a través de los árboles el corazón deja de latir”.

Knockemstiff

Donald Ray Pollock
Literatura Random House
Barcelona, 2017, 224 pp.

NOE VÁZQUEZ

Existen, para desgracia del género humano, sitios como vertederos u hondonadas, lugares como basureros en una constelación de casuchas en el camino formando infames *villages* como Knockemstiff, Ohio, Estados Unidos. Se trata de monumentos de olvido oxidado conformando aparcaderos de *trailers* en medio del frío del bosque circundante. Sitios que reciben la escoria de las otras ciudades. Refugio de marginales de toda laya. Hagamos un viaje, aparquemos el auto y veamos qué sucede: tal vez, detrás de los arbustos escuchemos los gritos de alguna mujer recibiendo una pa-

liza dentro de algún *motorhome*. Luego, el ruido de sirena de alguna patrulla que con mucha cautela se acerca a aquel lugar maldito. Lo normal es sentir miedo de estar ahí. Nadie quiere saber de sitios así. ¿Para qué? Ya tenemos suficiente con nuestra miseria personal y cotidiana.

El *boom* del crecimiento económico y la abundancia no fue un sueño americano que pudieran compartir todos. Algo resultó sobrante como un rescaldo, una resaca de aquellas relucientes ciudades que no pudo ser asimilada en el nuevo orden, el indeseable subproducto social cuya utilidad es mínima. Ya no hablamos de la medianía quintaesenciada e ingenua de los suburbios norteamericanos en décadas pasadas durante el siglo vigésimo con sus amas de casa blancas y relucientes, rozagantes y colocadas de anfetamina para soportar la dura friega y la infidelidad de sus consortes machistas y maltratadores; o bien, la visión comercial de esas familias perfectas y de

sonrisa fácil comprando electrodomésticos Sunbeam o Sinclair. Algo se trastornó para convertir la ensoñación idílica y mediocre y los reductos de inocencia en pesadillas inevitables que se repiten en cada villa olvidada. Algo se jodió en la América Profunda, o tal vez ya estaba jodido desde el inicio, pero ahora es peor porque solo vemos desolación por todas partes. La realidad es fea y cochambrosa y hay algo de contemplación fascinada en la atención que reciben esta clase de comunidades.

Lugares como Knockemstiff despiertan el morbo. Quizá lo sepan aquellos *youtubers* que hacen exploración urbana y se arriesgan a una golpiza de parte de los moradores de esos basureros olvidados de la asistencia social y las ayudas sanitarias. La visión será contra idílica o no será: estos sitios se ubican a la orilla de las carreteras interestatales en donde lo primero que vemos es una gasolinera atendida por un sucio encargado que ha-

bla un lenguaje críptico y entre murmuraciones nos dice que llegamos al maldito sitio equivocado. La atmósfera opresiva de estos no-lugares es la pesadilla de los *newcomers* ciudadanos que llegan a un sitio casi despoblado y reciben de los moradores solo frases hostiles. De esa marginalidad surgen las leyendas urbanas.

Me viene a la mente otra comunidad gringa, Oniontown, en el estado de Nueva York. Al estar ahí, lo primero que observará el visitante será una zona de guerra con hogares destartados, las huellas del herrumbe en los jardines descuidados y basura por todas partes: un pequeño caballo de plástico entre la maleza; un ti vivo oxidado que se quedó ahí, viendo pasar la eternidad; bodegas que se convirtieron en picaderos de heroinómanos; pastizales creciendo desordenadamente por encima de todo; mujeres gordas y en bata a quienes no les avergüenza quitarse la dentadura postiza enfrente de todos; tipejos con costras en los labios, dientes podridos y llagas en la cara producto de su afición al *meth*. Pueblo de zombies, Oniontown se convirtió en el hazmerreír de las redes sociales o los canales de YouTube. Los habitantes, como respuesta, se hunden más en su mutismo, su hermetismo. Otros exploradores llevan cámaras para captar la desgracia y mostrar al mundo la cara de la pesadilla en pleno siglo XXI, tan correcto políticamente, tan hipócrita, tan igualitario, tan hipercomunicado. Vaya, tan cercanos a Marte y a la vacuna contra el SIDA. Y en esta pesadilla de casas desvencijadas y *trailers* oxidados veremos a alguno que otro habitante en medio de la malilla o síndrome de abstinencia gritar enloquecido o arrojar objetos a los visitantes. La barbarie pura y dura.

Donald Ray Pollock, que goza de una renovada fama gracias a la película de Netflix *The Devil All Time*, en su serie de cuentos *Knockemstiff* se revela como experto en descubrir cualquier nota discordante en la actitud humana, logra convertir esos lugares y personajes lumpen en algo que pueda acercarse a la gran literatura. Se trata de historias de *red necks*, manifestaciones de realismo sucio, una poética de lo indecible y marginado. Ahí está la oscuridad social de un Steinbeck, sus *Mice and Men* que retrataba invocando el pesimismo y la imposibilidad de la justicia porque esta nunca llega para los excluidos del sistema y que son siempre los más golpeados en cada crisis cíclica del capitalismo tardío. Los personajes de Pollock, esos individuos infames, se sujetan al estereotipo del estadounidense resentido y victimizado por el sistema: cre-

yentes en ovnis y teorías conspirativas, *antivaxers*, votantes de Trump, gentuza que solo espera el cheque de la incapacidad, los bonos de despensa y las posibles ayudas gubernamentales. Toda clase de *outsiders* que no pasarían ni siquiera el primer filtro en una entrevista de trabajo. Excluidos e impresentables, esos palurdos y subnormales deambulan por la calle en espera del próximo chute, o el siguiente pasón de anfetamina. Alcohólicos y bestializados golpean a sus mujeres e hijos mientras que los hijos, a su vez, golpean y violan a sus hermanos y hermanas pequeñas. No hay ley, no hay piedad, no existe un asomo de decencia o intención de dignidad. La inercia del fracaso personal y social lo dominará todo y se extenderá como una plaga pudriendo todo lo que toca, como en una alquimia inversa. En ese enclave no es posible moverse. Una vez que entras, vas a posponer el viaje de regreso. Hay un hechizo en los cuentos de Pollock, una invitación a adentrarnos a dicho pueblo sin importar que se trate de un agujero apestado y agusanado, perdido entre ciudades cosmopolitas que no dan un cacahuete por esa villa de perros, pueblo de degenerados y adictos cuyas vidas merecen ser filmadas por el más infame de los realizadores: Lars von Trier.

Lugares así conforman el patio trasero del *American Dream* y son un reducto que muestra la pesadilla física de los excesos del capitalismo neoliberal, individualista y despiadado. *No mercy. That's the way*. En algún lugar habrá que colocar la *white trash* que se quedó sin hogar, viviendo al día y con lo que vaya saliendo para ir tirando poco a poco, sin trabajo o cualquier medio de subsistencia. En lugares como Knockemstiff, abundan las drogas: las anfetaminas que consumen las enfermeras del hospital de veteranos para aguantar las duras jornadas; el *crack*, es decir, la cocaína de los pobres, esos jodidos fumetas que se dan el subidón instantáneo a la estratósfera para luego descender a la cruda realidad sintiéndose como un costal de desperdicios radioactivos; la oxicodona, que es como un cohete Saturno que te eleva por los aires; la fase de opiáceos como el Demerol, surtido ilegalmente por algún farmacéutico para los desgraciados que se jodieron la espalda para siempre trabajando en alguna fábrica o armadora de autos; la PCP o polvo de ángel que los alucina con sus efectos neurotóxicos; el *syrup* o el *lean*, el Deca, ese el esteroide ilegal para ponerse vigoréticos y proclives al infarto, etcétera.

Los cuentos de Pollock no dan licencia al cachondeo sentimentaloides ni

dejan entrar a los recursos embeceladores del habla. Todo es crudo, directo, visceral. Por poner ejemplos, en las páginas de su libro somos testigos de un padre que pincha a su hijo con esteroides y lo somete a una rutina extrema para participar en un concurso de fisicoculturismo. O bien, se narra el abuso sexual de una niña por parte de su hermano. Personajes que venden sus fluidos corporales porque el dinero de la asistencia social ya no alcanza. Obreros en lugares infames haciendo labores que les intoxican la piel, les exponen a sustancias cancerígenas y les joden los pulmones o los incapacitan de por vida. Mujeres que ahorran toda su vida para enviar algún hijo a la universidad y darle una ventaja mínima en un mundo despiadado. Los personajes de Pollock son conmovedores por su capacidad de denigrarse, por su tendencia a la caída, porque su realidad nos incomoda y nos sofoca. Cada personaje y cada uno de sus actos forman eslabones de una cadena de eventos en donde inevitablemente algo va a salir mal. Los eventos y personalidades de las historias se antojan creíbles y posibles. No hay que esperar optimismo en Pollock. Hay un eje permanente que sostiene esa serie de cuentos: las múltiples formas en que los personajes nos decepcionan. No esperemos higiene y confort. Nadie gana nada en Knockemstiff y no hay manera de salir de ahí.

Pollock fue un escritor tardío, publicó su primera novela a los cincuenta años. Pasó buena parte de su vida trabajando en una fábrica de papel, lo cual nos induce a pensar que su literatura es algo más que el acercamiento de un turista curioso y pequeño burgués queriendo conocer la América Profunda. Su visión del entorno, que refleja en obras como *El diablo a todas horas* (2011) y *El banquete celestial* (2016), se presume valiosa dado el origen del autor, quien ha sido definido a veces como un auténtico *working class hero* que conoce de primera mano los ambientes lumpen. Algunos críticos hablan de su honestidad y el oído para captar las minucias del lenguaje y la jerga de los personajes que retrata. La obra de Pollock no es para romantizar sino para sacudirse. No esperemos ver a ganadores satisfechos y optimistas en esta obra. Pensemos en ella como el espejo social de una pesadilla que existe, que se manifiesta en ciertos lugares. Esta épica del fracaso nos va a molestar un poco, sufriremos su pesimismo y la ausencia de alternativas a la destrucción y la decadencia, pero ya conocemos una de las funciones que debe tener la literatura: incomodar siempre, incomodar a toda costa.

Nuestros inesperados hermanos

Amin Maalouf
Alianza
Madrid, 2019, 295 pp.

DAVID MARCOS BAYONA

¿Qué es lo que define la identidad de una persona? ¿Sus creencias?, ¿su nacionalidad?, ¿su religión?, ¿sus amistades y familiares?, ¿el lugar en que se crió?, ¿donde ha vivido posteriormente? Podríamos afirmar —presumo que con la complicidad de los lectores— que es, en realidad, la suma de todo esto.

Amin Maalouf nació y vivió sus primeros veintisiete años en el Líbano. La Guerra Civil libanesa lo forzó a emigrar a Francia, donde ha residido durante más de dos décadas. Su madre era francófona de familia proveniente de Estambul; su padre, libanés; su abuelo, egipcio; sus antepasados, de diversas religiones. ¿Podríamos decir, entonces, que es libanés; o el hecho de tener la nacionalidad francesa y haber criado y visto crecer a sus hijos allí lo convierten en francés? Y, de ser afirmativa la respuesta, ¿tiene una identidad más relevancia que la otra? Esta cuestión, dejando un poco de lado el caso personal del autor, es extensible a cualquier ámbito de la sociedad. Y es una cuestión que, planteada de forma desafortunada, puede conducir a temores, desconfianzas y verdaderos horrores entre nuestros semejantes.

Estos son los ingredientes que alimentan *Nuestros inesperados hermanos* y que también ha abordado profundamente en otros títulos como *Identidades asesinas* (1998) o *El naufragio de las civilizaciones* (2019). En esta novela, Alec, un

dibujante de mediana edad, vive en una tranquila y voluntaria reclusión en un pequeño islote de la costa atlántica. Un inexplicable incidente ha estropeado todas las comunicaciones de su hogar y, ante un más que justificado temor por un cataclismo nuclear, contacta con Eve, al otro lado de la isla y a quien había evitado durante años. Su situación es la misma. Cuando las comunicaciones se restablecen la sorpresa es aún mayor que al principio. Parece ser que una escisión de la humanidad, los “seguidores de Empédocles”, que han vivido al margen de la población mundial, han desarrollado todas las ciencias y conocimientos humanos hasta unos niveles muy superiores a los nuestros. Se han mostrado ante todos por un motivo: evitar nuestra autodestrucción.

Los “seguidores de Empédocles” son para Maalouf la esperanza que desea ver en nuestra realidad. Y su existencia en la novela transmite a la vez pesimismo y esperanza. Estos herederos del milagro de la antigua Grecia —todos ellos de nombres helenos— no son solo una sociedad increíblemente avanzada tecnológicamente, sino que también han logrado superar todas las barreras sociales. La desconfianza, el miedo, el racismo o el egoísmo entre ellos son conceptos del pasado; han logrado una cohesión utópica. Las reflexiones de nuestro protagonista, Alec, nos llevarán a plantearnos profundamente qué supone para nosotros la llegada de un colectivo tan superior como este.

Ante una sociedad tan avanzada no nos queda más que esperar a que “nosotros” seamos absorbidos por “ellos”. Nuestras creencias, tradiciones, conocimientos, cultura, lenguas, religiones, leyendas... todo quedará repentinamente obsoleto. Y, según nuestra historia, cada vez que algún rasgo identitario de los pueblos se ha visto amenazado, se han desatado distintos conflictos y tensiones. En *Nuestros inesperados hermanos* lo que está en conflicto es toda la sociedad humana conocida hasta el momento. En suma, ser partidario de esta nueva sociedad es, básicamente, ir en contra —en mayor o menor medida— del desarrollo de la humanidad.

A lo largo de la novela se abordan estas y muchas más cuestiones referentes al comportamiento del individuo en la sociedad y cómo reacciona este cuando ve que su identidad está en peligro. Y, sobre todo, cuando lo que está en peligro son rasgos que nos definen como seres humanos. Maalouf sostiene que “no estamos en la era de las masas, sino en la era de los individuos” y que “si afirmamos con tanta pasión nuestras diferencias es precisamente porque somos cada vez menos diferentes”. Estos conceptos hacen que cada vez veamos menos matices en las realidades y acabemos apoyándonos con dejadez en el clásico “blanco-negro”, como cuando los entrevistadores preguntan al autor si, en el fondo de su ser, se siente más libanés o más francés.

En esta burbuja de esperanza que es *Nuestros inesperados hermanos* vemos los comportamientos imperfectos, desagradables, disímiles —aunque realistas— de sus personajes, personajes que, a fin de cuentas, son un reflejo de nosotros. Tal vez en estas diferencias reside nuestra esperanza.

La crónica de un adelantado

José Javier Villarreal (ed.)
UANL
Monterrey, 2017, 352 pp.

JESSICA POLINA GUAJARDO

A 150 años del natalicio de Rubén Darío, la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL lanzó en 2017 el libro *Darío. La crónica de un adelantado*, con una introducción de José Javier Villarreal, quien describe panorámicamente las diversas publicaciones

reunidas en este libro y al mismo tiempo revela las hazañas que hicieron de Darío el “Gran libertador” que menciona Borges. La selección de poemas reúne lo mejor del poeta y en el apartado final se despliegan numerosos ensayos respecto a la obra del nicaragüense.

En el ensayo *Rubén Darío: cien años después*, Ernesto Lumberras hace una observación que aclara la maestría de la lírica dariana, pues atribuye su estilo a la capacidad de *mimetizarse*: “fue prodigiosa e insuperable: con enorme facilidad se tornaba un poeta romántico, neoclásico, parnasiano, maldito, prerrafaelista, modernista, simbolista, postmodernista, incluso, logró tonos y pasajes futuristas y creacionistas antes de Marinetti y de Huidobro”. Los nombres de criaturas fantásticas, dioses y seres sobrenaturales que pertenecieron al imaginario de los antiguos griegos y a la literatura del Siglo de Oro, realzan la sensualidad de la poesía.

La introducción nos ofrece una visión general de las obras de Darío, pero, sobre todo, hace hincapié en lo que significó cada una de ellas y el contexto en el que surgieron. Así, *Los raros* es un libro que plasma las grandes inspiraciones de la poética del autor; *Prosas profanas* se concibe como el punto culminante de su obra; y *Peregrinaciones, Cantos de vida y esperanza*, y *Los cisnes y otros poemas* conforman páginas ricas en el lenguaje poético, el imaginario y la musicalidad características de Darío. Además, se menciona la doble raíz de la obra dariana: “Francia lo seducía y embriagaba, pero la tradición hispánica lo sostenía e impulsaba”. Esta dualidad estilística que recuerda al arte francés, pero también al español, es la característica primordial de Darío, quien podía adoptar tanto lo clásico como lo más reciente a fin de crear *lo moderno*.

En la selección de poemas se encuentra una muestra de la belleza de la lírica dariana. La experiencia del lenguaje, las imágenes sensoriales y, especialmente, las visuales, suponen una feliz introducción al universo literario de Darío. Los títulos son bien conocidos: “Autumnal”, “Era un aire suave...”, “Estival”, “Alba los ojos negros de Julia”, “El poeta pregunta por Stella”, “A Roosevelt”, “Nocturno”, entre otros. Finalmente, en la sección de ensayos, se presentan los textos de diversos investigadores: Alfonso Rangel Guerra, Coral Aguirre, Álvaro Salvador, Ernesto Lumbreras, Adolfo Castañón, José María Muñoz Quirós, Minerva Margarita Villarreal, Víctor Barrera Enderle, Sebastián Pineda Buitrago, entre otros.

El ensayo de Lumbreras es particularmente interesante, pues ofrece una perspectiva cabal del legado del nicaragüense en la literatura: la incesante labor

de sus compatriotas por encontrar a la musa que inspiró sus versos, los detalles modernos de sus líricas y su riqueza lingüística y literaria. Además, hace alusión a las dificultades de compilar la obra completa de Darío, que incluye desde versos y prosas hasta notas periodísticas de *La Nación* y crónicas de viaje.

Darío. La crónica de un adelantado es un libro que no se limita a mostrar un puñado de poemas o ensayos, sino que es un conjunto que analiza, debate y complementa la obra de Rubén Darío. Permite leer con total asombro al autor y nos entrega las herramientas para comprender y adentrarse en el mar de letras del nicaragüense. Darío es un autor que sigue vivo en el presente, un poeta que transforma y crea, pero que, como el título de este volumen sugiere, siempre está un paso adelante de nosotros.

Otra ronda

Thomas Vinterberg
Dinamarca, 2020

ISABEL SÁNCHEZ

Antes de los créditos finales, en un fondo negro, surge una dedicatoria: “A Ida”. Y esto ofrece una rica lectura de *Otra ronda*, película compleja y contradictoria. Ida era la hija de 19 años del director Thomas Vinterberg. A cuatro días de comenzar el rodaje en mayo de 2019, murió en un accidente de tráfico. Ida había dado ideas para el guion e incluso iba a implicarse junto a sus compañeros de instituto en el largometraje. Tras su fallecimiento Vinterberg pensó que tenía que seguir adelante con el proyecto, que era todo un homenaje a ella. Así la historia de cuatro profesores de instituto daneses muestra un camino tragicómico, que termina decantándose por el drama con el alcohol de fondo, para culminar con una de las secuencias más vitales de los últimos tiempos en una pantalla de cine.

La explosión final de Martin (Mads Mikkelsen) que baila elegante unos pasos de danza jazz, bajo la letra *What a life* del grupo danés Scarlet Pleasure, es una auténtica catarsis. Su vida ha dado varios giros dramáticos, pero, de pronto, el baile y el salto final escenifican el resurgir de las cenizas. La letra de la canción habla sobre la algarabía de ser joven y de lo que supone vivir el presente. El profesor baila ante la mirada de sus colegas y rodeado de la alegría de los alumnos por haberse graduado. Se deja arrastrar, como dice la canción, por esa sensación de comerse el

mundo, de no tener planes de futuro ni querer preocupaciones, de no pensar más allá de disfrutar el momento. Celebra las ganas de vivir cada día y la libertad de volar sin rumbo, como si experimentara una borrachera perpetua. Solo desde ahí se puede entender la premisa de la que parten estos cuatro profesores daneses.

Martin, Tommy (Thomas Bo Larsen), Nikolaj (Magnus Millang) y Peter (Lars Ranthe) están en un momento crítico de sus existencias por varios motivos. La crisis de los cuarenta, de los cincuenta, la apatía, el desencanto, la depresión, la soledad, el hastío, el desamor, la pérdida de ilusión por enseñar, el conformismo de una vida gris... Los cuatro son compañeros y amigos y cuando se reúnen para celebrar el cumpleaños de Nikolaj, este último les cuenta la teoría del psiquiatra Finn Skårderud que defiende que el ser humano nace con un déficit de alcohol en sangre del 0'05 por ciento. La celebración termina en borrachera y con un clic en la cabeza de Martin, que decide al día siguiente poner en práctica la teoría de Skårderud. Descubierta por Nikolaj, los cuatro se ponen de acuerdo para seguir los pasos de su amigo y beber durante el día para mantener esa tasa de alcohol constante en sangre. Con un último fin: escribir un informe donde analizarán los efectos que tiene en su vida laboral y personal el peculiar experimento.

Pero lo que ninguno de ellos confiesa es que necesitan un cambio de rumbo, y la teoría del psiquiatra y el informe solo son una excusa para dar un empujón a sus vidas. De alguna manera, el elixir de Dionisio se convierte en el motor para dar un paso más y acabar con unas trayectorias vitales estancadas. De tal manera, que se darán cuenta de

muchas cosas: para algunos sumergirse en el experimento supondrá la caída definitiva y, para otros, dar con una salida a su insatisfacción. Thomas Vinterberg expone una premisa respecto a aquellos que consumen alcohol, y que además escenifica el destino de los personajes principales, o uno puede acabar siendo un Hemingway, escritor de prestigio, que terminó suicidándose, o un Churchill, que con sus decisiones cambió el rumbo de la Segunda Guerra Mundial.

No obstante, llega un momento del experimento en el que los amigos son conscientes de que están perdiendo el norte, y deciden parar. No todos pueden. El alcohol ha supuesto un revulsivo en sus vidas, pero después tiene que volver la calma. Para todos no regresa de la misma manera.

Es curioso el efecto que provoca *Otra ronda*, porque no es un largometraje redondo ni equilibrado, y, sin embargo, engancha desde el primer segundo. Hay baches en la trama, en la representación del paso del tiempo (algo que ha ocurrido en más películas del director, como *Lejos del mundanal ruido*) y algunos personajes no están bien aprovechados (dan ganas de saber mucho más sobre Nikolaj y Peter) o bien contruidos (algo que afecta sobre todo a los personajes femeninos), pero es una obra cinematográfica con alma. Las imperfecciones se olvidan porque es capaz de llegar a lo más hondo del espectador, porque todos sabemos que los seres humanos somos así, imperfectos: llenos de contradicciones, de dudas, de comportamientos que nadie entiende...

Thomas Vinterberg rescata premisas del Dogma 95 en su manera de rodar. Como ya demostró en *Celebración*, sabe perfectamente rodar reuniones y

encuentros. Con el continuo movimiento de la cámara al hombro, que persigue a los personajes, refleja esa borrachera perpetua que los protagonistas buscan. Por otro lado, se sumerge en las relaciones personales que nunca son fáciles, como planteaba también en *La comuna*, *La caza* o *Submarino*. El director danés suele partir de situaciones incómodas que ponen al descubierto las continuas contradicciones del ser humano.

Últimamente, tanto espectadores como críticos especializados achacan al director danés cierto conservadurismo a la hora de abordar los temas tratados (en este caso el alcohol), así como escasa innovación en la narración cinematográfica. Pero más bien Vinterberg ilustra la contradicción del ser humano, a veces más acentuado si uno es de izquierdas, vive en una sociedad como la danesa que tiene un estado de bienestar estable (como se podía ver también en la película *La comuna*, que además partía de los recuerdos y vivencias de Vinterberg durante su infancia) y refleja cierta decepción ante el mundo que le rodea. Ese es el perfil de algunos de sus personajes, como, por ejemplo, los de *Otra ronda*.

Respecto las formas de rodar, sí que es cierto que el Dogma 95 le proporcionó las pautas para construir su propio estilo, y que pocas veces se ha salido de esa manera de contar. Con los movimientos de cámara muchas veces expresa la psicología de los personajes y el estado de ánimo. Su manejo de la cámara tiene nervio, vida. Además, da importancia, junto al director de fotografía que trabaje a su lado, al empleo de la luz, y es capaz de crear una atmósfera determinada para sus personajes y las situaciones que viven. *Otra ronda* es a pesar de los pesares una película luminosa, nada tiene que ver con otras reuniones étlicas entre amigos más oscuras, como el descenso a los infiernos en una noche de farra en *A Esmorga* (2014), de Ignacio Vilar, o la invitación

de compromiso regada de alcohol entre dos parejas en la mítica *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1966), de Mike Nichols.

La contradicción de la película de Vinterberg se plantea en cómo afecta la teoría de Skårderud en dos de sus protagonistas: Martin y Tommy. Ofreció estos papeles a dos de sus actores fetiches: Mads Mikkelsen (*La caza*) y Thomas Bo Larsen (desde los tiempos de *Celebración*). Al primero, le sirve para darse cuenta del cambio que necesita su vida, y se entiende que sufre una catarsis final que le va a servir para avanzar. Al segundo, le hace ser más consciente de su situación y soledad, y hundirse más en un pozo negro en el cual no encuentra salida alguna. ¿Qué es *Otra ronda*: una apología al consumo de alcohol o todo lo contrario? ¿Sobre qué trata *Otra ronda*: un canto a la vida y a la juventud o es sobre los estragos del alcohol en las sociedades modernas? La complejidad de la película es que entran las dos visiones y además se complementan.

Quizá el secreto esté en el filósofo danés Søren Kierkegaard. Con una cita de él se abre la película y también es protagonista de una secuencia clave durante el examen oral de un alumno de Peter. La cita que enmarca todo el largometraje es: “¿Qué es la juventud? Un sueño. ¿Qué es el amor? El contenido del sueño”. Los profesores están buscando de nuevo el contenido del sueño, con la excusa del alcohol, pero algunos ya no lo encuentran. En el examen oral del alumno, este explica los pensamientos de Kierkegaard sobre la desesperación, la angustia y el fracaso. Lo importante que es para las personas la aceptación del propio fracaso para acercarse y entender a los demás. Los cuatro amigos se desnudan emocionalmente entre sí y muestran sus frustraciones unos a otros, se entienden y complementan, pero aun así no es suficiente para que alguno de ellos se mantenga a flote.

Thomas Vinterberg a la vez que realiza un canto de amor a Dinamarca,

no solo a la filosofía de Kierkegaard, a sus cantos populares e himnos o forma de vida, también es crítico con una sociedad que vive en un estado de bienestar estable, pero que, sin embargo, se hunde en la insatisfacción y la apatía por la vida. Los protagonistas ven cómo se han alejado de sus sueños de juventud y se sienten atrapados en el día a día y las responsabilidades cotidianas. Su futuro se dibuja monótono y gris. Sus vidas no reflejan la belleza exaltada y la épica que describe el himno danés, leitmotiv de *Otra ronda*, cuya letra se convierte en una triste ironía.

Otro de los puntos fuertes de la película es el guion original de Thomas Vinterberg y Tobias Lindholm, guionista con el que ha trabajado en varias de sus últimas películas y cuya primera colaboración fue en *Submarino*. Uno de los aspectos que toca *Otra ronda* es el siguiente: ¿por qué en muchos sitios, no solo en Dinamarca, la vida social gira alrededor del alcohol? La presencia del alcohol es evidente en todos los estamentos sociales y en todas las edades. Lo raro es no beber. El largometraje no plantea preguntas fáciles ni da respuestas, expone las incógnitas eternas alrededor del elixir. Los cuatro profesores buscan un empujón necesario para continuar con sus vidas. Intentan experimentar esa borrachera perpetua que se siente en algunos momentos durante la juventud y que permite creer que uno va a comerse el mundo... Pero el líquido que lo permite tiene una trampa: puede provocar que se pierda la deriva definitivamente, no encontrar el rumbo.

El deseo final es conseguir dar el salto de Martin. La vida continúa, pero uno debe asumir sus fracasos y seguir soñando, y a ser posible quizá alcanzar diferentes metas, aunque caigas una y otra vez. Lo difícil es volver a levantarse... y, sobre todo, no dejar nunca de bailar.

Hijos del Sol

Majid Majidi
Irán, 2020.

PEDRO CASCOS

Corría 1950 cuando Luis Buñuel presentó una de las obras cumbre de su etapa mexicana, *Los olvidados*. La película retrataba las vidas de unos niños y adolescentes en los suburbios de la Ciudad de México y cómo una situación socioeconómica desfavorable

los convertía en carne de cañón. Sin llegar a los niveles de desgarro y oscuridad del maestro aragonés, Majid Majidi ofrece en *Hijos del Sol* otro fresco sobre una realidad difícil de afrontar para un grupo de amigos en los inicios de su singladura existencial.

En este caso, el marco es el Teherán de nuestros días y el leitmotiv, la búsqueda de un tesoro. Por esto último, se la ha emparentado con el *blockbuster* ochentero que fueron *Los Goonies*. Pero *Hijos del Sol* está lejos del tono naif y del contexto social de la producción de Spielberg —cuyo único propósito (para nada desdeñable) es entretener y

emocionar—, y se acerca más al ambiente de películas como la mencionada de Buñuel, donde los personajes principales viven del trapicheo y de los hurtos, o *Barrio*, de Fernando León de Aranoa, en que los tres adolescentes protagonistas se dedican a deambular por otro arrabal, aquí del Madrid de los noventa, y también coquetean con la delincuencia.

Lo que distingue a *Hijos del Sol* de las últimas referencias es, por un lado, que los chicos tienen un objetivo claro desde el principio más allá de sobrevivir —encontrar el tesoro—, y por otro, un clima de camaradería, de querer colaborar y ayudarse, que no está ni

en el filme mexicano ni en el español; en el de Buñuel, más bien al contrario.

Además, y como en otras de sus películas más recordadas, Majidi introduce la educación como factor de cambio, como el elemento que puede transformar unas vidas abocadas a la marginalidad y al delito en esos rayos de luz que evoca el nombre de la escuela: *El Sol*. La ironía es que los cuatro amigos entran en ella buscando una recompensa que prevén en oro y monedas, cuando el verdadero tesoro está en las enseñanzas que les ofrece ese centro para niños con problemas familiares. No obstante, y a pesar de su desorientación, se observa en los protagonistas una voluntad de superarse, de ser buenos dentro de sus circunstancias y de ayudar al de al lado, que ya estaba en los filmes que dieron a conocer al director: *Niños del cielo* (1997) y *El color del paraíso* (1999).

La primera de estas dos películas tiene con *Hijos del Sol* más semejanzas de las que podría parecer a simple vista, y ya incluye los temas clave que reaparecen en el último trabajo de Majidi: las estrecheces dentro de la sociedad iraní —allí son dos hermanos los que viven en un entorno de penurias económicas—; la escuela como vía de escape o como medio de progreso, y un objetivo por el que luchar —entonces recuperar unos zapatos—, por el que los personajes principales colaboran entre ellos.

En *El color del paraíso*, se da una vuelta de tuerca a las circunstancias del niño protagonista y, aunque las dificultades económicas estén de nuevo presentes, el énfasis se pone en su ceguera. La película es un canto de amor desde y hacia un niño ciego, y expone cómo otra ceguera mayor —la de su padre— trae desazón, tristeza y finalmente desgracia a quienes le rodean, y con ello a sí mismo.

Las tres películas muestran una exquisita sensibilidad hacia la infancia, en especial de familias desfavorecidas, y contienen un mensaje final en forma de paradoja: el aparente éxito o victoria es en realidad un fracaso; o viceversa, hilando fino, en *El color del paraíso*. La diferencia que, mientras que en esta y en *Niños del cielo* predomina lo rural, incluso un tono bucólico por momentos, en *Hijos del Sol* se impone lo urbano, lo prosaico: un mundo que ha perdido mu-

cho de la magia de los otros y resulta mucho más hostil.

Eso también influye en el *tempo* de aquellas obras de finales de los noventa, mucho más calmado y contemplativo —incluso con fragmentos a cámara lenta—, frente al ritmo acelerado y en algún momento vertiginoso de esta última cinta. Con ello, Majidi nos estaría diciendo que a cada contexto corresponde un ritmo, y su capacidad de orquestarlo según convenga es irreprochable.

Esa evolución y madurez como cineasta, capaz de desenvolverse con soltura en ambientes diversos, se desarrolla en veinte años de carrera, con títulos que van desde *Baran (Lluvia)* hasta *Beyond the Clouds*, y con un realizador que encuentra a sus protagonistas ya no solo en niños y adolescentes, sino también en personajes adultos, como en *Las cenizas de la luz* —donde retoma el tema de la guerra— o *El canto de los gorriones*.

Esos veinte años son en realidad los de madurez, porque Majidi firmó su primer cortometraje a principios de los ochenta, de modo que antes de *Hijos del Sol* le avalan cuatro décadas detrás de las cámaras. Eso le permite ofrecernos escenas como las de las carreras por las calles de la ciudad o en el interior del metro —rodadas con un pulso y una agilidad admirables—; las de la excavación del túnel —con una luz y encuadres siempre precisos—, o algunas ya para siempre en la retina: los cuatro chavales contra la pared —como si se tratara de una rueda de reconocimiento— o el plano cenital de todos ellos en esa enorme fuente circular. Pero seguramente la más recordada y emocionante sea la imagen de las mochilas volando por encima de la cerca de la escuela, cuando el grueso de los alumnos decide tomarla, después de que les quieran echar de ella.

Entre escena y escena, se entretienen otras líneas argumentales de la película: el trabajo y la explotación infantil, con los refugiados afganos como subtema; el desamparo de las escuelas de caridad, que sin cobertura del estado pueden ser desahuciadas en cualquier momento, o la falta de sensibilidad policial frente a unos profesores que se las ven y se las desean para sacar a esos chicos adelante.

La película se compone así a través de una serie de capas, tramas y sub-

tramas, sobre las que merece la pena reflexionar, ya que el cine de Majidi rara vez nos deja indiferentes. Como broche por ejemplo al argumento principal, nos espera un desenlace que produce ese amargo sabor de boca y nos muestra, en una nueva ironía, cómo lo que para algunos adultos es un tesoro, carece absolutamente de valor para el adolescente que protagoniza la película.

Y llegados a este punto, capítulo aparte merece la interpretación de Roohollah Zamani. A sus doce años, el chico se une a otros descubrimientos de Majidi, con el matiz de que esta vez ha ganado además el premio a Mejor Actor Joven del último Festival de Venecia. Habrá que ver si, como ocurrió con Roberto Cobo y su primer protagónico en *Los olvidados* —hasta llegar a papeles tan sublimes como el de La Manuela en *El lugar sin límites*—, el adolescente iraní consolida su carrera en el séptimo arte. Apunta maneras.

Y entre tantos hilos que unen a *Hijos del Sol* con *Los olvidados*, no podemos soslayar su conciencia de filme denuncia. Al principio de la obra de Buñuel —y poniendo en cuarentena que al director español le gustaba jugar con las fronteras entre lo real y lo provocado o imaginado—, un letrado nos sitúa: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. Luego vendrá un narrador para desarrollar su discurso sobre “las grandes ciudades modernas” como lugares donde hay “hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes”.

Setenta años después, la cinta de Majidi está dedicada a los “152 millones de niños que trabajan” en todo el mundo, y ya en la primera escena expone lo fácil que resulta que caigan en la delincuencia. Está visto que, frente a lo que anunciaba el narrador de *Los olvidados* —“solo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad”—, ese futuro ya ha llegado y aún queda mucho que hacer. Al contarlo, directores como Majidi rozan la excelencia.

Philip Roth. *The Biography*

Blake Bailey

Norton

Nueva York, 2021, 898 pp.

PABLO SOL MORA

Quizá de ningún autor contemporáneo me intrigaba tanto leer la biografía como de Philip Roth. Habiendo leído buena parte de su obra—no toda, por fortuna; me queda Roth por descubrir—siempre me pregunté qué rostro se escondería detrás de todas esas máscaras, sus *alter ego* novelísticos: “Philip Roth”, Nathan Zuckerman, David Kepesh. ¿Quién, en definitiva, era el hombre Philip Roth? Pensaba constantemente en las palabras que Zuckerman le dirige a su creador en el epílogo a *The Facts. A Novelist's Autobiography*, sin duda el toque de genio de ese libro: “My guess is that you have written metamorphoses of yourself so many times, you no longer have any idea what you are or ever were. By now what you are is a walking text”. “Un texto andante”, un hombre hecho de palabras. Eso había devenido Philip Roth. ¿Cómo? Y, por otra parte, claro, nadie, ni Shakespeare ni Cervantes ni Flaubert, están hechos solo de palabras. Detrás hay siempre un individuo, con experiencias y rasgos personales, gustos y opiniones, hábitos y manías. ¿Quién?

En principio, una biografía de casi mil páginas debería responder a estas preguntas (y lo hace, parcialmente), pero al final no dejé de experimentar un cierto desencanto, ya me iré explicando. Se sabía hacía años que Blake Bailey, que ya había escrito notables biografías de John Cheever y Richard Yates, estaba trabajando en una magna, ambiciosa, “definitiva”, sobre Roth, que personalmente lo había elegido para esa tarea, luego de descartar a Ross Miller, que preparó la edición de varios volúmenes de la obra completa para la Library of America. Y aquí, naturalmente, empiezan los problemas. Es un hábito anglosajón (no tan común en el ámbito hispánico, donde ya se sabe que el género biográfico no goza del mismo favor) que el escritor, el artista o el personaje en cuestión designe a su biógrafo oficial. Es un arma de dos filos, desde luego. No deja de haber algo artificial, comprometedor, en establecer una relación personal entre biógrafo y biografiado, y en que el segundo elija al primero. Después están las ventajas, claro, que son enormes para el biógrafo. En el caso de Bailey, Roth puso a su entera disposición todo su archivo personal: sus manuscritos, sus notas, sus cartas, sus textos inéditos... Le presentó y dio acceso a todas sus amistades, familiares, ex parejas, etc., que quisieron colaborar con el proyecto, además de tener la oportu-

dad de conversar largamente con él, hacerle preguntas y resolver dudas puntuales. El sueño del biógrafo. No que así resulte sencillo escribir una vida (de hecho, la abundancia de información puede resultar abrumadora), pero evidentemente facilita mucho las cosas.

Hay un tipo de biografía de escritor, típicamente anglosajona de nuevo, cuyo modelo sería el *James Joyce* de Richard Ellmann y que me parece es al que obedece la obra de Bailey. Parte de una investigación verdaderamente exhaustiva del personaje, la acumulación y el análisis de toda la información posible; luego procede a la escritura, básicamente expositiva, más que interpretativa, de los hechos, en la que la figura del biógrafo desaparece por completo y es solo una voz que narra con aparente objetividad. Se opina sobre la obra, pero limitadamente, y se concentra más bien en la vida. Es un modelo perfectamente válido, aunque quizá demasiado distante e impersonal, y para que la biografía se convierta en una obra maestra por derecho propio debe de algún modo mostrar la huella individual del autor. En lo particular, prefiero ese subgénero en el que el biógrafo se involucra íntimamente y en el que su yo es visible en la obra junto con el proceso mismo de investigación (especie de metabiografía), cuyo paradigma sería *The Quest for Corvo* de A. J. A. Symons. Pero sería absurdo pretender que todas las biografías fueran así (no sería posible ni deseable) y el modelo clásico adoptado por Bailey debe ser juzgado en sus términos.

Lo primero que asombra y admira en *Philip Roth* es precisamente la minuciosa investigación, la apabullante cantidad de información reunida y su exposición, y lo primero que incomoda es la escasez de interpretaciones. Aquí creo que el biógrafo debe arriesgar un poco. De acuerdo, esto es lo que pasó, esos son los hechos. Ahora, ¿qué significan?, ¿qué interpretación hay que darles?, ¿por qué ocurrieron así? Son los riesgos de la biografía que se quiere objetiva y aséptica, que a ratos se echa de menos la propuesta de un sentido, la explicación de una personalidad (para lo que inevitablemente debe recurrirse a la conjetura y la hipótesis).

La vida de Roth, a simple vista, es una vida ordinaria, desprovista de grandes acontecimientos exteriores. No deja de llamar la atención, por cierto, el contraste entre la biografía de algunos grandes novelistas del siglo XX y sus modelos

del siglo XIX, digamos, Tolstoi o Stendhal, por poner dos ejemplos superlativos. No que todos los novelistas decimonónicos tuvieran existencias semejantes, desde luego, pero de cualquier forma hay una considerable disminución en la épica vital. Los novelistas del siglo XIX van a la guerra y a prisión, viajan (cuando viajar no era meramente trasladarse), tienen crisis religiosas que los enfrentan a una iglesia, etc.; los novelistas modernos escriben pacíficamente, dan clases, ganan premios y becas, se casan, se divorcian y poco más.

Y el matrimonio, precisamente, ocupa un lugar central en la biografía de Roth, al grado de esta que puede leerse como una verdadera comedia conyugal (para el que la ve de fuera, por supuesto, porque al que está dentro le hace maldita la gracia). Los dos desastrosos episodios matrimoniales de Roth lo marcan por completo y encubren uno de los aspectos más misteriosos de su personalidad. El primero fue novelado en *My Life as a Man*, cuya escritura le costó sangre, sudor y lágrimas, y que es, injustamente a mi parecer, una de sus novelas menos reconocidas (fue la primera que leí y quizá por eso le guardo especial afecto). De no existir pruebas, parecería algo casi inventado. Hacia 1956, Roth conoce a Margaret Martinson, una mesera mayor que él, con un pasado turbulento e hijos de un matrimonio previo. El joven Philip piensa que será solo una aventura, pero se va involucrando cada vez más. Cuando intenta distanciarse, Maggie le dice que está embarazada. En realidad, no es cierto, pero ella sale a la calle, busca a una mujer efectivamente encinta y le paga porque se haga una prueba a su nombre y le entregue los resultados; luego va y se los muestra a Philip. Este le asegura que se casará con ella y lo cumple. Margaret “aborta” al hijo inventado y comienzan luego diez años de infierno conyugal y doméstico. En una de sus muchas peleas, ella le revela el engaño jactándose. Finalmente empieza un tortuosísimo proceso de divorcio, pero en realidad Roth solo logra liberarse cuando Margaret muere en un accidente de tránsito. Lo dicho: leído solo en una novela esto resultaría inverosímil, pero, como decía Borges, a la vida le toleramos inverosimilitudes que a la literatura le negamos.

Tras este episodio, Roth jura y perjura que no volverá a casarse y así lo hace durante un tiempo. Escribe, disfruta del éxito y la celebridad conseguidos a raíz de *Portnoy's Complaint*, tiene varias novias y amantes. Sin embargo, años después, conoce a una nueva mujer, mucho más culta y talentosa que Maggie, la actriz Claire Bloom, pero con algunos rasgos en común: mayor que él, con un pasado familiar turbulento y una hija. Huelga decir lo que ocurrió. Ahora son veinte años de infierno conyugal y doméstico. En este

punto, naturalmente, el incrédulo lector hace un alto y se pregunta: vamos a ver, qué está pasando aquí. ¿Dos veces lo mismo?, ¿con el mismo patrón? ¿Cuál es la explicación? Bailey no arroja demasiadas luces al respecto.

Convulsiones matrimoniales aparte, la vida de Roth está jaloneada por dos intereses fundamentales que solo le darán tregua al final, pasados los ochenta, quizá no casualmente casi al mismo tiempo: la literatura y el sexo. Son las dos grandes pulsiones rothianas: escribir y coger. La primera es la que lo hace buscar la soledad y tener una disciplina monacal que le permite crear una obra; la segunda, la que lo lanza fuera de sí, en búsqueda permanente de objetos de deseo, y que le otorga una plenitud vital que no se encuentra en ningún otro lado. Son inseparables, en realidad, pues el sexo es uno de los motores de la escritura de Roth. Sacudido constantemente por el agujijón de la carne, en su obra narra, afirma, discute, interroga, medita y en última instancia transfigura en arte el imperio del deseo.

La biografía entera de Roth puede interpretarse como el esfuerzo de construir una vida que gire alrededor de la escritura; lo consigue, con base en una voluntad de hierro. Ese fue, qué duda cabe, su gran triunfo, pero a costa de no pocos sacrificios. Si hubiera que buscarle un modelo de escritor, este se acercaría al de Flaubert. Cámbiese Croisset, Normandía, por Warren, Connecticut, y se encontrará el mismo solitario y rabioso empeño: hacer de la escritura el centro de la vida; construir una obra, cueste lo que cueste. Se enuncia fácilmente, se hace con más dificultad. Escribir diario, como un monje encadenado a su escritorio, no unas cuantas semanas o meses, sino años, lo que quede de vida. Desde joven, Roth busca el aislamiento que le permita escribir. Primero, en Yaddo, el famoso refugio de escritores en Saratoga Springs, Nueva York; luego, en su Yaddo particular, una casa del siglo XVIII en el mencionado Warren, donde pasará buena parte de su existencia. La mudanza a ese sitio, en 1972, parece una fecha decisiva: es el inicio de la disciplina flaubertiana de Roth. Años después, escribiría al respecto: “The best thing I ever did in my life... I’m a great sucker for domesticity... I want to have dinner, have a drink... read, get in bed, fuck, and go to sleep. What else is there? Then in the morning go back to my place, work, and so on. And every day more or less the same”.

Y sin embargo, la vida y sus fuerzas turbulentas, generalmente en la forma del sexo o el amor, acaban de una forma u otra colándose en la vida del aspirante a ermitaño. Acaso sea esta la gran paradoja y la dialéctica decisiva de la existencia de Roth: el movimiento contrario de su búsqueda de soledad para escribir, por un lado, y la fuerza de atracción de la vida —Eros, fundamentalmente—, por otro, y la síntesis en la creación de una obra. Tal vez ninguno de sus libros lo ejemplifica mejor y más drásticamente que *The Human Stain*. A finales

de los años noventa, canonizado ya como escritor, Roth planea su nueva novela y medita en asignarle un interés amoroso a su protagonista, Coleman Silk. Un día, al ir a recoger su correo al pueblo cercano, se topa con una mujer de treinta y tantos años que se presenta como su admiradora y pide que le autografe un libro. Ella trabaja como telefonista en una compañía de reparaciones eléctricas y en una granja lechera. Será el modelo de la memorable Faunia de la novela. Ella y Roth comienzan un *affaire* turbulento en el que poco a poco él se va enterando de su pasado: su alcoholismo, la pérdida de sus hijos, sus parejas problemáticas, su amor por los animales. Prácticamente al mismo tiempo que va conociéndola, la transfigura en personaje literario. Anteriormente, Roth había manifestado su admiración por la velocidad con que Updike convertía sus experiencias en material narrativo: a él le tomaba diez años mientras que al creador de *Rabbit*, decía, parecía tomarle veinticuatro horas. Sin embargo, en este caso no pide nada a Updike. Poco después de la publicación de la novela y tras seis meses en prisión por conducir alcoholizada, la mujer le habla por teléfono a Roth: “¿Quién es Faunia Farley? —le reclama—. Te robaste mi vida”. Meses después aparece muerta en el cuarto de un motel, más o menos como ocurre con Faunia en el libro. “Profeticé su muerte”, concluye fríamente Roth.

El episodio es representativo de la problemática relación de Roth (y, para el caso, de cualquier novelista) con sus semejantes. Sistemáticamente expolia la vida de su familia, de sus padres, sus amigos, sus amantes, sus colegas, etc., y la convierte en materia novelesca. Naturalmente, antes que nada se expolia a sí mismo y se exhibe, desfigurado en variantes, frente al público, pero una cosa es exhibirte a ti mismo y otra a los demás. No pocos de sus modelos resienten este hecho. Es inevitable, el novelista se alimenta de las personas que conoce, pero el asunto no deja de plantear cierto conflicto ético. ¿Eres padre, hermano, amigo, compañero, pareja, amante de un genuino novelista? Cuidado, el día menos pensado te encuentras en uno de sus libros y no necesariamente te va a gustar. La mujer que sirvió de modelo a Faunia tenía razón: el novelista es un ladrón de vidas. El principal compromiso de un verdadero escritor es con su obra y no vacilará en sacrificar en su altar a quien haga falta. El categórico final de *Zuckerman Unbound*, luego de que su hermano le asegure que fue su libro lo que mató a su padre, no deja lugar a dudas: “You are no longer any man’s son, you are no longer some good woman’s husband, you are no longer your brother’s brother, and you don’t come from anywhere anymore, either”.

El momento clave de la liberación de Roth como escritor se puede resumir en una fórmula que cifra su poética y que se volvió una especie de mantra: “let the repellent in”. Hasta antes de *Portnoy’s Complaint*, Roth seguía siendo demasia-

do correcto en su obra, demasiado limpio, demasiado virtuoso. Con *Portnoy’s* comenzó a soltarse, continuó decisivamente con *My Life as a Man* y luego ya no paró (quizá alcanzó el punto culminante, en este sentido, con *Sabbath’s Theater*). Hay escritores, y lectores, que solo quieren saber de lo Bello y lo Sublime, que se niegan a involucrarse personalmente, que no quieren ver los aspectos sórdidos o desagradables de la existencia (sobre todo de la propia), que no quieren ensuciarse. Roth no es para ellos. Aquí hay que encarar lo repelente y verlo a los ojos. En una carta a Saul Bellow, le confesó: “I kept being virtuous, and virtuous in ways that were destroying me. And when I let the repellent in, I found that I was alive on my own terms”.

En una entrevista, Roth declaró no tener un solo hueso religioso en su cuerpo. Desprovisto de cualquier tipo de visión providencial o ultraterrena de la vida, el azar juega un papel preponderante en su concepción del mundo. La desgracia puede caer sobre el más justo y no tiene nada que ver con su carácter, como podría ocurrir en una tragedia griega, con lo que haga o deje de hacer. Como el rayo que golpea un árbol, ocurre porque sí (algunos personajes de Roth, los más virtuosos, no lo entienden: “¿por qué, si yo siempre he intentado hacer lo correcto, me pasa esto?”, o bien, “yo, de alguna forma, debo ser culpable de esto”). Y sin embargo, claro, hay cosas que oscuramente nos buscamos (por ejemplo, las fallidas relaciones matrimoniales del propio Roth, como Zuckerman le hace ver cruelmente: “[Maggie] isn’t something that merely happened to you... she’s something that you made happen”). La vida es esa mezcla de personalidad, elección y suerte. Para este mundo sin plan divino ni sentido determinado, donde el hombre está sujeto a los golpes ciegos de la fatalidad, se impone una especie de estoicismo que el protagonista de *Everyman*, una de las últimas obras maestras de Roth, expone con sencillez: “Just take it as it comes. Hold your ground and take it as it comes. There’s no other way”.

En una biografía tan completa como esta descubrimos a Roth en sus aspectos más íntimos y vulnerables, pero, a diferencia de una abominable tendencia biográfica que lo que pretende es juzgar moralmente al personaje o revelar sus aspectos más privados para probar que él también era vil, Bailey lo muestra en toda su genuina y compasible humanidad. Así vemos a Roth a punto del suicidio en los momentos más álgidos de su relación con Bloom, teniendo un colapso nervioso que lo manda una temporada a una clínica, perdido mentalmente por culpa de los medicamentos, padeciendo terribles dolores de espalda a raíz de una lesión en el servicio militar, sufriendo la soledad de los años de vejez, llorando desconsoladamente al ser abandonado por una de sus últimas amantes con la que increíblemente, a los setenta y tres años, consideró la posibilidad de tener un hijo. Ninguna vida evidentemente, ni siquiera las que

de forma exterior parecen más felices o logradas, es una sucesión ininterrumpida de triunfos y alegrías. ¿Crees que alguna es así? Mira más de cerca.

Como es sabido, hacia 2010, Roth decidió parar. No más escritura, no más libros (incluso dejó de leer ficción). Confieso que el hecho me dejó perplejo en su momento. ¿Se deja de ser escritor? ¿Así como así? ¿Es posible jubilarse de la escritura? ¿Alguien se imagina, digamos, a Kafka o Pessoa, diciendo: “bueno, ya está, he concluido mi obra y estoy satisfecho”, como más o menos dijo Roth? No que no tuviera razones para estar contento, pero no deja de asombrarme la posibilidad de esa decisión. Acaso esta sea una de las diferencias entre un gran escritor, como los mencionados, y un muy buen escritor, como Roth (y sigue siendo importante hacer la distinción).

Esto nos lleva inevitablemente a preguntarnos sobre el futuro de la obra de Roth. Creo que aún en vida su lugar estaba ya más bien con los clásicos de la novela que con sus propios contemporáneos. En mi opinión era por mucho el mejor novelista norteamericano y en lengua inglesa. Su lugar en el canon y su perdurabilidad parecerían asegurados. Y, no obstante, todo en el clima cultural contemporáneo, sobre todo en Estados Unidos, parece ir en su contra. Ya en vida fue acusado de misógino, tóxico, falocéntrico, etc. Esto no ha hecho sino agudizarse y va a empeorar. Tengo la absoluta certeza de que si hoy un joven escritor norteamericano publicara *The Professor of Desire*, *Sabbath's Theatre* o *The Dying Animal* lo crucificarían sin vacilar en el altar del feminismo y la corrección política. Mejor dicho, ni siquiera se publicarían sus obras. Un editor de lo políticamente correcto lo pararía antes. Roth libró apenas cronológicamente esa censura y, siendo un escritor consagrado, gozaba de ciertas libertades. Lúcidamente, entrevió esta atmósfera. En sus notas para *The Human Stain*, apuntó: “Very upset and can't understand it... / Sexual hysteria... / Turning men into contrite boys / Hysterical fear of the dick / ... The Great Purity Binge / My subject from the beginning. / The Pure vs the Impure / ... Feminism as the new righteousness... / Women are blameless”. En las universidades norteamericanas, la obra de Roth ya está instalada en la franca condena moral y no me sorprendería que acabara en la proscripción. Por fortuna, la supervivencia de la literatura no depende de la academia, aunque las posturas que esta asuma puedan tener mucha influencia.

Siempre habrá lectores libres fuera y aun dentro del claustro.

Roth, por cierto, mantuvo una muy fecunda relación con la academia, no hay que olvidar que fue profesor durante muchos años, aunque en los últimos tiempos, previsiblemente, esa relación se complicara. Refiriéndose a los estudiantes, contaba a Saul Bellow: “ ‘aesthetic antennae have been cut’ so that they only recognize the ‘political uses’ of literature”. Cuando un profesor universitario le escribió que él y sus alumnos estaban leyendo *American Pastoral* en términos de “ideology, myth, intertextuality, gender and ambivalence”, le replicó: “I regret to tell you that the words ‘ideology, myth, intertextuality, gender and ambivalence’ make my flesh crawl”.

Roth también fue parte de esa maquinaria norteamericana de programas académicos de “escritura creativa” que prometen graduar novelistas o poetas, invento que siempre me ha sorprendido y que en su caso personal nunca entendí. Me alegró leer en esta biografía su verdadera opinión al respecto: “I think it's a great waste of time... Get them the fuck out of here. They should shut all those places down”. Lo que hay que hacer es enseñar a los estudiantes a leer, decía. Amén.

Y vuelvo, para terminar, al asunto con el que empecé esta reseña, el misterio central de la obra de Roth: la creación de *alter ego*, sus máscaras novelescas (Nathan Zuckerman, David Kepesh, “Philip Roth”). El fenómeno hace pensar inmediatamente en la heteronimia pessoana (por cierto, siempre me había preguntado qué opinaría Roth de Pessoa, con el que tantas cosas tiene en común, si de hecho lo habría leído, y esperaba que esta biografía me lo aclarara, pero su nombre no se menciona una sola vez), aunque sea menos complejo. En el caso del portugués, ya se sabe, no hay solo la creación de un personaje novelesco que es una versión alternativa del yo del autor, sino la invención de un escritor y su obra que de hecho puede ser muy distinta a la que su creador firma con su propio nombre. La despersonalización, la capacidad de ser varios, es allí llevada al extremo y trasciende el ámbito interno de la obra literaria para alcanzar la vida misma. No fue el caso de Roth. Aquí, para empezar, hay un *ego* monumental (nada que ver con la modesta personalidad del portugués, quizá requisito necesario para poder ser otros) que nunca desaparece del todo detrás de sus creaciones. Philip Roth es el indisputable autor y amo y se-

ñor del teatro de Philip Roth. Y, no obstante, aunque sea en menor medida, al interior de su obra hay esa indagación, ese ensayo, esa vacilación en torno a las posibilidades de lo que llamamos yo. Él era perfectamente consciente, claro, y de hecho propuso a Bailey que su biografía se titulara *The Terrible Ambiguity of the 'I'. The Life and Work of Philip Roth* (no acabó siendo así). Una de mis principales críticas a la obra de Bailey –por otra parte colosal, admirable y seguramente definitiva– es que aborde este asunto en las dos páginas finales de una biografía de 807, cuando se trata del aspecto decisivo de la obra rothiana. La solución propuesta, por lo demás, es quizá demasiado simple: “What Roth's farrago of alter egos (especially the ones who write) have in common is a nature divided along somewhat predictable lines: the isolato who lives to pursue his art; the impious libertine who endeavors to squeeze the Nice Jewish Boy out of himself ‘drop by drop’; and of course the Nice Jewish Boy per se, wishing mostly to be good and pining for *le vrai*... Given vastly different needs of his different selves, Roth's engagement with the world was bound to be incomplete, when it wasn't positively disastrous”. Yo mismo he resaltado la importancia del binomio escritura/sexo para el Philip Roth de carne y hueso, pero en su *otrarse* (permítaseme un verbo pessoano) hay algo que va más allá, la trasciende y tiene que ver con el meollo de ser novelista. El propio Roth, vía Zuckerman, lo explicó en *The Counterlife*: “It's all impersonation –in the absence of a self, one impersonates selves, and after a while impersonates best the self that best goes one through... All I can tell you with certainty is that I, for one, have no self, and that I am unwilling to perpetrate upon myself the joke of a self... What I have instead is a variety of impersonations I can do, and not only of myself... But I certainly have no self independent of my imposturing, artistic efforts to have one. Nor I would want one. I am a theater and nothing more than a theater”. Incluso una personalidad tan fuerte como la de Roth tiene la íntima certeza de que el yo es una ilusión, una construcción ficticia, que todos somos muchos y nadie, y que pocos como el novelista pueden percibirlo con mayor lucidez.

Philip Roth. The Biography revela un rostro detrás de las máscaras y no es un mérito menor, pero el misterio del enmascaramiento permanece.

Remar a contracorriente; cinco poéticas: Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz

Tania Favela

Libros de la Resistencia

Madrid, 2020, 160 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

Remar a contracorriente es un libro de ensayos sobre poesía. Más específicamente, un libro que reúne las más recientes reflexiones de Tania Favela (1970) en torno a la obra de cinco poetas con los que su trabajo se vincula por influencia, afinidad o causa común. Pero sobre todo, un libro que de manera inusualmente lúcida —y más que nunca, desesperadamente necesaria— muestra el valor del pensamiento poético para estar en el mundo. Y aunque ciertamente los cinco ensayos del libro podrían ser evaluados en tanto su relación con los otros trabajos de la autora, *Remar a contracorriente* no resulta valioso en tanto estrella en la constelación biográfica de Favela, sino en tanto ejecución ejemplar de la reflexión lenta y el pensamiento distinto; prácticas que, amenazadas por las lógicas contemporáneas, existen a pesar de la velocidad, el arrebató febril y el puñetazo. Como argumenta el libro, pensar desde y con la poesía es pensar desde otro tiempo, lo que significa pensar desde el contraste y a veces también desde lo contraintuitivo. Y sí, pensar la poesía es una tarea ardua, que bajo los parámetros de nuestro tiempo no produce dividendos; pero cuyo ejercicio, cuando practicado con paciencia, multiplica los horizontes de nuestro entendimiento. Ya lo decía Emily Dickinson, el poema es ejercicio de pensamiento, aplazamiento del juicio, travesía a contracorriente—“La Aguja reconoce el Norte que el Marinero no ve”.

I
A

Remar a contracorriente es, desde un punto de vista descriptivo, un libro que reúne ensayos sobre Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez y Gloria Gervitz. Ensayos que, como explica Favela en su nota introductoria, toman la última producción de cada uno de estos poetas (con la excepción de Santiváñez, de quien toma la obra reunida) con el fin de iluminar el conjunto del trabajo poético de cada uno de ellos. En

esa dirección, todo aquel interesado en alguno de estos autores puede —y yo le sugeriría— visitar los ensayos de Favela, pues en ellos una otra forma de entender la totalidad de estas obras es formulada de manera inteligente y grácil.

Los ensayos de *Remar a contracorriente* sin embargo aspiran a ser algo más que ensayos interpretativos de la obra de cinco poetas hispanoamericanos (cuyas diferencias, algunas veces, resultan más vastas que sus semejanzas). Y es en esa aspiración sobre la que descansa una de las mayores virtudes del libro: uno puede no gustar de los autores estudiados por Favela y aún así interesarse por su contenido. *Remar a contracorriente* tiene el mérito de que las preguntas que movilizan la escritura son tanto específicas como generales. Específicas en tanto que cada una de ellas está en relación con el autor que explora y busca entender el trabajo que interroga. Las preguntas son generadas por los propios autores, por sus obras. En el libro no hay preguntas agendadas ni preguntas producidas al candor de las últimas novedades. Las de Favela son preguntas pensadas para valorar las obras de los autores, entenderlos a ellos, a los otros. Son, por ponerlo de otro modo, preguntas generosas. Generosas porque se preocupan por percibir los ritmos de los poemas, atender sus ansiedades y acompañar sus dilemas. Generosas también porque no buscan lo que no está en los textos, no intentan instalar genealogías. En ese sentido, aunque las poéticas estudiadas en el libro se podrían vincular con la propia poética de la autora, *Remar a contracorriente* no es un pretexto de Favela para ensayar sobre ella misma.

De hecho, si algo, lo contrario. Favela se hace a un lado para dejar hablar a los autores de sus investigaciones. Actitud que por cierto no es extraña en ella. Como su poesía, los ensayos de *Remar a contracorriente* están hechos justo de la disolución de esa pulsión de identidad que con frecuencia nos conduce a querer

hablar sobre nosotros mismos, encontrar espejos donde lo que hay son semejantes: “por extraño que suene todos son tú *sin yo* / un rasgo un desvío (la diferencia que surge de la semejanza) / o al revés todos son yo *sin ti* —pero ahí nada se resuelve— / a lo más todo se revuelve” (de *La marcha hacia ninguna parte*). Pero ojo, la disolución de la identidad en Favela no es el producto de una ausencia o de la falta de una convicción. Nada más equivocado que eso: en Favela no hay identidad, pero sí individuo (individuo individual, no individualista). Individuo de reflexiones dilatadas, individuo que busca entender la obra de los autores sobre los que escribe. Individuo que toma una posición frente a lo que estudia. Posición que es radical aunque no absoluta (su radicalidad es la de la crítica). Paradoja de la realidad del yo: el sujeto es *pescador*, pero también es el *pez*.

B

Generales también (las preguntas) porque buscan indagar en los secretos originales de la poesía; aquellas encrucijadas que interesaron ya a los primeros rapsodas. Desde sus comienzos, el ser humano ha interrogado su estar en el mundo, así también se ha interrogado sobre lo sobrenatural de los fenómenos naturales. ¿Cómo explicar los modos en que la palabra abandona el terreno de la razón y se vuelve vibración, conmoción, lenguaje? ¿Cómo explicar que palabras mentadas mil y una veces, al ser hilvanadas en tal o cual orden, hacen a lo cotidiano resplandecer con el brillo de lo nuevo? Pensamiento de poeta. Mientras los historiadores del arte se interrogaban (muchos de ellos se siguen interrogando) sobre el genio detrás de las composiciones de Botticelli y las misteriosas contorsiones de la escultura de Laocoonte, Aby Warburg proponía que la genialidad en las obras de los maestros antiguos no se debía buscar en su novedad sino en su repetición de motivos originales. Cada vez que el ser humano se conmueve, explica Warburg,

no es porque se ha topado con lo nuevo, sino porque se ha enfrentado con una brillante ejecución de lo semejante. Lo que juzgamos como genial es menos un mérito del genio que la atención del artista a las formas íntimas de la naturaleza, que al fin y al cabo siempre conducen a la ejecución de lo primitivo; vestigios que parecen ser una constante de la Historia aunque no necesariamente deudoras de una continuidad obvia. Postulaba Warburg que las formas primitivas parecían resistir la desaparición, sobrevivir en las palabras y en las imágenes, enviar todo de vuelta al origen. Toda transformación radical, toda noticia de futuro, todo cambio de paradigma, entre los que se incluyen las vanguardias y las más prometedoras revoluciones, no son sino el resurgimiento de un gesto practicado ya muchas veces a lo largo de la historia por distintos individuos y distintas culturas. La infatigable búsqueda de lo nuevo, a la luz de estas reflexiones, no es sino una instancia más de la vanidad y arrogancia de los seres humanos que buscan justificar su existencia a través de un a veces irrisorio culto al progreso. Lo sorprendente es con frecuencia la afortunada variación de lo conocido. La fuerza de lo primitivo que, discontinuo y anacrónico, regresa. Cuento esto porque, para mí, las investigaciones de Favela son análogas en varios sentidos a las inquisiciones de Warburg. Favela no se pregunta por lo nuevo en las obras de Gola, Casado, García Valdés, Santiváñez y Gervitz, sino por lo viejo conocido, las formas primitivas. Eso es: la poesía.

Remar a contracorriente es un libro sobre la naturaleza que alimenta las relaciones entre poesía y vida. Curiosidad que en manos de Favela se desdobra en muchas y variadas preguntas que no necesariamente responde, pero que explora con rigor y energía incansables (¿necesidad incansable?). Favela sabe que no hay respuestas a sus preguntas, y que si las hay, esas respuestas no son meta — las respuestas calcifican, anquilosan, degeneran. Las respuestas con frecuencia generan certezas, que pronto devienen paradigmas, y luego, más tarde, apasionados anatemas. Como la de los autores que investiga, la doctrina de Favela es la de la duda. Lo que ella busca son las formas vivas, aquellas que a pesar de vacilar han permanecido en el cambio. Su disposición es hacia el matiz, el cambio de ritmo que supone volver a las formas —fuerzas— originales: ¿De qué está hecha la poesía? ¿Cuál es el mecanismo poético que convierte lo cotidiano en verso? ¿De qué modo la poesía se resiste a ser discurso? ¿En qué sentido la poesía es forma de vida? El muchas veces mal leído y peor interpretado *eterno retorno* nietzscheano —explica Didi-Huberman en ese fabuloso libro dedicado a entender el *Atlas Mnemosyne* de Warburg— no es un retorno a lo mismo y mucho menos a lo idéntico, sino un retorno a lo *similar*. Lo similar que guarda ciertas esencias y fuerzas del pasado, que recuerda algo pero que no es ese algo y que sin embar-

go parece insistir con idéntica potencia sobre ciertas preocupaciones de la cultura que, por lo menos hasta ahora, se han demostrado infranqueables. Es precisamente en ese sentido de lo que retorna como similar lo que Favela parece buscar en los autores que reseña: el valor de la poesía, las posibilidades del lenguaje y la absoluta necesidad del pensamiento poético para estar en el mundo.

II

Una de las ideas centrales de *Remar a contracorriente* es que la poesía debe ayudar a pensar; o mejor, que la poesía es pensamiento y que cuando esta es buena confronta al lector con sus más arraigados paradigmas. Pocas verdades hay que pasadas por el tamiz de la poesía no se tornen en preguntas, dudas. La poesía, como muestra Favela a lo largo de su trabajo, es por lo general detonadora de cuestionamientos; no de verdades y mucho menos de certezas. Antídoto contra lo eventual, el arrebato inconsciente. Poesía es pensar, y pensar lento. Contra la inercia de los tiempos, contra las seducciones de los monumentos.

Ahora bien, decir que la poesía es pensamiento sin mostrar de qué modo lo es sería una contradicción inadmisibles, convertiría *Remar a contracorriente* en una paródica extensión de las astucias de la urgencia. Favela es consciente de ello. Ella sabe que no ofrecer razones es claudicar, entregarse a las exigencias y lógicas del ahora. Esto por supuesto no quiere decir que Favela crea que poesía es transparencia o que los poemas pueden ser simplemente disecados utilizando los instrumentos de la razón. Pero sí que el pensamiento poético es amplitud de mirada y que un autor que escribe ensayos sobre poesía tiene la responsabilidad de acompañar los poemas y hacerlos *legibles*: mostrar que por más radicales que resulten algunas exploraciones del lenguaje estas no son el producto de caprichosos arrebatos del ego ni tampoco peregrinajes sin anclaje en el mundo. Y es que visto con detenimiento, ni aún las más extremas aventuras de la lengua — Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, César Vallejo, Jesús Gardea, Emilio Prados, por mencionar unos cuantos— son producto de la gratuidad. Sus inflexiones responden preguntas, atienden circunstancias particulares. Son el resultado de una postura y una destilación particular del pensamiento.

Es en esa dirección (en la del crítico que intenta explicar a los otros el valor de tal o cual trabajo literario) que con vocabulario claro Favela argumenta sobre dos formas mediante las que las obras de Gola, Casado, García Valdés, Santiváñez y Gervitz traen a la mesa propuestas de pensamiento. Estas formas son el montaje y el ritmo.

A

Una de las insistencias de Favela a lo largo del libro es el montaje. Montaje entendido como yuxtaposición discontinua de imágenes cuyo resultado es por lo gene-

ral una propuesta de sentido. De acuerdo con Favela, el montaje no debe resultar en un “encadenamiento” o secuencia narrativa tradicional, sino en un “choque” que produzca “conflicto” al lector. Es decir, el montaje debe sacudir la atención e invitar a la reflexión y/o contemplación desde un ángulo distinto al acostumbrado. Bajo esta perspectiva, el montaje puede ser entendido como una forma de conocimiento mediante la cual una serie de elementos es reorganizado con el fin de poner a prueba nuevas alianzas y secuencias (algunas veces ilógicas y contraintuitivas). El montaje hace de lo conocido algo extraño. Des-jerarquiza ordenes y valores, aunque no con el fin de proponer otros o negar los anteriores, sino con la intención de ensayar variaciones de lo conocido, poner a funcionar nuevas permutaciones. Y por ende, nuevos razonamientos: “se trata... de no saber de antemano, de no adaptar la mirada a cualquier idea, a cualquier teoría... toda idea preconcebida coarta la mirada, constriñe el pensamiento”.

Sobre este asunto, un ejemplo recurrente en el libro es el del montaje de acontecimientos históricos. En *Remar a contracorriente*, Favela señala repetidamente los modos en que los fragmentos de la historia común (la individual, la cotidiana) enriquecen el entramado histórico e invitan a reformular las convicciones monolíticas del todo. Favela sigue aquí, aunque parcialmente, a Walter Benjamin; de acuerdo con Benjamin, en tanto narrativa, la Historia es el resultado de un proceso de selección y organización que pone los acontecimientos al servicio de la fuerza política dominante. Quienes cuentan la Historia, ponen, excluyen y organizan los elementos de modo tal que estos resultan ya monumentalizados, ya relegados a las orillas. Esto por supuesto no significa que toda formulación de la Historia sea una flagrante tergiversación o que los relatos históricos sean producto de una perversa manipulación de los acontecimientos, pero sí que las certezas monumentales son susceptibles a ser desmontadas y reorganizadas de manera tal que ofrezcan un otro punto de vista. En *Remar a contracorriente*, Favela explica cómo estas operaciones de reorganización suceden en poesía y las razones por las que el poema resulta un terreno fértil para intervenir las jerarquías de la Historia.

Varias veces a lo largo del libro Favela señala que, a diferencia de la narrativa y otras formas convencionales del relato histórico, la poesía es un terreno en el que la producción de sentido no está sujeta al encadenamiento lógico (la naturaleza de su composición es apta para las expresiones del montaje). La poesía es, por ponerlo de otro modo, *más libre*: un espacio liberado en el que la lengua se desplaza con autonomía, donde la oración no es un requisito para el entramado, y donde en consecuencia la concatenación contraintuitiva (eso es, de nuevo, el montaje) ocurre con mayor soltura: “el espacio tomado por los poemas es el de

la lengua, ese sistema de signos cerrado y coercitivo, ese sistema de signos que ha sido tomado antes por el Estado, por las instituciones culturales, la academia, los medios de producción, los medios de comunicación, etc.". Favela se refiere aquí a una operación relativamente moderna en la que la poesía declina autoridad y reputación de verdad para a cambio recibir el derecho a transgredir las formas convencionales del lenguaje. O bien, como explica Favela más adelante: "los poemas liberan a la lengua al desviarla de sus funciones mediáticas, utilitarias, públicas, instrumentales, institucionales, y también al funcionar como conciencia crítica de la misma". La poesía es, pues, por ponerlo de un modo simple, insubordinación de la lengua; y el montaje en poesía, entretanto, una de las formas de esa insubordinación.

En *Remar a contracorriente*, Favela explora algunas de las aplicaciones del montaje en poesía y los efectos de este ejercicio sobre la Historia. Por un lado, la autora señala los modos en que la naturaleza de la poesía es un espacio hospitalario al montaje; y por el otro, muestra las razones por las que el montaje poético resulta particularmente productivo para pensar las concatenaciones de sentido en las formulaciones históricas y coyunturales. Para Favela, los acontecimientos históricos (esos son los pasados y los relativamente presentes) son espacios sujetos a ser desmontados y repensados desde la poesía. Esto con el fin de animar un pensamiento autónomo, una desautomatización de las ideas. En suma, el montaje en poesía es —o mejor, aspira a funcionar— como conciencia crítica de la lengua. Conciencia que devuelva independencia a los individuos, conciencia que los lleve a pensar más allá de los paradigmas interpretativos que ofrecen los medios, el Estado y las universidades. Una vez más: poesía, ejercicio crítico, fatigosa labor del pensar.

B
Entre los variados procedimientos de montaje, a Favela le interesa uno en específico: las asociaciones sonoras de la lengua. Muchos de los esfuerzos del libro están puestos en explicar los modos en que las concatenaciones del sonido construyen unidades de sentido que avanzan lentamente y en contra del razonamiento lógico —"el sonido es el que permite el

transcurrir del poema, ese deslizamiento entre verso y verso en el que el yo, discontinuo, titubeante, resbala". De acuerdo con Favela, "el sonido es anterior al significado, anterior a la palabra y justamente es por eso que puede llevar al poema a un discurrir rítmico que flexibilice a su vez los contenidos". En otras palabras, lo que en *Remar a contracorriente* se trata son las asociaciones rítmicas de la lengua, aquellas que desafían las asociaciones normativas del sentido.

Por asociaciones rítmicas Favela se refiere a las relaciones musicales del idioma, asociaciones que no necesariamente se pliegan a las reglas de la sintaxis y que muchas veces desafían las convenciones de la semántica con el fin de expandir los horizontes de la reflexión. Puesto de otro modo, en los ensayos de *Remar a contracorriente*, ritmo refiere motor de significado; no metrónimo ni tampoco pauta medida. Favela sigue a Henri Meschonnic en esta apuesta: de acuerdo con el crítico francés, el ritmo no es una característica aplicable a la lengua, sino su significante principal: el ritmo establece un *continuum* entre el leer, el escribir, el vivir y el pensar. Para Meschonnic, lenguaje y vida son indisolubles, y por tanto, las exploraciones del ritmo son también exploraciones del pensamiento.

En *Remar a contracorriente*, Favela analiza los modos en que las lógicas del ritmo descubren relaciones que con frecuencia son negadas en las formas convencionales de la comunicación. El ritmo habilita una organización que no obedece las pautas del razonamiento formal, anima un tejido sonoro-semántico que por sí solo tiene la capacidad de sostener los andamiajes del pensamiento, dotarlo de sentidos. Sentidos que muchas veces se contraponen a la idea o se le anticipan. Las construcciones rítmicas cargan las imágenes de una "afectividad" a la que no se llega, o que se llega muy tarde, por el camino de la lógica. Seguir las lógicas del ritmo es seguir muchas veces una organización contraintuitiva de las ideas. Organización que, irremediablemente, descubre posibilidades de asociación y por ende de perspectiva.

De acuerdo con Favela, el ritmo va arrastrando significados y construyendo asociaciones que desbordan el sentido de las palabras que lo forman. El ritmo convoca las palabras que nombra, pero

también las que recuerda; y no solo es lo que sugiere, sino también lo que produce en el cuerpo y en el aliento. De ahí que Favela hable todo el tiempo de resonancias rítmicas. Las resonancias animan una forma polifónica del pensamiento, ya que de un solo movimiento apuntan hacia distintas direcciones. A través del ritmo, la memoria es puesta en relación con el eco, la huella, el recuerdo de una voz, los residuos del tiempo. Estas asociaciones no obedecen encadenamientos tradicionales, sino sus propias leyes de organización. El objetivo: "no pensar... desde los códigos preestablecidos, sino desde el poema mismo: solo desde ahí se puede generar una lengua singular y por lo tanto un pensamiento crítico." Es decir, ritmo en tanto pensamiento y posibilidad.

III

En *Remar a contracorriente*, Favela muestra cómo la lectura de poesía funciona como un antídoto contra la inercia y la inmediatez: una lectura bien ejecutada nos devuelve el aliento, nos hace detenernos, restituye la salud. En *Remar a contracorriente*, Favela escribe un caso sólido en favor de la poesía, mostrando los modos en que esta es relevante en tanto generadora de ritmos y preguntas. La poesía combate la mercantilización de los miedos y las facilidades del progreso. Por este camino, es posible decir que *Remar a contracorriente* tiene también un valor pedagógico. Pero no pedagógico en tanto que le indica al lector qué o cómo pensar, sino en tanto facilitador de herramientas para el ejercicio del pensamiento. *Remar a contracorriente* no es un libro de certezas y mucho menos de sentencias. Es un libro que orbita alrededor de la poesía para mostrar cómo algunos de sus mecanismos ofrecen posibilidades para reorganizar la realidad, y pensar con ella y sobre ella. La poesía abre brechas en el tiempo, muestra las texturas y redes del mundo. Permite reimaginar y repensar; acaso sobre todo repensar. Las reflexiones de Favela son milenarias en tanto que sus curiosidades no responden a la coyuntura de los tiempos, sino a las urgencias del espíritu. Sus preguntas son por la permanencia del poema. El poema como enclave de lo espiritual, el poema como último resquicio del pensamiento y el civismo.

Proyecto Manhattan

Elisa Díaz Castelo

Antílope

Ciudad de México, 2020, 101 pp.

BRIANDA PINEDA MELGAREJO

El tercer libro de Elisa Díaz Castelo, *Proyecto Manhattan*, atiza un interés que lectores y medios literarios han mostrado por la autora desde la publicación de *El reino de lo no lineal* (2020) y *Principia* (2018). Permea en nuestra actualidad una atmósfera de tensión política de corte pasivo-agresivo, por lo que recordar un suceso inquietante como la construcción de la bomba atómica —y hacerlo leyendo un poemario— es un acto reflexivo que no puede sino de una u otra forma sacudir la conciencia. Elisa escribe contra el miedo y sus amenazas a la memoria. Entendiendo esta última como el territorio donde un tiempo destruido, por pasado, se rebela y alcanza a tener una presencia fantasmagórica capaz de constituirnos: la historia, el desarrollo de la técnica, los túneles de asombro cavados por el conocimiento no existirían si no recordáramos. Este es un libro triste, de una radioactividad que mina pronto no el cuerpo físico sino el cuerpo almatóico del que lee porque, a modo de un tour orquestado por una agencia dedicada al turismo oscuro, nos lleva a recorrer la intimidad infértil —esas *islas de monólogos sin eco*— de las vidas de Kitty Oppenheimer, Leona Woods, Jean Tatlock, las mujeres de Oak Ridge y Robert Oppenheimer.

Con el objetivo de que la experiencia estética surta efecto, la autora se apoya en el lenguaje teatral. Las acotaciones llenan todo el libro, algunas son lúcidas y guardan una correspondencia simbólica (Robert viste un traje gris que equivale según la descripción a la desmemoria, por citar un ejemplo) y otras son confusas pero reunidas delatan el noble esfuerzo de conjurar un escenario teatral en la mente del lector. No con la pretensión práctica (por realizable) de algunos textos dramáticos; la intención de Díaz Castelo es abrirse paso a través de la escritura por las diversas posibilidades que otorga la existencia de un teatro mental más cercano a la expresión de los sueños y no estrictamente a lo representable:

Entra Kitty Oppenheimer al escenario vacío (...) Se desliza de su mano un vaso de vidrio y queda suspendido a la mitad de su caída unos instantes. Cuando intenta tomarlo de nuevo, el vaso termina de caer y se hace añicos (...)

Pasan los años. El viejo jardín es una tumba. Los sordos comen caracoles junto al río, la sangre olvida su pulso,

se descascara. Jean observa el hambre diminuta de los insectos. Cosas que se rompen

La elección tal vez quiere reconciliar al teatro con la poesía, pero, hay que decirlo, el uso de las acotaciones da pie a la zona más débil del libro. La lectura se entorpece en complejidades y aunque el uso de este recurso propio del texto dramático ayuda a establecer cierta atmósfera onírica, obstaculiza el encuentro con los monólogos (a los que antecede y los cuales son el punto más álgido del poemario). El juego, la aventura híbrida de usar herramientas de distintos géneros literarios le da un tono fresco, novedoso con relación a los dos libros anteriores, pero siendo este un libro de nuestra época: es decir, un libro-proyecto, la repetición del tono empleado en las acotaciones —su larga extensión apenas matizada en las páginas del monólogo coral de las mujeres de Oak Ridge que quieren ser más dinámicas: “(Dan un paso al frente.)”; “(Dan un paso atrás.)”; “(Coléricas.)”; “(Buscan.)”; “(Señalan hacia el frente.)”; su ritmo entrecortado en busca del asombro— acaba por ensordecir el ánimo del lector en su afán de crear cierta unidad. En cambio, la construcción de los monólogos de cada personaje revela la capacidad que tiene Díaz Castelo para dar voz a una historia y emocionarnos con las posibilidades del pensamiento y las preguntas que hace en torno a la vida y a la ciencia.

Esta voz, fiel a la poesía, se atreve. Intenta recrear el mundo interior de los protagonistas. Hace un esfuerzo por representar la intimidad, esa soledad regulada por las emociones que nos hace humanos. Por ello a algunos podrá parecerles una voz desordenada, fragmentaria; esto responde a que la trama del poemario está situada, como dije antes, en el terreno de la memoria. La poeta, al escudriñar este espacio simbólico, también lo desmitifica. Quien se acuerda intenta materializar un pasado físicamente inaccesible en el que dejó algo de sí mismo, este intento muchas veces provoca cierta insatisfacción. Al recordar estamos con los pies bien puestos sobre el vacío y haremos lo que sea para negar su potestad, para explicarnos por qué lo que fuimos guarda una relación estrecha y mágica con lo que somos y seremos.

Elisa sigue ahondando en sus obsesiones temáticas —el tiempo, lo divino, la pasión y la muerte— como hizo desde lo personal en *Principia* y mediante la figura de Lázaro en *El reino de lo no lineal*. *Proyecto Manhattan* guarda estrecha relación con su segundo libro. De este último el lector sale con el ánimo de Malva Flores en el momento de escribir en su reseña en *Criticismo* sobre *El reino de lo no lineal*: “Yo he visto el alma de los muertos en las letras de Elisa, y a esos

mismos muertos, de regreso, convertidos en Lázaros domésticos. Los he visto, pues, en su intimidad, en su agobio, en su miedo”.

Pero a diferencia de ese segundo libro, donde la autora se centra más en el acontecimiento vivido por sus Lázaros (es decir, en la experiencia cercana a la muerte y el regreso a la vida), en *Proyecto Manhattan* le preocupa lo que guarda de secreto una vida humana, por ello reflexiona sobre la relación afectiva que hay entre Robert Oppenheimer y su esposa Kitty pero también —debido a su doble vida— en la que mantuvieron él y su amante, Jean Tatlock. Los monólogos femeninos dejan abiertas muchas interrogantes y el desarrollo de los eventos produce una suerte de reacción en cadena de cuyo caos y descontrol nadie sale ileso. Este proceso privado, el drama de los involucrados, es lo que intenta recrear Díaz Castelo. Lo hace acudiendo al inventario, un efecto de imágenes cascada que permite al lector imaginar a los personajes en escenas cotidianas y hallar en sus actos descritos cierto atisbo de personalidad. Digo atisbo porque lo incompleto, lo inconcluso, son centrales en la propuesta estética del libro.

Estamos frente a una realidad extinta. La escritora mexicana entrega su libro más arriesgado hasta ahora, no el mejor escrito. Para lograr dicha reconstrucción cruzó el umbral de la poesía de investigación. Hace un tiempo escuché el concepto en un artículo donde hablaban sobre *The Family* (2002), libro de tintes biográficos escrito por el poeta, historiador y músico norteamericano Ed Sanders, quien decidió perderse en los pasadizos no por retorcidos menos poéticos de la historia de una de las mentes criminales más famosas de las últimas décadas, la de Charles Manson.

Como lectores accedemos a los frutos literarios de la investigación de Elisa. Los monólogos dan cuenta de esa trama sentimental donde importan pese a su presencia sutil los cálculos y las traiciones nacidos del tedio y las pasiones. Hay algo que punza en toda desaparición, como afirma Robert Oppenheimer al recordar a su amante Jean, esa mujer que tanto vivió a su sombra:

*La llamaba de cariño mi radical libre (...)
Estaba loca. En resumen, era como las otras,
pero tenía los ojos amarillos.
(...) La diferencia radica en que se mató una tarde
y dejó para siempre de buscarme. No hay forma*

*de constatar a ciencia cierta el sitio
exacto de ese lunar, la longitud
del húmero, el tono de su voz.*

*Ya no me queda ni un átomo
de su materia. Y yo que nunca aprendí
a pedir las cosas de buen modo.*

La poesía de investigación exige un compromiso entre el autor y la vida de los protagonistas del suceso narrado. No es un compromiso con la realidad de los datos que brindan las fuentes de información, es un compromiso con la búsqueda de la verdad que nunca es una sola. Elisa elige dar voz a mujeres prácticamente desconocidas: Leona Woods, “la única mujer [y la persona más joven] involucrada en la construcción y el funcionamiento del reactor nuclear en Chicago”; Kitty Oppenheimer, esposa de Robert; Jean Tatlock, “psiquiatra, comunista, suicida”; las tres y las mujeres de Oak Ridge (contratadas para “aislar el isótopo de uranio” y construir la bomba atómica sin darse cuenta) tuvieron un papel fundamental en la trama de uno de los eventos más perturbadores de la historia. *Proyecto Manhattan* es un ejercicio de imaginación literaria que provoca una dosis de asombro e incomodidad. Hay una crudeza entre sus páginas. Reflexiones sobre el silencio al que mujeres como Jean y Kitty se entregaron por diversos factores de orden social, reflexiones sobre la prisa producto del ansia de poder y sus consecuencias, reflexiones sobre el significado de criar/crear y destruir algo —es decir, sobre el amor, la voluntad, el orgullo, la culpa y el remordimiento.

En los monólogos del poemario cada voz teje un discurso absurdo, pensamos, ¿quién habla así?, porque acaso el objetivo del poema es reflejar una voz más cercana al pensamiento y sus laberintos. Esto lleva a Elisa a trazar una poética sobre la multiplicidad: profundiza en lo inalcanzable, lo incompleto, lo fragmentario de la memoria porque así (asumiendo su dispersión, su vacío) busca representar el todo. Su escritura pretende burlar al tiempo, su linealidad; contrastar lo cotidiano de la acción —sus costumbres en apariencia inofensivas— con un hecho extraordinario como la creación de la bomba atómica:

Cuando un futuro es ineludible,
¿lo es realmente? Futuro, quiero decir.
Tal vez sea absurdo conjugarlo,
tal vez sea sólo un presente que se oculta
y estos campos ya están envenenados,
arreciados por la lluvia negra de los isótopos
y, para esto, todos los niños allá afuera,
sus voces escondidas detrás de los arbustos,
sus pasos apenas escuchados,
ya son recuerdos,
menos que eso
y estamos todos muertos de algún modo.

El 16 de julio de 1945, a las 5:29 a. m. tuvo lugar la prueba Trinity, primera detonación nuclear estadounidense llevada a cabo a 97 km de Álamo Gordo, Nuevo México. El éxito del ensayo sirvió de preludio a la explosión de la bomba atómica semanas después en Hiroshima y Nagasaki. Demostró la capacidad que tenía la especie humana de desafiar a la muerte, de imponerse ante otro que amenazaba su comodidad y esplendor. El monólogo de Leona Woods es el más puntual, aborda el dilema moral de la bomba. A un tiempo nos recuerda el papel que tienen las ilusiones, la importancia del deseo de crecer y superar los límites del conocimiento. La científica brillante dice al lector: “Toda la vida me morí tan rápido, rebasé/a mi intención, llegué antes a la meta que yo misma”. El que crea y después reniega de su creación, nos dice, es un hipócrita. En el terreno del “bien” eso ocurre poco, si bien hay un rechazo constante al halago por parte de quienes lo ejecutan; pero en lo que concierne al “mal” —por quienes así lo juzgan— se espera que quien lo hace vuelva hacia atrás y cambie de intención por lo menos en el discurso. Digamos que la bomba fue un logro de la ciencia, una provocación y una amenaza. Sin adornos su efecto se reduce a una:

Transmutación de carne en sangre,
sustancia que no dura sino duda
se reblandece y perpetua su mancha.

Elisa Díaz Castelo da voz a esa otra parte que tanto trabajo nos cuesta escuchar. Y análoga esa ambición de Woods o de Oppenheimer, esa prisa, con la radiación:

La radiación es el intento de los átomos
por vivir lo más rápido posible, En esa época,
yo también lo intenté. Terminé la preparatoria a
los 14, la carrera
a los 18. Una vez me expuse a 200 roentgens.
Al despertar, en el hospital, sólo me importaba
saber si había soldado bien la maquinaria. ¿Que
qué es la radiación?
Átomos que quieren dejar de serlo. La prisa
de la materia. Nuestra prisa.

No digo con ello que la poeta celebre un logro tan letal; lo hace de algún modo Leona Woods, en el espacio que el poema le presta. Conviven aquí el bien y el mal, el amor y el odio. La vida no es tan simple. Y la naturaleza del tiempo sigue siendo para nosotros un poco ajena en comprensión, por ello lo desafiamos afirmando y preguntando. Estamos pues ante un libro curioso y por cerebral de difícil lectura. No hermético, hay múltiples claves a la vista para comprenderlo, pero su ritmo y composición exigen la relectura, ir precisamente contra la prisa, y sobre todo aceptar un estilo que sugiere: abre vacíos para participar como lectores. Consciente de esto último Elisa escribe: “No hay tiempo para decirlo todo. No cabe todo el tiempo en este espacio”. Pero hay el intento, la libertad del juego creador. *Proyecto Manhattan* es una prueba de que para quien escribe poesía la búsqueda no debe agotarse a definiciones, no debe ahuecarse a certidumbres.

Teatro completo

Elena Garro
Fondo de Cultura Económica
Ciudad de México, 2016, 404 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

El lector siente, cuando concluye las dieciséis piezas del *Teatro completo* de Elena Garro, que ha recorrido una cordillera con sus cumbres conquistables —otras, inexpugnables—, portillos, valles, desfiladeros y cañones. Bajo esas dieciséis capas de lava estratificada en el

canon de la literatura mexicana, se cierne la amenaza de un volcán sin extinguir llamado Elena Garro (1916-1998). Como un personaje fantasmagórico desencantado y huidizo, la autora recorre *ad infinitum* sus páginas, empapadas de una magnética obsesión por el tiempo, así como de

una empecinada lucha por individualizar su voz, contradictoria y libre.

En el documental *La cuarta casa, un retrato de Elena Garro* (José Antonio Cordero, 2001), la autora comparte una serie de anécdotas de su infancia que, a manera de cordada, ayuda a escalar al lector por estos textos dramáticos de inconfundible orografía (el tono lírico de sus didascalias convive con elementos fantásticos, oníricos, realistas, épicos e incluso maniacos). “En la casa —recordó Elena Garro a principio de los noventa, poco después de su regreso a México— había dos o tres relojes de péndulo. En la noche se quitaba el péndulo,

porque mi papá pensaba que así detenía el tiempo”. Elena Garro convierte su pluma en un gancho eficaz para retirar el péndulo de la realidad. De esta manera, deja que el tiempo se revuelva y provoca, ante los ojos atónitos del lector, multiversos concatenados en círculos concéntricos; una suerte de “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges. De hecho, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y el propio Borges incluyeron un único texto mexicano en su celeberrima *Antología de la literatura fantástica*. El elegido fue *Un hogar sólido*, la perturbadora obra de un acto de Elena Garro, con la que dio sus primeros pasos como dramaturga.

Su teatro bebe del toque poético intencionadamente *naïf* de Federico García Lorca y también del “deslumbrante mundo de la fantasía española” de clásicos como Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. Elena Garro escribió bajo su influjo *La dama boba*, un inteligente juego metateatral, aunque ella siempre dudó de su calidad como dramaturga: “Me proclamo discípula, mala, pero discípula, de los escritores españoles”. Por obras como *Ventura Allende* o *Benito Fernández* se la vinculó con el teatro del absurdo de Eugène Ionesco, aunque ella se rio de esta asociación. En cuanto a México, respetó profundamente a Rodolfo Usigli, y asistió a la primera lectura de *El gesticulador*. “Recuerdo a Usigli —escribió en una carta fechada en 1982— con su monóculo, colgado de una cintita negra, así como sus gafas, muy especiales, sus polainas grises y su gran desesperación por expresarse”.

La Garro respiraba literatura o lo era. Le costó ser lectora, porque veía más allá de las simples letras: “Mi papá —contaba con esa mirada perdida que se prendió de sus pupilas en los últimos años— estaba muy avergonzado porque yo no sabía leer. No me fijaba en que la monja estaba diciendo: ‘La *a* por la patita, la *o* por el rabito’. Yo estaba viendo los polvos. ¿No te has fijado que entran rayos de luz en la mañana y que se ven polvitos de colores: azules, verdes, amarillos, y están girando, girando, girando... Yo me imaginaba que cada puntito de esos era un mundo chiquito y que ahí dentro vivía gentecita”. Solo alguien capaz de pensar así durante su infancia puede escribir como ella lo hacía. “Hubo un tiempo —dice Clara, protagonista de *La señora en su balcón*— en que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a gi-

rar sobre sí mismo, como un loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿Te acuerdas?”. Hubo un tiempo en el que Elena Garro fue una niña rampante que trepaba por los árboles para otear, con todo descaro, el mundo habitado por hombres y mujeres aprisionados en las convenciones (*Andarse por las ramas* es una pieza imprescindible para entender su dramaturgia, pero también sus ansias de libertad).

Ya sea por su cultura occidental, y la sombra del eterno retorno nietzscheano; ya sea por su interés por la cultura indígena, y la creencia en una existencia cíclica, la escritura de Elena Garro gira en torno al camino en espiral que recorren los muertos, “sus” muertos. El *Teatro completo* comienza con *Un hogar sólido*, donde los finados de la familia se reencontran en un sorprendente espacio escénico, el panteón: “¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!”. Finaliza este volumen con *La parada San Ángel* (la última de sus obras, escrita entre 1970 y 1980). En ella, los muertos, que prefieren ignorar que son muertos, asisten a la demolición de la residencia familiar: “¡Dios mío, no permitas que me convierta en un mendigo sentado a la puerta de una iglesia!... ¡No lo permitas!”. Por aquellos años, la autora vivía su particular exilio europeo junto a su hija, Helena Paz Garro. En Madrid, atravesaron por circunstancias rayanas en la indigencia.

Esta relación entre la experiencia vital de la autora y lo que exclaman sus personajes nos da pie a exponer otros dos puntos cardinales de su dramaturgia. Por una parte, su vida siempre fue la materia prima de sus obras: “Yo no puedo escribir nada que no sea autobiográfico”, reveló a Roberto Páramo, en 1967. Siguiendo esta misma línea, afirmó: “Como creo firmemente que lo que no es vivencia es academia, tengo que escribir sobre mí misma”. Por otra, su fascinación por “el revés”: “Mi amor al teatro nació justamente del enorme revés y derecho que existe en él”. Elena Garro comenzó su carrera entre bambalinas, como coreógrafa en la Universidad de México, junto a Julio Bracho. Por eso, conocía de sobra el escenario, pero también su trasfondo escénico. Esta pasión por observar el derecho, pero también el revés, surgió en su infancia. En sus andanzas por la enorme casa familiar de Iguala, descubrió que una cosa es un colchón (superficie afable) y otra, los resortes invisibilizados que lo conforman: “Me preguntaba por qué las

cosas tenían un revés. Te enseñaban lo bonito y escondían lo feo. Escondían el revés y lo que veías no era cierto”.

A lo largo de su producción teatral, Elena Garro deambula entre lo visible y lo oculto, entre quienes se ilusionan y quienes no (como en *El Encanto, tendajón mixto*); entre la visión infantil y la adulta; entre la biografía disfrazada y el cuerpo desnudo y expuesto. En su vida y en su obra, la escritora deseó trastocar el orden natural y hallar un envés más luminoso que el derecho. Cuando muestra la cara evidente de su historia (como en *La mudanza*, basada en su odiada familia política, especialmente, en la madre y tía de Octavio Paz; o en *Sócrates y los gatos*, inspirada en sus pasos tras la matanza de Tlatelolco), la voz de la escritora se transforma en un desgarrador filo de navaja. Resuena en cada línea el rencor y el terror de una niña grande encadenada a un tronco sin ramas por el que duele trepar. Ese tronco es el odio que alimentó hacia Octavio Paz, su esposo entre 1937 y 1959: “En la vida no tienes más que un enemigo y con eso basta. Y mi enemigo es Paz”. A la par que alimenta este continuo odio encarnizado, da a luz a *Felipe Ángeles*, un héroe íntegro que protagoniza una de sus obras más interesantes y, por qué no, más deliciosamente maniquea: “La política no es un fin, la Revolución no es un fin: son medios para hacer hombres a los hombres. Nada es sagrado excepto el hombre. Hay algo frágil, débil, pero infinitamente precioso, que todos debemos defender: la vida”.

En *La dama boba*, Elena Garro pone en boca de uno de sus personajes la siguiente frase: “Y de paso le digo que hay que decir lo que uno quiere decir y no lo que otros quieren que diga. Porque diciendo uno lo que no quiere decir, le pasa también lo que uno no quiere que le pase”. A Elena Garro todo —menos su luminosa literatura— le salió al revés. Dijo más de lo que quería decir y le pasó lo que no quiso que le pasara: “No soy feliz, pero tampoco soy desdichada. Soy neutra”, confesó en una de sus últimas y demoledoras entrevistas. Sus escritos, sin embargo, no son ni neutrales ni del gris de las lenguas de lava sedimentada y fría. Los lectores de sus obras teatrales, de sus cuentos perfectos, de sus artículos incendiarios o de sus novelas de calado fantástico aún avistan, en alguna de sus páginas, el cráter de un volcán, en tiempos desbocado, que responde al nombre de Elena Garro.

A Children's Bible

Lydia Millet

Norton

Nueva York, 2020, 224 pp.

ARTURO CÁRDENAS

A *Children's Bible*, de Lydia Millet, abre con la descripción de un lugar idílico en el campo en el que un grupo de niños de diferentes familias, obligados a acompañar a sus padres en sus vacaciones, crean sus propias complicadas dinámicas de convivencia para matar el tiempo. Pasando los días en total negligencia de sus tutores, que se han arrojado a los brazos del alcohol y las drogas mientras se rebajan, para asco de sus propios hijos, cada vez más al nivel de los animales, se ven obligados a arreglárselas por su cuenta cuando una tempestad de proporciones épicas convierte el sopor indolente de su pequeño paraíso en la pesadilla de la que los científicos ambientales han advertido por décadas. Es en este punto que lo que parecía ser una novela más de gente adinerada que se aísla del mundo en una casa de campo, se revela a sí misma como una fantasía apocalíptica en la que la generación más joven tiene que hacerse responsable de sobrevivir en el mundo creado por la indiferencia de los que vinieron antes que ellos.

Como sugiere el título, la trama está plagada de referencias bíblicas. Estas son al mismo tiempo el mayor acierto y la mayor debilidad del libro. Por un lado, la premura y urgencia de la crisis ambiental amerita ser dimensionada en escalas bíblicas. Dado que la trama se desarrolla mayormente en lugares aislados donde los personajes encuentran refugio, son raras las ocasiones en que se describe el mundo después de la tormenta. Incluso el alcance del siniestro es apenas sugerido en uno que otro pasaje. Al estructurar la trama en paralelo de las Escrituras, los eventos toman prestado el peso de los pasajes a los que se refiere y no es necesario entrar en los pormenores para entender la gravedad de la situación. Por otro lado, las referencias llegan a ser tan obvias y frecuentes que terminan por ser disruptivas en lugar de aportar a los temas de la obra. En ocasiones la trama se tuerce en inconsistencias con el único fin de meter una referencia más; cuando esto sucede, la obra parece tratarse más de su propia referencialidad en lugar de que las referencias estén al servicio de la obra. No ayuda que algunos de los paralelos más obvios son señalados por los propios personajes, como cuando Jack,

el niño que posee la Biblia infantil que da título a la obra, le comenta a su hermana Evie (nuestra narradora) que su nombre es el mismo que el de la primera mujer; o cuando el mismo niño le menciona a sus compañeros que Burl, el personaje que los saca de la casa de campo para llevarlos a un lugar más seguro (porque vio como una señal de que algo malo se aproximaba que una nube de mosquitos pululara encima de un matorral tupido de flores rojas como el fuego) apareció enredado en las hierbas del río sobrecrecido después de la tormenta como Moisés. En una obra que ya lleva “la Biblia” en el título y que ya incluye una Biblia infantil como metatexto, señalar este tipo de detalles se siente redundante.

A pesar de sus fallas, hay muchos aspectos de la novela que vale la pena resaltar. Si bien en ocasiones el texto que nutre la mayor parte de sus referencias corre peligro de tragársela (después de todo, no debe ser fácil ir de la mano con el que es posiblemente el libro más importante de la historia sin ser opacado en el intento), los momentos en que se logra un diálogo real entre ambos, lo hace de forma magistral. Episodios como cuando dos de los niños, inspirados por sus lecturas, deciden encerrar a todos los animales que puedan atrapar en el bosque para llevarlos consigo al refugio o cuando uno de los cuatro rescatistas que llegan inesperadamente al refugio termina por volverse en una figura similar a Cristo, cuando al principio pintaba para ser uno de los evangelistas, revelan que la novela está a la altura del reto que se puso a sí misma aunque no siempre lo logre. Quizá el aspecto mejor logrado en este sentido, más que una referencia al contenido de la Biblia en sí, es un guiño a su impacto en la historia del mundo, pues los niños, en la tradición de los filósofos del Medievo, reinterpretan las Escrituras como un código en el que todo lo que está pasando ya estaba escrito; el secreto es saber que cuando se usa la palabra Dios, en realidad se refiere a la naturaleza mientras que, cuando se menciona a Jesús, en realidad se refiere a la ciencia que vino a explicarla, pero solo te puede salvar si crees en ella.

Quizá en otro guiño a la tradición de literatura cristiana, el libro se sirve de la alegoría para hablar de un tema actual: la crisis ambiental y cómo la responsabilidad de lidiar con sus consecuencias no va a caer sobre los responsables de causarlas. Sin embargo, flaquea al estar montada en dos caballos, pues a pesar de que sus momentos más fuertes son cuando se va de lleno al ámbito alegórico, también intenta ser una novela postapocalíptica con más o menos todas las con-

venciones del género. Estos segundos son sus momentos más débiles. La narrativa se vuelve escueta y confusa en escenas de acción, como cuando una banda de *red-necks*, que se asemejan pálidamente a los motoristas apocalípticos de *Mad Max*, invade la granja en que los niños se refugian. Asimismo, muchos detalles que en una narrativa tradicional de este tipo serían centrales para la trama (¿cómo consiguen comida?, ¿qué está haciendo el gobierno?, ¿qué está pasando en otras partes del mundo?) se solucionan de manera escueta o son obviadas por completo. Quizá esto sea para que los elementos de “literatura de género” no terminen por cobrar más peso que los aspectos principales o quizá más “literarios” de la obra. Sin embargo, otros textos que experimentan con elementos similares lo han logrado de forma más exitosa, por ejemplo: en *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago, otra novela alegórica con tintes bíblicos situada en medio de una catástrofe global, la narración está tan inclinada hacia lo alegórico que los personajes ni siquiera tienen nombre, de manera que el ambiente está tan enrarecido que los aspectos técnicos de la gran epidemia de ceguera ni siquiera importan. En *El señor de las moscas* de Golding, otra novela con paralelismos bíblicos que trata sobre niños que tienen que organizarse en ausencia de los adultos, las referencias religiosas llegan a ser tan sutiles que podrían pasar desapercibidos sin que la obra pierda sentido. Incluso la película *Mother!* de Darren Aronofski, que si bien es dudosamente exitosa, es quizá la obra que más similitudes guarda con la novela de Millet (ambas alegorías bíblicas con mensaje ambientalista) y debe concederse que al menos logra consistencia tonal entre sus elementos.

A pesar de sus fallas, *A Children's Bible* de Millet es una novela que por momentos logra ser tan brillante que funciona como un todo. No es necesariamente un logro mayor dentro de las obras de su tipo, pero es un intento decente y posiblemente la que tiene el mensaje más actual y la que refleja mejor las preocupaciones de su época: en un mundo pandémico, en medio de una crisis ambiental y ante un panorama económico cada vez más incierto, el fin del mundo parece cada vez menos una ficción. El futuro que pinta Millet no ofrece soluciones, ni siquiera esperanzas, si acaso, solo la esperanza de que alguien tenga esperanza todavía y que eventualmente las cosas que creamos sean nuestro vehículo para sobrevivir.

Sed

Marie-Claire Blais

Penguin Random House

Barcelona, 2021, 320 pp.

SERGIO A. MENDOZA

La novela *Sed* de Marie-Claire Blais ha de embeberse con todos los sentidos: se mira, huele y abrumba por igual. El ritmo de su narración, sus temas y símbolos, así como la multiplicidad de personajes, forman olas sucesivas de historias que agitan al lector y le dejan deseos de volver a zambullirse, desesperados por recobrar el aliento. El libro aparece en castellano (traducción de Lydia Vázquez Jiménez) veintiséis años después de hacerlo en francés en 1995. La novela inaugura una avenida hacia la extensa obra de la autora para nuestro idioma.

Marie-Claire Blais nació en Quebec, Canadá, en 1939. Publicó su primera novela, *La Belle Bête*, a los veinte años, con la que recibió el Premio de la lengua francesa de 1961 (*Prix de la langue-française*) de la Academia Francesa. Ganó el Premio Médicis en 1966 por su cuarta novela intitulada *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965). Su obra comprende alrededor de treinta novelas, cinco piezas de teatro, dos libros de ensayos, poesía, así como guiones para cine, radio y televisión. En cuatro ocasiones ha recibido del Consejo de las Artes de Canadá el Premio Literario del Gobernador General. Algunas semblanzas de su vida mencionan sus posibles nominaciones al Nobel de Literatura.

A pesar de los múltiples galardones y el reconocimiento de la crítica, los trabajos de Blais no han recibido la atención del público global, más allá del francófono. Los críticos la señalan como una *writer's writer*, una escritora para escritores. Por ejemplo, una reseña literaria que apareció en 2009 en el periódico canadiense *The Globe and Mail* mencionaba que la autora “es más un rumor que una leyenda. La leen principalmente escritores”. La irrupción de su obra en los sesenta parecía apuntar en dirección contraria: Ediciones Cedro publicó *La Belle Bête* como *La hermosa bestia* en castellano en 1961, con una traducción de Mariano Orta Manzano, y Editorial Diana presentó *Une saison dans la vie d'Emmanuel* como *Una temporada en la vida de Emmanuel* en 1967, traducida del inglés por Adolfo de Alba. Por décadas, entre esos libros y *Sed* no habían llegado al castellano otros de Blais. El resto de sus obras sí tienen versiones en lengua inglesa, pero eso tampoco le ha ganado mayor difusión. Anoto que la misión del Premio Médicis, mencionado antes, es laurear la novela de un autor debutante

o sin la notoriedad que correspondería a su talento; el segundo argumento es una apta descripción para Blais en 1966 como lo es en 2021.

Sed es una novela coral, impresionista y sin centro, que discurre en una isla del Golfo de México cuyo nombre no es mencionado. El libro tiene una estructura compuesta de solo dos párrafos. El primero corresponde a un extracto de *Las olas* de Virginia Woolf, a modo de epígrafe, mientras el segundo es la novela completa de Blais. La unidad del texto, sin embargo, no es estática. La autora logra el movimiento a través de frecuentes y ambiguos cambios de narrador, el fluir de la conciencia, brincos temporales y reflexiones históricas. Una misma oración puede tener la longitud de varias páginas y la amplitud de dos o más personajes cuyas voces y diálogos internos son separados de los de otros únicamente por una coma. La falta de estabilidad de la prosa es notable desde el comienzo de la novela para continuar así en este y los otros nueve libros que componen el ciclo que *Sed* inaugura y cuya extensión ronda las dos mil páginas. El efecto de la desorientación narrativa es un recurso útil para una historia que retrata enfermedades, dolores, muerte, amor, nostalgia, esperanza, sexo, arte, gestos pequeños, música, violencia, silencios y euforia.

El relato cubre tres días de la existencia de varias decenas de personajes al final del año 1999 en un lugar inspirado por Cayo Hueso, Florida, donde Marie-Claire Blais reside por temporadas. La estancia en un pueblo al borde del mar es lo que une a estas figuras, sin que en la historia existan lazos o convivencia entre ellas. El sitio concentra una muestra de la humanidad acompañada de su clasismo, destrucción, deseo y caos. Blais pinta un lienzo con trazos que parecieran hechos con brocha gorda solo porque, desorientados al sumergirnos al inicio de la novela, debemos aprender a calibrar nuestra mirada para su lectura. Los detalles y motivos exquisitos emergen cuando damos un paso atrás y recuperamos la vista.

Los primeros personajes en aparecer son Renata, una abogada, y su esposo Claude, un juez. Acuden a la isla mientras ella se recupera de una operación quirúrgica de cáncer de pulmón. Sin embargo, no es el malestar físico el que acongoja a Renata al momento de arribar al mar, sino los pensamientos casi intrusivos acerca de la inminente ejecución por inyección letal de un recluso negro en una prisión de Texas. Renata ha pasado la noche entera pensando en el hombre desconocido pues presume su inocencia. Sus inquietudes se extienden hasta visualizar y sentir el frío de la celda del condenado en su cuerpo aún tibio después de la ejecución, así como en el sistema penal y la pena de muerte en Estados Unidos. Sus pensamientos mortifican los instan-

tes que la pareja comparte en la cama y en el resto de su viaje. Claude se preocupa a su vez por Renata, quien sigue fumando y cuya actitud de distracción la convierte en una autómatas, distante de él y del mundo.

La autora sacude a los personajes y a los lectores con brincos geográficos y temporales. En el fluir de la conciencia, saltos serpentinos de la memoria. El narrador del libro es omnisciente, encargándose de dirigir un canto de perspectivas. Así deambulan por la isla, como proyectadas en una pared desde la mirada de los personajes, imágenes de campos de exterminio en la Polonia de la Segunda Guerra Mundial, Chernóbil, la destrucción nuclear de Hiroshima, refugiados muriendo de disentería en balsas en el Caribe, linchamientos por los encapuchados Blancos Caballeros del Apocángo, hombres violando a una joven en un *kibutz*, entre otras. Blais no escatima en detalles descriptivos, pero no juzga tales episodios ni las reacciones interiores de sus personajes; solo trabaja para revelarlos y que no sean olvidados.

Marie-Claire Blais hace que el lector persiga miradas y memorias en la novela. Renata se escapa de su hotel para fumar y llega a la habitación propia de una antigua escritora desaparecida donde imagina su vida. Claude sabe de ojos de otros hombres sobre su esposa. Una madre ve a su hija adolescente salir de casa para dedicarse a entretener la mirada y dar placer a hombres blancos adinerados que buscan su cuerpo joven y su piel de color negro. Blais ilumina la trama con una luz que se refleja en cientos de fragmentos compuestos por las mentes de los personajes. Los lectores presenciamos a través de su caleidoscopio la visión apocalíptica de la vida humana como hecho colectivo. Lo mismo sucede con otros sentidos que la autora estimula, como las constantes apariciones de música de Puccini, Bach, Mozart, Prince y el jazz, así como los olores de las plantas, el mar o las sábanas sucias de un enfermo moribundo. La autora, como una directora de orquesta, asigna un leitmotiv a cada personaje: una pitillera de oro y un encendedor para Renata o la bicicleta robada por Carlos, el hijo del pastor de una iglesia local.

En la novela, Caroline, una fotógrafa artística con una modesta fortuna, piensa en lo que significa para los reporteros cubrir el dolor ajeno, en ellos a quienes se les “imponía la insostenible peregrinación por esas tragedias”. Es consciente de su cámara y la distancia que le proporciona ante sus sujetos. Su reflexión se da previo a un almuerzo con un poeta llamado Jean-Mathieu. La mujer se compone diciéndose que “cuando las mujeres se callaban, y callarse no era mentir, no, era simplemente reservar ciertas palabras al silencio, nada más,

cuando las mujeres no decían nada de sí mismas, los hombres lo ignoraban todo de sus vidas”. Se detecta la intención de la autora por ejercer, con valentía, en voz alta, la memoria. Sin embargo, en ese mismo almuerzo, Caroline y Jean-Mathieu prefieren no tocar temas difíciles (los sintecho pidiendo sopa en un refugio en Moscú o las bolas de nieve cubiertas de sangre que los niños se arrojaban para divertirse en Sarajevo) con tal de no estropear su relación y su futuro, lo que es un contraste con la situación de Renata y Claude.

Que la historia se desarrolle a la orilla del mar, prefigura los límites que recorren las personas entre su diálogo interno y externo, entre la vida y la muerte, entre permanecer y escapar, así como las divisiones de género y clase. Además, debido a la autoconsciencia de la novela, guiña al ánimo de apocalipsis que aflora cada fin de milenio. Unos artistas amigos de Daniel, un escritor, hablan de una reseña de su obra. Adrien, el reseñista, considera que Daniel “pintaba el mundo como el Bosco o Max Ernst...no tiene el dominio fluido de los grandes maestros, pero su libro está lleno de sus visiones, uno penetra con él en la Nave de los Locos, y en el Jardín de las Delicias”, con lo que da ciertas interpretaciones religiosas sobre el libro de Daniel (destaca la alusión bíblica mientras escribo esto) y sobre el de Blais. La ubicación imaginada y confusa de la isla podría descifrarse como la boca del purgatorio o infierno, lo que la autora resalta con otras alusiones a Dante o la *Marcha fúnebre* de

Schubert. El libro funciona como un políptico.

En el francés original, la novela y su ciclo literario se llaman *Soifs*, el plural de sed que el singular inherente del castellano no acepta. Tales sedes develan cierta esperanza; son las ganas de experimentar la euforia y el placer, así como sus impresiones, en los momentos de silencio de la soledad que nos compone a todos. En el libro, Jacques, un académico especializado en Kafka, a punto de fallecer por complicaciones derivadas del SIDA, rememora con cariño un amorío que sostuvo con un estudiante, pero también ve con desdén ese mismo amor que Tanju le entregó cuando Jacques solo buscaba entretenerse con él. En ningún caso Jacques se arrepiente y logra como Renata mantener la división entre el dolor físico y el pensamiento. La novela me recuerda al libro *El agua y los sueños*, donde Gaston Bachelard escribe acerca del complejo de Caronte. Según el autor el líquido es una sustancia (materna) de vida y de muerte a la que los difuntos buscan regresar. En *Sed*, esa añoranza humedece la trama: algodón mojado refrescando los labios de un enfermo, risas escuchadas a través del ruido de las olas. Bachelard cita la *Mitología del Rin* de Xavier Boniface Saintine: «Sin Caronte no hay infierno posible». Renata piensa en la muerte líquida de las inyecciones letales mientras hace el amor y Blais navega por nosotros.

Por su nacionalidad y género, Marie-Claire Blais es comparada con Margaret Atwood. Otras investigadoras,

como Eva Pich Ponce, exploran tal relación (véase el libro *Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis*). Blais publicó por primera vez durante las conmociones culturales del Quebec independentista y francófono de los sesenta, causando una fuerte impresión en Atwood, quien nació en el mismo año que Blais: “La leí con diecinueve años y ante tal ejemplo sentí que ya llegaba tarde”. Sin embargo, sus caminos han sido distintos, debido a las lenguas diferentes en las que escriben y los efectos que tienen sobre el negocio editorial de su país de origen. Ambas han reflexionado sobre su país desde el exterior y han alcanzado influencia cultural a su manera, pero Blais mantiene una mayor admiración de la crítica por su obra más experimental. Considero que Blais hereda, sostiene y expande el legado de Virginia Woolf, no solo por los juegos de perspectivas, sino también por las reflexiones que conlleva ampliar las miradas teñidas de consciencia.

La novela *Sed* es de suma complejidad por sus formas y temas. Quien la tenga en sus manos debe disfrutar de la desorientación que supone su lectura. Al igual que en otras obras de arte, cada lector se percibirá en ella y quedará inquieto al final. Espero que se derribe el muro que nos ha separado de otros de sus libros, en especial de aquellos que no pertenecen al ciclo de *Sed*. Su técnica se comprueba valiosa para encontrar luces dentro de la soledad humana. Blais me dejó naufrago en la isla y aún no sé cómo he de salir.

Animales nocturnos

Patrycja Pustkowiak
Aquelarre Ediciones
Xalapa, 2021, 274 pp.

CECILIA SANGABRIEL

A *Animales nocturnos* es la primera novela de la escritora y periodista polaca Patrycja Pustkowiak (Cracovia, 1981). Publicada en 2013 fue finalista del Premio Literario Nike, uno de los más prestigiosos dentro de la literatura polaca. Además, Pustkowiak ha publicado la novela *Maskaron* (2018), y una entrevista a la escritora, guionista, feminista y política polaca Manuela Gretkowska, *Es difícil levantarse del amor* (2019). Este año, la novela debut encuentra su segunda edición en español —la primera estuvo a cargo de Editorial Universitaria de Villa María, Argentina— e inaugura la colección Narrativa Contemporánea de Aquelarre Ediciones.

Tamara Mortus es una mujer de treinta años en la ciudad de Varsovia. A la manera de Henry Chinaski —el alter ego con el que Bukowski narra su vida— ella cultiva hábitos como fumar, la vigilia, el alcoholismo, una actitud burlesca ante su mísera existencia y algunas obsesiones como el sexo y la pornografía. Los ha adquirido en los últimos años gracias a muchas pérdidas: “la pérdida la acompañaba en cada paso de su vida y tenía distintos rostros. Desde la pérdida del trabajo hasta la pérdida de la fe en sí misma”. Que la despidieran le facilitó pasar las noches bebiendo frente al televisor, “mejor anestésico que los antidepresivos”. Sus programas favoritos son esotéricos y criminales. De los primeros le parecen graciosas las personas que llaman a los teléfonos en pantalla, desesperadas por saber su futuro; de los segundos le gusta mirar las disecciones de los cadáveres.

Una tarde de viernes, “el día en el cual la posibilidad de cambiar el destino parece más probable”, Tamara acepta la invitación de un excompañero de traba-

jo que le desagradaba, pero “por lo menos se emborrachará con dinero ajeno”. No tiene más alternativas después de que la cita se convierte en un completo fracaso, así que decide abandonar el lugar y recorrer los bares de la ciudad, llenando su cuerpo de alcohol y cocaína. Así comienza su aventura de fin de semana. En adelante su camino está plagado de alcohólicos, drogadictos, putas y estúpidos; criaturas de paso en medio de la noche, rechazadas y mudas todas, chocan en el laberinto de la ciudad. Tamara es consciente de su condición y se abandona al flujo de la corriente: “No puede hablar, apenas emitir un sonido que nadie comprende, abriendo su gran pico curvo. Por lo tanto prefiere callar, para por lo menos no traicionarse con la voz, es mejor seguir con este juego de apariencias tanto como se pueda. Pero profundamente en su interior la atraviesa una terrible y extraña consciencia: es un gigante en una isla de liliputienses o un liliput en una isla de gigantes”. Entre adictos no son tolerables faltas como quedarse con toda

la dotación de polvo, rechazar el alcohol o el cristal, así que Tamara no tiene más opción que internarse en las tinieblas, esconderse entre otros cuerpos para sobrevivir a la noche, seguir el camino más corto para llegar a su destino escrito en la primera línea: “nada hacía prever una catástrofe el día que la mató”.

Ferdinand Bardamu, protagonista del *Viaje al fin de la noche* de Céline, se repetía a sí mismo: “a fuerza de verte echado a la calle en todas partes, seguro que acabarás descubriendo lo que da tanto miedo a todos, a todos esos cabrones, y que debe encontrarse al fin de la noche. ¡Por eso no van ellos al fin de la noche!”. Tamara Mortus ha perdido el miedo para hundirse en la ciudad insomne y descubrir que la muerte que veía en el espejo la acompañaba como asesina, y no como el cadáver con el que tanto fantaseaba: “su cuerpo desnudo, abandonado, yace sobre la mesa del forense. Al fin libre de todos los procesos vergonzosos: digerir, excretar, descomponerse lentamente”. La historia de Tamara es singular por algo que no debemos obviar. He mencionado a dos escritores (Charles Bukowski y Ferdinand Céline) que escriben de manera contundente, con crudeza y amargura. En las historias de ambos aparecen brevemente mujeres abandonadas, ebrias y depresivas como sus protagonistas, pero no podemos vislumbrar sus frustraciones y anhelos más profundos. En cambio, Pustkowiak reivindica las circunstancias de la ciudad salvaje en torno a su protagonista, y le exige al lector atención para reconocer cómo la ciudad y la noche tienen otro rostro al mirar a un cuerpo y a una conciencia femenina. Los pensamientos de Tamara son confesados al lector sin pelos en la lengua, con el compromiso único de honestidad consigo misma. Página tras página, ella comparte al lector experiencias y reflexiones de borrachera, pornografía, sexo, resaca, humillación, miedo y soledad, que adquieren significados diferentes en relación con el cuerpo de mujer que habitan: “temía la sobriedad y la pérdida de ilusiones referidas a su persona; mientras

permanecía arropada por el alcohol y las drogas el mundo solo la golpeaba con un martillo de madera, no podía propinarle el golpe decisivo y tirarla de espaldas. [...] Tamara temía, por supuesto, a la soledad. También temía la cotidianidad, su rugosa factura. Sin embargo, ante todo temía las trampas que le preparaba su cuerpo y el paso de los años”.

La autora apuesta por esta necesaria perspectiva. Pero, durante el descenso de Tamara, la narradora lanza muchas esferas que entorpecen la lectura; opiniones innecesarias le impiden a la protagonista andar erguida en su historia: desafortunados simulacros de recuerdos y sueños actúan como lastre y disminuyen la soltura que necesita para guiarnos por la ciudad. Más de un capítulo está dedicado a pasajes del pasado un tanto innecesarios de los cuales podemos prescindir sin cuidado, pues los acontecimientos del fin de semana bastan para caracterizar a Tamara Mortus como una mujer que busca a la muerte y que no tiene nada que perder pues el destino ya está escrito. En este sentido, pierde el rumbo y somete al lector a leer esos capítulos a tientas, no por la oscuridad de la noche, o por alguna sinestesia narcótica, sino por la visión desenfocada que predomina en ellos. Además, contar chistes sin ton ni son como “si hoy fuera Halloween, Tamara podría disfrazarse de sí misma y ganar un concurso”, no complementa el lado resuelto de Tamara ni logra enfrentar las contradicciones de una mujer, sino que presenta, por el contrario, una figura torpe, en contraste con el resto de ella misma y de la novela.

Del resto de la fauna que al caer la noche se reúne en la ciudad no sabemos muy bien qué ha ido mal en su vida, pero la escritora esboza sus posibilidades individuales: un divorcio aquí, una desgracia social allá, una depresión incontrolable, un sentimiento de incertidumbre abrumadora... por más desafortunada que sea cada historia, el verdadero horror de la novela parece surgir de otra parte, de la forma en que cada crisis se desarrolla en completo aislamiento de

sus vecinas. La distancia entre unos y otros es casi nula dentro de los bares atiborrados donde los cuerpos heridos se rozan, pero parece que han llegado de planetas distintos, pues el silencio y la indiferencia gobiernan sus encuentros. En medio del tumulto “lo único que quieres es que te limpien de la superficie del mundo, porque no tienes demasiado en común con él”.

En las grandes ciudades, donde muchos de nosotros estamos tristes, ansiosos, incompletos e inquietos, la soledad y el alcohol son los compañeros de piso de mujeres como Tamara. En su historia, además de una descripción del infierno solitario y de los síntomas de las deficiencias a lo largo de nuestra vida (aislamiento, miedo, adicciones y paranoia) se vislumbra la posibilidad de redención. Dejaremos de habitar ciudades extranjeras o de sentirnos extraterrestres cuando nos demos cuenta de que, de hecho, siempre estamos muy cerca de alguien tan miserable como nosotras. Por lo tanto, siempre deberíamos poder acercarnos a un vecino igualmente roto y lamentarnos al unísono. Hay criaturas semejantes entre los siete mil millones de nuestra especie. Están allí, pero hemos perdido toda la confianza en nuestro derecho a encontrarlos, la misma confianza “que hay que tener, realmente inmensa, para quedarse dormido del todo entre los hombres”, como escribió Céline. Nos sentimos aisladas no porque lo estemos, sino porque no estamos bien y muchas de las causas reales de nuestra miseria permanecen intactas. Ferdinand Bardamu aconseja “resignarnos a conocernos cada día un poco mejor, ya que nos falta el valor para acabar con nuestros propios lloriqueos de una vez por todas”. Los animales nocturnos están dispuestos a darnos su mano —si logramos superar el terror ante su aspecto cadavérico—, para guiarnos entre la noche, reconocernos entre ellos y reducir el peso de nuestra existencia hasta que nos encontremos con el irremediable destino común de la muerte.

La insumisa

Cristina Peri Rossi
Menoscuarto
Palencia, 2020, 238 pp.

TANIA HERNÁNDEZ CANCINO

Antes de la ley de los hombres —encarnada en la violencia del padre—, y antes de la palabra del hombre —el canon literario, condensado en la biblioteca del tío—, estuvo el deseo

de una hija por su madre y la urgencia de crecer para casarse con ella y cambiar, a través del amor, la ley del mundo. A la dimensión erótica de este deseo, cuya enunciación llana y transparente da inicio a *La insumisa* —“la primera vez que me declaré a mi madre, tenía tres años”— y que contiene el núcleo de la extensa e intensa obra de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), reciente Premio Cervantes, hay que entenderla como la manifestación más elemental y directa del deseo por la vida, que no es sino la primera y la más osada de las insumisiones.

Novela autobiográfica, *La insumisa* se sirve de un fino mecanismo ficcional que, si bien en otras circunstancias podría pensarse como un mal necesario del género, aquí se transforma en la sustancia que comparten la autora y la niña que recién está descubriendo el mundo en la llanura uruguaya, hija de un matrimonio conflictivo, recibida y mimada en el campo por su familia extensa debido a un principio de tuberculosis y que, entre vestigios arqueológicos de la Conquista y la huella material de la invasión inglesa —los trenes—, se percata de la violencia

inherente a la cópula entre la vida y la muerte, palpable en la naturaleza, y padece y desafía la crueldad de los adultos. De esta crueldad, su padre personificaría a su ejecutor más inflexible, y su violador al mensajero más vil de la brutalidad inmemorial contra las mujeres.

La sinceridad del texto es posible gracias, precisamente, a que abraza la ficción para recrear los espacios a los que la memoria no llega, o de los que físicamente no puede participar si no se transmuta en imaginación. *La insumisa* es capaz de evocar la trágica historia de amor de una joven pareja de genoveses en pos de la prosperidad del nuevo mundo, con el ambiente húmedo y salado, cargado de ratas, de la tercera clase de un barco henchido de migrantes hambrientos como escenario de fondo; y atravesar el tiempo, partiendo de los infructuosos intentos del novio, con la mirada y el deseo puestos ya en Montevideo, por enseñarle a su amada a hablar castellano —la futura bisabuela de Peri Rossi quien, sorda de amor, no aprendería nada— para, en el mismo capítulo, dar un salto de tiempo y continente y llegar a la Barcelona del siglo contiguo, donde a una Peri Rossi de unos treinta años el exilio se le revela de golpe, y con todo su ensañamiento al igual que a su ancestral, como una soledad amorosa y, por lo tanto, lingüística: “los enamorados y las enamoradas tienen su propia lengua, cambiar de amor es cambiar de diccionario, y dejar un amor es perder un dialecto”.

La historia, en tanto que narra el proceso de elección del lenguaje como la nave sobre la cual surcar el propio deseo —desafiante, anormal, impetuoso— y que, en este sentido, es una *Bildungsroman* autosuficiente que ofrece un equilibrio sugestivo entre obediencia y transgresión, inocencia y sagacidad, coraje y ternura, sitúa sin embargo el interés de su trabajo evocativo en el puente que tiende entre la vida y la literatura.

De frente accedemos a los pasajes más significativos de la niñez y la juventud que gestarían la simiente de la obra a través de un estilo que contiene y mantiene, con una soltura que no le rinde cuentas ni ajustes a nadie —al saberse heredera de su propia tradición combativa, cuya consecuencia material y política

más grave terminaría con Peri Rossi en el exilio a causa de su oposición a la dictadura militar uruguaya—, el erotismo y el humor. Sin embargo, es entre líneas donde se rastrean los pasadizos entre la experiencia y la sublimación, proceso que da lugar a la alquimia artística. Se halla, en el centro, la cuestión de la diferencia sexual, descubierta en todo lo largo de su materialidad —y en la estrechez de su simbolismo— cuando el hijo del vecino, un poco mayor, se baja los pantalones y, presumido, afirma ser dueño de algo que la niña no tiene. Respuesta de la niña: “Lo tendré. Ya lo verás”.

La promesa se cumple en la obra. En el poema “Dedicatoria II” del poemario *Evohé* (1971), cuando se reconoce que “a lo que faltaba, / yo le puse palabras”; o en “Prólogo”, del mismo volumen, donde queda patente el sentido de la urgencia en lo erótico —“lo tendré, pero ¿cuándo?”— y la manera en que la pulsión literaria se entrelaza con el miedo a la muerte, que no es otra cosa sino la resistencia a la desaparición completa, a la ausencia definitiva, a la degradación absoluta: “las mujeres son libros que hay que escribir / antes de morir / antes de ser devorada / antes de quedar castrada”.

Así, si en el cuento “La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias” (en *La tarde del dinosaurio*, 1976) vemos a una hija pequeña hacerse cargo de la tristeza de su padre a causa del exilio, en el relato de la vida la niña que es Peri Rossi comparte, en cambio, la carga de su madre por otro tipo de desarraigo —el vaciado de la felicidad que la violencia intrafamiliar opera en la psique y el cuerpo— “como una leona sustituye a la otra cuando está cansada durante una cacería”. Y mientras que un mendigo llama a la puerta a la hora de la siesta para pedir un encendedor de yesca, y en la solicitud viene implícita la revelación de la arbitrariedad del deseo que lo mantiene sujeto a la vida —“¿No hay un yesquero viejo?” (...) Otra cosa no quiero”—, en *La última noche de Dostoievski* (1992), un adicto al juego y su psicoanalista coinciden en que si desear es agotador, la alternativa se erige mucho menos atractiva, porque la falta de deseo enferma.

Pero quizá resulten más evidentes los vasos comunicantes entre el afán

por la limpieza del salón reservado a las visitas, así como la voluntad de los hombres por controlar el cuerpo de las mujeres —y de los ricos por someter a los pobres—, intuida con turbación por la escritora-niña en la pintura al óleo que preside el comedor de su casa, donde un grupo de señores elegantes disfruta de un almuerzo alegre y campirano alrededor de una joven desnuda (probablemente una prostituta, probablemente el plato principal), que trasladan ambas anécdotas biográficas a la pasión por la asepsia del hogar y la inquietante cirugía/violación de la muñeca de Alicia en *El libro de mis primos* (1969). No se puede dejar de mencionar que la ambigüedad del efebo femenino que enamora a Equis, protagonista de *La nave de los locos* (1984), tendría su origen —es otra hipótesis— en la elección de la niña que quiere ser escritora de desobedecer el mandato “los hombres se enamoran de las mujeres y las mujeres de los hombres”, nada más enterarse por boca de una amiga suya que está en el mismo apuro de su condición de homosexual, de anormal, puesto que para ella “lo importante era el amor, y no quienes lo sentían”.

La carta dirigida en primera persona al padre muerto —en quien también se reconoce al infame rey enamorado de su hija, el reyecito engreído y de chocolate al que Equis vence en *La nave de los locos*—, y la extraña supresión de la hermana menor del relato por haber cometido la terrible falta de no saber hablar nada más nacer, son anomalías que enriquecen al texto; como lo es también el viaje poético de una copia de la novela *Nena querida* de William Saroyan, que aparece por vez primera en Montevideo para reaparecer en Europa años después, y a la que la voz narrativa reconoce por la dedicatoria de su propio puño y letra del libro a la mujer que ama —que es siempre la misma, y que es siempre otra—, y cuya veracidad resulta irrelevante, no así lo que el libro de Saroyan tiene de verdadero, que es la misma verdad contenida en las páginas de *La insumisa* y que, posiblemente, sea también la razón de que se concibiera: el reconocimiento de la humildad de la escritura y de la propia vida frente a la grandeza y la generosidad del amor.

La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX

Luis de Pablo Hammeken

Bonilla Artigas Editores

Ciudad de México, 2018, 248 pp.

DENISE REYNOARD

Entre años convulsos de guerras intestinas, imperios y dictaduras, crece la joven nación mexicana en búsqueda de una identidad que consolide y legitime su proyecto político a los ojos de las naciones europeas decimonónicas. Es en este México que Luis de Pablo Hammeken sitúa *La República de la Música*, una lectura sobre la ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX.

Desde su inicio el autor es claro con sus objetivos: no pretende realizar un compendio o historia de la ópera en México, tampoco un análisis de las obras que conforman el corpus de la literatura operística mexicana. Busca ser, más bien, un estudio sobre el entorno social, político y, sobre todo, operístico de la Ciudad de México a mediados del siglo XIX. “La República de la Música”, más allá de un astuto título, es un concepto que representa un espacio social de códigos definidos donde se construye el proceso civilizatorio nacional y cuya herramienta primordial es la ópera. Esta República se valida a sí misma en mimesis con las grandes potencias europeas dejando en el pasado el resabio del atraso colonial.

Hammeken explica con palabras de Pérez Vejo que “el lugar que ocupaban España y lo español en el imaginario político del México decimonónico es un problema complejo. Pero puede decirse que en el discurso liberal (...), el período de dominación española se convirtió ‘en una época de oprobio, esclavitud y explotación económica’ y en ‘algo ajeno al ser nacional de México que debía ser estigmatizado y borrado de la memoria colectiva’”. Para las naciones emergentes hay un llamado a la civilización y Hammeken encuentra en la ópera su mejor aliado.

La civilización enfrentada a la barbarie es una dicotomía de recurrente debate en la problemática y quehacer cultural latinoamericano desde sus inicios. Aspiraciones de un “proyecto” y una “utopía” perseguidos por una clase burguesa en ascenso donde lo primitivo era sin duda vergonzoso a los ojos de un mundo europeo e ilustrado. Aquí la ópera, como establece la tesis de Hammeken, funge como una herramienta para consolidar el proceso civilizatorio nacional debido a su valor simbólico para el discurso dominante de la época. La ópera otorgaba un carácter cosmopolita que aseguraba a la élite mexicana una pertenencia al mundo

civilizado. El idioma, los cantantes y las obras en su selección eran equiparables a los teatros de las grandes ciudades europeas. Esfuerzo validado por una sensible educación artística y capacidad económica que dichos espectáculos exigían a las élites de la emergente nación mexicana.

Con cada capítulo Hammeken retorna a la tesis del proceso civilizatorio que elabora de acuerdo a los diferentes aspectos o entornos sociales de su estudio, ya sea la función del género, las reglas sociales, la composición del público, los costos y teatros o los perfiles de sus actores (cantantes, empresarios e inclusive influyentes políticos nacionales o internacionales) cuyas controversias o cotidianos procedimientos son analizados para construir una narración del entorno operístico nacional gracias al variado uso de fuentes hemerográficas, literarias y musicales. Para entender esta necesidad de civilización propia a una fracción social de “élite”, el autor analiza su composición y las reglas construidas en torno a la experiencia musical de la ópera que revelan aspectos interesantes e inesperados de la sociedad mexicana decimonónica.

La composición social de los habitantes de la “República de la Música”, sus reglas sociales y de género encuentran un punto común en la “visibilidad” donde sus códigos y valores estéticos eran identificables y compartidos: “Uno de los elementos que los definían como grupo era la visibilidad, es decir, la voluntad y la posibilidad de exhibirse constantemente ante la mirada pública”.

Uno de los fenómenos más interesantes del análisis de Hammeken se encuentra en el estudio de los comportamientos vinculados a las normas del género que se expone en el capítulo tercero. En este se analiza el rol de la mujer en la esfera pública con amplia permisividad ante conductas como lo serían la coquetería o la relativa independencia lograda en espacios temporales y espaciales estrictamente definidos. Lo mismo sucedería con las estrellas nacionales de la ópera cuya aceptación social sería justificada por su pertenencia a la “República de la Música”. En el espacio de la ópera las transgresiones ocurrían con frecuencia y la evidencia que revela el autor de “la presencia visible y destacada de espectadoras en los palcos de la ópera, el espacio

público por antonomasia, invita a desbaratar las trampas del discurso y descomponer los estereotipos tradicionales”.

El espectáculo operístico, más allá de sus valores musicales, se puede concebir como una intrincada relación social entre actores y espectadores en constante diálogo. Ya establecido el perfil del público, Hammeken destina un capítulo para conocer a los actores tras bastidores en correspondencia con las autoridades políticas nacionales. Entre las historias destacan las del periodista y empresario francés René Masson en tiempos de Santa Anna, el ambicioso moravo Maretzek cuyas memorias describen anécdotas de creativa arbitrariedad y corrupción por parte de las autoridades políticas, o del italiano Roncari encarcelado durante ocho meses en tiempos de la Guerra de Reforma por incumplimiento de pagos o quizás por una abierta postura política liberal: “Conscientes de la importancia de la relación entre la ópera y el gobierno, los empresarios programaban a la menor provocación conciertos y funciones extraordinarias para celebrar los triunfos del régimen en turno”.

Además de los empresarios se encuentran las grandes estrellas: los cantantes y compositores nacionales e internacionales cuyas obras e influencia formaron parte del imaginario colectivo nacional. Destacan entre ellos nombres como Manuel García, Henriette Sontag o Melesio Morales que son mencionados, no con el afán de ser los principales sujetos de estudio, sino para comprender los mecanismos sociales entre el artista y un claro público espectador.

A mediados del siglo XIX la nación mexicana se ve afectada por diversos cambios políticos provocados por la caída del Segundo Imperio y la República Restaurada de 1867. En esta modernidad se fundan la Sociedad Filarmónica Mexicana y el Conservatorio Nacional, instituciones indispensables para la integración del proyecto musical nacional. El discurso nacionalista gana lentamente territorio en la “República de la Música” (destáquese la controversia en torno a la ópera *Ildegonda* de Melesio Morales) como triunfo civilizatorio. En la enseñanza musical se plantean objetivos y desafíos nuevos ante el discurso recurrente, tanto de la literatura como de la prensa, sobre las tendencias musicales

innatas del pueblo mexicano. La institucionalización y democratización de la enseñanza musical pretendía alcanzar a otros sectores de la población menos privilegiados.

A la par de estos esfuerzos, Hammeken recuerda la transformación estética experimentada en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. De acuerdo con William Weber en *The Great Transformation of Musical Taste* el autor de la “República de la Música” menciona: “podemos decir que dicha transformación consistió básicamente en la división del campo musical en dos regiones separadas de repertorio y de gusto: por un lado, la música considerada ‘ligera’ —que atraía a un público amplio (Weber usa la palabra ‘masivo’)—, que incluía desde

baladas y canciones populares armonizadas, los bailes de moda, como vals y polonesas, hasta la ópera italiana y francesa y, por el otro, la música considerada ‘seria’ —cuyo valor era imperecedero y no estaba sujeto a modas pasajeras—, la música que desde ese momento se calificó como canónica o más comúnmente ‘clásica’”.

Esto es de suma importancia para comprender el impacto social y función de la música. El éxito que gozaba la ópera y su uso como herramienta civilizatoria radica en parte gracias a su capacidad de apreciación subjetiva y sensible. Los nuevos valores musicales se decantarían por una música de naturaleza instrumental y atractiva al intelecto. ¿Fue la ópera un elemento crucial en el proceso civilizado-

rio de la emergente nación mexicana del siglo XIX? ¿Representó a los habitantes de la Ciudad de México como medio de expresión central para sus aspiraciones o es una visión que debería estar sujeta a un objetivo análisis de sus limitaciones? Esa es la responsabilidad del lector ante la “República de la Música”.

Luis de Pablo Hammeken presenta las evidencias hemerográficas, históricas, musicales y literarias en una delimitación temporal y espacial clara; sin embargo, la invitación a una reflexión crítica queda sujeta a la individual y minuciosa lectura. En *La República de la Música*, la investigación y la erudición muestran una faceta compleja en la historia mexicana: la relación entre ópera, política y sociedad.

Annette

Leos Carax
Francia, 2021.

ISABEL SÁNCHEZ

Una cámara entra en un estudio de grabación, Leos Carax está sentado en la mesa de control y le pide a su hija Nasty que se acerque, ambos invitan a que empiece el espectáculo. Al otro lado los hermanos Mael, integrantes del grupo Sparks, cantan “So May We Start”, y avisan a los espectadores de que estén preparados para sumergirse en “una historia de canciones y furor sin tabúes. Cantaremos y moriremos por ti”. En un virtuoso plano secuencia, los hermanos Mael salen del estudio para dirigirse a la calle y se van uniendo a ellos los actores principales de la función: Adam Driver, Marion Cotillard y Simon Helberg. Así el espectador ya está preparado para “sentir” el universo especial de Carax y ser testigo de un cuento trágico.

Annette es la maravillosa incursión del director francés a ese género tan especial que es el cine musical. No obstante, en los largometrajes de Carax siempre ha existido una predilección especial por la banda sonora y por insertar momentos musicales inolvidables. Un vistazo a tres obras de su filmografía deja apreciar esa comunión con el género y anuncian que más tarde o más temprano iba a visitarlo. En *Mala sangre* (1986), su joven protagonista, Alex (Denis Lavant), corre y baila por una calle al ritmo de “Modern Love” de David Bowie. En *Los amantes de Pont Neuf* (1991), entre fuegos artificiales, Michelle y Alex (Juliette Binoche y Denis Lavant) son una pareja sin hogar que baila sin parar a lo largo de un puente. La secuencia más

emotiva de *Holy Motors* (2012) es puro musical: en los almacenes abandonados de La Samaritaine, desde una terraza donde se contempla el Pont Neuf y entre maniqués rotos, un hombre y una mujer tratan en veinte minutos de recuperar veinte años de distanciamiento, y en ese paseo, lleno de melancolía, ella (Kylie Minogue) canta una canción triste que presagia un final desgraciado.

El cine de Leos Carax sitúa en el abismo a sus personajes, y a la vez con sus películas escarba en su propia alma. Sus dos últimas películas (*Holy Motors* y *Annette*), entre otras cosas, conforman una crónica personal que transmiten dolor y culpa por la ausencia del ser amado. *Annette* está dedicada a su hija, fruto de su relación con Yekaterina Golubeva (quien murió trágicamente en el verano de 2011), y en su fondo vibra la radiografía de un amor desesperado. Un amor trágico que campa entre las sombras.

Annette es todo un espectáculo visual que narra un cuento oscuro. Precisamente, el género musical deja la puerta abierta a un mundo ilusorio, donde todo es posible, incluso hundirse en diferentes abismos en localizaciones mágicas como en *Las zapatillas rojas* (1948) de Michael Powell y Emeric Pressburger, *Empieza el espectáculo* (1979) de Bob Fosse, *Sweeney Todd: El barbero diabólico de la calle Fleet* (2007) de Tim Burton o *Into the Woods* (2014) de Rob Marshall. No es de extrañar que los dos últimos musicales de esta lista tengan un nombre detrás: Stephen Sondheim, pues es uno de los nombres que añade el director francés en sus agradecimientos finales. El letrista nunca ha escondido el dolor, la maldad y la amargura del ser humano en sus canciones. Como también homenajea Carax a un realizador clásico (no es la primera vez que lo hace, en *Mala sangre*

hay un instante conmovedor de puro cine mudo con música de *Candilejas* de fondo), King Vidor, y a su película *... Y el mundo marcha* (1928), que tiene bastantes puntos en común con *Annette* a la hora de enfrentar a un hombre al abismo, la relación con claroscuros entre una pareja y el papel de los hijos.

Leos Carax cuenta la historia de Henry (Adam Driver) y Ann (Marion Cotillard). Él es un monologuista controvertido y provocador que con su *stand up* cuestiona los límites del humor. Ella es una prestigiosa cantante de ópera, que muere trágicamente cada noche en el escenario para delirio de sus seguidores. Los dos protagonizan una historia de amor, que todos los medios de comunicación siguen. Los dos no pueden ser más distintos... y, sin embargo, como dice una canción, se aman demasiado. El humorista provocador y la bella cantante convierten su historia de amor en un cuento tradicional. Son la bella y la bestia. Él, en su espectáculo, es el simio de Dios y ella es una etérea y hermosa diva. Henry es como un gigante, sensual y poderoso. Y Ann es inteligente, insegura, sensible y bella. Solo que el cuento no tiene final feliz: en la bestia no se esconde un ser hermoso, sino un hombre lleno de defectos, ni la bella logra ser feliz a su lado, ni le hace enfrentarse a sus sombras, ni se aleja de una relación que le hace daño. Se aman tan extraña y desesperadamente que consiguen también alimentar la hiel y la amargura. Él deja asomar todas sus contradicciones e inseguridades y su toxicidad saca lo peor de su persona. Ella no abandona a la bestia, sino que sucumbe a ella, y una vez en el más allá, regresa como un alma vengativa.

La película fluctúa entre lo idílico y la pesadilla hasta hundirse en el dolor más absoluto. En el camino revela las heridas que provoca el amarse

mal. Porque el amor puede también ser tóxico, dañar y arrastrar a terceros. Mirar siempre al abismo puede destrozar vidas. Y aquí es donde entra Annette. Todo en la relación de Henry y Ann salta por los aires definitivamente tras el nacimiento de su hija, Annette. Pero el realizador nos guarda una sorpresa que cobra todo su sentido en la secuencia final: Annette es una marioneta, una delicada y rara muñeca de madera.

Dentro de las canciones que van construyendo la historia, hay una en concreto que se convierte en un *leitmotiv* que adquiere distintos tonos y significados según va avanzando el espectáculo: “We Love Each Other So Much”. Una canción de amor que cantan por primera vez Henry y Ann paseando por un bosque. Es el momento culminante de su amor, cuando más se quieren, pero ya hay un presagio del destino: antes de entonarla, Ann pasea sola, vulnerable e incauta, y detrás aparecen unas manos tenebrosas, a lo Frankenstein, que van directas a su cuello. Es Henry, como gastando una broma; después la coge por el hombro con cariño y pasean tranquilos.

Y en toda historia de amor que se precie hay una tercera persona en la sombra. Que puede ser testigo y también protagonista de las dificultades en las relaciones humanas. El que esconde además un secreto y aquel que da un giro a la trama: el director de orquesta (Simon Helberg). Este personaje protagoniza una secuencia espectacular con *travelling* circular, donde a la vez que dirige la orquesta interpela al público contando su drama, confiesa que su amor por Ann nunca ha muerto, aunque ella ya no esté. Y revela que una semana antes de que ella conociese a Henry, los dos estaban viviendo una aventura.

Annette deja al descubierto varias cuestiones entre canción y canción: la toxicidad de las relaciones, la explotación infantil en el mundo del espectáculo, los límites del humor, las divisiones entre el arte popular y el arte trascendental, el papel de los medios de comunicación, las reacciones contradictorias del público, el camino hacia la autodestrucción, el dolor y el arrepentimiento, la imaginación y la creatividad como tabla de salvación...

La ópera rock de Leos Carax con guion y canciones de los Sparks descubre

a muchos espectadores a los hermanos Male, que desde los años setenta están presentes en el panorama musical. Cuatro décadas donde han experimentado con la música y han tocado diversos palos desde el glam rock hasta el pop, pasando por el cabaret. Estos hermanos de Los Ángeles están detrás de cada una de las letras de *Annette*, llegando a la catarsis emocional con “Sympathy for the Abyss”, la canción presente en la última secuencia entre padre e hija.

Pero también este largometraje es un impresionante recital de Adam Driver, un *tour de force* de este actor estadounidense que se entrega totalmente a Henry, mostrando una evolución demoledora del personaje en su viaje al abismo. La transformación del monologuista polémico y famoso al hombre demacrado y destruido encerrado en prisión es portentosa. Leos Carax desnuda, nunca mejor dicho, al actor: lo presenta más alto y poderoso que nunca (mide 1.90), carismático y sensual, dando rienda suelta a un personaje conflictivo y complejo, que causa tanto rechazo en distintos momentos como compasión en sus secuencias finales. Driver está construyendo una sólida carrera que deja ver cómo arriesga en sus elecciones: puede convertirse en un conductor de autobús poeta en *Paterson*, en un jesuita al que ponen a prueba su fe en el Japón del siglo XVII en *Silencio*, en un agente de una unidad que persigue a un grupo del Ku Klux Klan en la magnífica comedia negra *Infiltrado en el KKKlan* o en uno de los protagonistas de un divorcio en *Historia de un matrimonio*, donde, por cierto, también canta una letra de Stephen Sondheim, “Being Alive”, y te hace llegar lo que siente el personaje mientras la interpreta. En *Annette* no solo canta y se sube a un escenario como un monologuista con carisma que arrasa con su humor o se convierte en amante entregado para transformarse después en un hombre violento que no domina la frustración de la caída, sino que regala una de las canciones más tristes sobre un hombre vencido al que le dicen su verdadera condena, y se la dice su hija: se ha quedado sin nadie a quien amar. Pero él se permite transmitirle un último consejo, antes de quedarse totalmente solo: “nunca mires al abismo”.

En esa última secuencia la niña de madera se convierte en una niña de carne y hueso (Devyn McDowell) que habla cara a cara con su padre y reprocha a sus progenitores todo el dolor que le han causado. Annette no solo pierde a su madre, sino que su padre aprovecha su voz prodigiosa y milagrosa para convertirla en una estrella que conquista las redes, protagonizando giras interminables. En realidad, la niña reprocha haber sido como una muñeca manejada por unos hilos, sin voz ni elección, siempre en la cuerda floja de la infelicidad.

Y esta ópera rock trágica, que navega por secuencias poéticas, imágenes de una poderosa fuerza visual y escenarios de fantasía y artificio, provoca las ganas de querer sacar a esa extraña niña de madera de ese mundo que la asfixia. Por eso la catarsis final es tan poderosa: Annette se libera, Henry se queda solo y vulnerable, entre las sombras. Ann solo es un recuerdo, que a veces refleja que hubo amor y otras es un alma vengativa del más allá. Tan solo queda la esperanza de que esa niña no mire al abismo, sino que dé rienda suelta a la creatividad.

Entre los agradecimientos de Carax no solo está Stephen Sondheim o King Vidor, sino también Edgar Allan Poe, Béla Balázs, Béla Bartók, Paul Margueritte, Tom Lehrer o Kyril Bonfiglioli, referentes literarios, cinematográficos, artísticos, musicales y del *stand up* que hacen entender mucho más el universo creado por el realizador, que siempre ha campado al margen de la industria cinematográfica. A poco que se indague en estos nombres se entiende por qué aparece una muñeca de madera, la presencia del artificio, la importancia del bosque, las complicadas relaciones de pareja, el terror en la realidad, la presencia de los monólogos y las reflexiones alrededor del humor...

Sin embargo, al final este cuento creado e imaginado por Carax, que revive fantasmas, es un canto de amor a su hija Nasty. Como un regalo. La película empieza con ellos dos y termina, durante los créditos finales, con todo el equipo técnico y artístico caminando por un bosque con luces de colores..., y entre toda la multitud, caminan un padre y una hija juntos con una luz azul: Leos Carax y Nasty.

Dune

Denis Villeneuve
Estados Unidos, 2021.

JORGE LUIS FLORES

El emperador ha decidido arrebatarse el planeta Arrakis a la casa Harkonnen y entregársela a la casa Atreides. Este inhóspito planeta, hogar de los Fremen, un pueblo acostumbrado a la guerrilla, y de gigantescos gusanos de arena, es también el único sitio conocido en el universo donde existe “la especia”, un mineral esencial para el viaje inter-

galáctico. El duque Leto Atreides espera una oportunidad, aunque huele una emboscada. Su hijo, Paul Atreides, en vísperas de la mudanza, descubre que además de heredero al cargo de su padre es también repositorio de habilidades psíquicas legadas por su madre, Lady Jessica, miembro de las Bene Gesserit, un grupo religioso que opera en las sombras y urde

planes políticos usando poderes sobre-humanos. Si eres un lector ávido de ciencia ficción de la generación X, o si sigues el cine de Denis Villeneuve, sabrás que hablo de *Dune*.

De haber escrito esta reseña en septiembre, cuando por fortuna vi *Dune* antes de su estreno global, el resultado habría sido mucho más parecido a un elogio común donde los adjetivos: impresionante, espectacular, sorprendente, imponente desfilan aplicados al diseño de producción y especialmente al de vestuario; a la sensación de escala y tensión condensada por la música, el ritmo y la fotografía; al elenco tal vez demasiado perfecto (en conjunto los protagónicos podrían aparecer en una pasarela de alta costura sin cambiarse de ropa) y en general al titánico esfuerzo cuyo fruto wagneriano vemos en pantalla. No obstante, retrasé el momento y un alud de reseñas se me han adelantado para decir a grandes rasgos lo mismo. Ya que no deseo repetir, saco aquellos elementos del camino y propongo otro recorrido.

La historia de las adaptaciones —e intentos de adaptación— de *Dune* al cine es tan larga, intrincada y digna de la épica como la novela de Frank Herbert. En primer lugar estuvo David Lean (autor de hitos como *Lawrence de Arabia*, *El puente sobre el río Kwai*, *Doctor Zhivago*, etc.), pero el productor de aquel intento murió antes de concretar nada. Siguió Alejandro Jodorowski, cuya versión está junto con el *Napoleón* de Kubrick como una de las mejores películas jamás llevadas a cabo pues contaba con: H.R. Giger y Jean Giraud (Moebius) en el departamento de diseño, Pink Floyd y Stockhausen en la música y un elenco que incluía a: Salvador Dalí, Mick Jagger, Orson Welles y Alain Delon (entre otros). Ese sueño inevitablemente colapsó y en 1976 el legendario Dino de Laurentiis tomó la batuta y puso a Ridley Scott en la silla del director. Scott decidió retirarse por motivos personales y redirigir su energía *sci-fi* acumulada a otra película llamada *Blade Runner* (curioso que Scott fuera de *Dune* a *Blade Runner* y Villeneuve de *Blade Runner* a *Dune*). De Laurentiis no se rindió y le ofreció la dirección a David Lynch. Lynch aceptó, pero terminó perdiendo los derechos de montaje final, renegó del mutilado filme resultante y no se cansó de decir que fue el mayor dolor de su carrera. Treinta y siete años, una miniserie y otro proyecto de película abortado tuvieron que pasar para que tengamos de nuevo a *Dune* en la pantalla grande, ahora a cargo de Denis Villeneuve.

Villeneuve no es, como le ocurrió a Lynch o a Scott, un director al que le “encargaron” hacer *Dune*, sino que como Jodorowski, él mismo estaba obsesionado con la saga de Paul Atreides y Arrakis. Ya en 2016 había dicho que uno de sus sueños era dirigir *Dune*, pero dudaba que alguna vez sucedería. Una vez que se obtuvieron los derechos y se le eligió capitán del barco, el quebequense tuvo la audacia de pedir control total y amenazó

con no aceptar si no se le permitía filmarla en dos partes (algo que Lynch peleó y no se le dio). Increíblemente y a pesar de que *Blade Runner 2049* fue un fracaso en la taquilla, *Legendary Pictures* le otorgó su deseo.

En pocas palabras: estaba la mesa puesta para que Villeneuve entregara un festín a su antojo. Y el festín fue opíparo y valió la larga espera hecha más larga por la pandemia, aunque muchos comensales han dejado sus servilletas confundidos al darse cuenta que todo esto que han comido no era la cena completa sino solo la entrada y la sopa. He aquí uno de los pocos problemas del *Dune* de Villeneuve. Si uno no es un obseso que andaba siguiéndole la pista a la producción, no había manera de saber que era una primera parte de dos, entre otras cosas porque ninguno de los carteles ni avances, ni material publicitario dice “*Dune*, Capítulo 1” o “*Dune*, Primera parte”, o “*Dune*: el inicio”. Y es esto lo que explica que varias de las críticas a la película reclamen que nos entregaron puro prólogo. Si en todos lados hemos visto que protagonizan Javier Bardem y Zendaya pero luego descubrimos que el primero aparece casi en un cameo y la segunda está flotando en fragmentos de un anuncio de perfume, es natural que nos decepcionemos. Mas la culpa recae en la productora y no en Villeneuve, pues al no confiar en que su gallina pusiera huevos de oro, *Legendary* no quiso arriesgarse a prometer una secuela que quizá no harían.

Si el espectador va a la sala con esto en mente o si, como un servidor, no es un espectador falto de paciencia, la recompensa será grande. *Dune* se erige este año como aquello que *Tenet* no logró ser el año pasado: una bandera que el cine de autor planta en el terreno de las mega producciones, reclamando una pequeña porción de esa parcela que ahora dominan sin concesiones los literalmente cientos de superhéroes. Una reivindicación del cine como espectáculo que se atreve a estar dirigido a adultos y no a “toda la familia”, que busca una narrativa no basada en estudios de mercado, y que propone tramas complejas. No quiero decir que Denis Villeneuve haya hecho la *2001: Odisea del espacio* de nuestro tiempo, ni mucho menos, pero sí que ha hecho una película y no un producto.

El más grande acierto de Villeneuve (quien comparte créditos de guionista con Eric Roth y Jon Spaihts), fue entender desde un inicio que estaba haciendo cine y no literatura. Uno de los males endémicos de las adaptaciones es la incapacidad de hacer mayormente visual y dramático lo que era verbal, maniobra especialmente difícil con una trama tan endiablidamente complicada como la de *Dune*. Fue esa una de las fallas de Lynch que no puede culpar a los estudios: para incluir exposición y pensamientos de los protagonistas recurrió a voces en *off* acompañadas de cómicos acercamientos al rostro de sus actores (lo que no carece de cierto encanto lyncheano). Villeneuve, por su parte, hace lo contrario. Corta casi

todas aquellas palabras que no puede transformar en acción o, en su defecto, en diálogo más o menos natural (con excepción de un par de escenas donde el joven Atreides consulta información sobre el planeta Arrakis y sus habitantes). El precio a pagar es previsible: algunos detalles no se comprenderán y se escuchará el rumor en las salas: “¿Y ese quién es?”, “¿A dónde van?”, “¿Por qué pasó eso?”. Está bien, hay suficientes atracciones visuales para pasarla bien incluso para el que no entienda nada.

Quisiera resaltar una referencia incluida por Villeneuve para demostrar cómo logra llevar un libro canónico de la ciencia ficción a la tradición cinematográfica. Se trata de un guiño brevísimo pero inconfundible a *Apocalypse Now* en la primera aparición del Barón Vladimir Harkonnen, quien se pasa la mano sobre su gran cabeza calva, oculto por sombras y vapores, como lo hiciera en las selvas de Vietnam el coronel Kurtz de Marlon Brando. La iluminación es análoga (cambia de ámbar a grises), es casi el mismo ángulo y es el gesto exacto de cansancio de jugador de ajedrez que ha perdido la pasión y se ha vuelto él mismo ficha de un juego que tiene que jugar. No perdamos de vista el significado de esta referencia pues tras *Apocalypse Now*, como en cajas chinas, se encuentra *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, y aquella fábula portentosa sobre la codicia, la explotación y el encuentro catastrófico de mundos dispares resuena en la obra de Frank Herbert como resuena ahora en la película de Denis Villeneuve.

No obstante, es aquí Paul Atreides quien tomará el rol de mesías y Dios para los Fremen, no el barón Harkonnen/Kurtz, elemento que ha suscitado críticas de asociaciones en favor de la representación de comunidades del Medio Oriente porque ven aquí un ejemplo del síndrome del salvador blanco. Pero es que si estos críticos hubieran leído a Herbert sabrían que el escritor estaba de su lado y que, de hecho, de entre las muchas cavernas que se planteaba explorar en su libro, una de las principales era justamente la de cómo surgen los mesías, los profetas, la fe, y el peligro que dichas figuras entrañan. Habrá que ver si Villeneuve logra retratar esto en la segunda entrega.

Hay en *Dune* solo una debilidad. Pareciera como si el cineasta tuviera tal admiración por el material original que no se hubiera atrevido a poner nada suyo ahí. En una entrevista con *IndieWire*, Villeneuve dijo de Alejandro Jodorowski y David Lynch: “Estos señores son dos cineastas totalmente diferentes. Son dos maestros, dos de los más grandes cineastas de todos los tiempos. Tienen personalidades cinematográficas enormes y ambos son conocidos por su capacidad de crear imágenes icónicas, imágenes en verdad originales, nunca antes vistas”.

Frank Herbert, a su vez, era un tipo singular y el mundo que creó se inspiraba en sus obsesiones. Por poner dos ejemplos: el *melange* o especia está dictado por sus experiencias con hongos

alucinógenos y la secta milenaria de las Bene Gesserit fue inspirada por la figura de matriarca chamana de Santa Sabina. En los espacios magníficos de esta nueva *Dune* no encontramos rastros ni de la voz estrafalaria del escritor, ni de la capacidad de crear imágenes icónicas del cineasta.

Si tuviera que elegir mi adaptación preferida de *Dune* sería sin duda la vista en el documental: *Jodorowski's Dune*, la historia del fracaso más mag-

nífico e influyente de la historia del cine. Navegar y naufragar con la visión del joven Jodorowski es tan interesante como leer la novela y tiene una característica que comparten las versiones filmicas más inquietantes: la de ser un compañero y no un sustituto del libro. Villeneuve ha triunfado donde los más grandes fallaron. Su *Dune* es fiel al texto y absolutamente cinematográfica a la vez, ambiciosa, operática, visualmente inolvidable. Casi podría calificarse de perfecta al modo

que *El señor de los anillos* de Peter Jackson fue la mejor adaptación de la obra de Tolkien posible, pero le falta algo que a aquella trilogía le sobraba: personalidad. Con *Dune*, la obra de Villeneuve está tomando el mismo curso de la de su contemporáneo, Christopher Nolan, hacia parajes cada vez más avasalladores, pero ascéticos; más ambiciosos, pero anónimos; donde crece el demiurgo, pero se encoge el autor.

Maixabel

Icíar Bollaín
España, 2021.

PEDRO CASCOS

El 20 de octubre de 2011, ETA anunció el cese de su actividad armada. Medio siglo después del primer asesinato y con más de 800 muertos a sus espaldas, la banda terrorista abrió una nueva etapa que concluiría en mayo de 2018, cuando acabó por disolverse.

Coincidiendo con el décimo aniversario del fin de la violencia etarra, ha visto la luz *Maixabel*, la última película de Icíar Bollaín, que explora uno de los capítulos más controvertidos de la interacción entre víctimas y miembros del grupo armado. Se trata de las entrevistas que algunas de aquellas aceptaron tener con presos arrepentidos, y a las que se dio el nombre de *encuentros restaurativos*.

Sin darnos tiempo para el respiro, el filme parte con el asesinato del político socialista Juan Mari Jáuregui, ocurrido el 29 de julio del año 2000. Había sido gobernador civil de Guipúzcoa de 1994 a 1996, y desde entonces ETA lo tenía en el punto de mira. Tras ejercer el cargo, entonces de alto riesgo, pasó a ocupar un puesto como directivo en la compañía Aldeasa y fue destinado a Chile. Su marcha a Latinoamérica buscaba alejarlo del peligro que aún podía correr. Sin embargo, en un viaje para encontrarse con su familia, Jáuregui fue asesinado mientras tomaba algo con un amigo en la cafetería del Frontón Beotibar de Tolosa.

El fallecimiento de Jáuregui dejaba sin padre a María —uno de los momentos más emotivos de la película es cuando la joven conoce la noticia— y sin marido a Maixabel Lasa, cuyo nombre da título a la cinta y que fue una de las pioneras de los *encuentros restaurativos*. No es fácil abordar una cuestión tan delicada con la sobriedad con que lo hace la directora madrileña, a partir de un guion escrito a cuatro manos con Isa Campo, la libretista habitual de Isaki Lacuesta.

Icíar Bollaín es la autora, o más bien coautora, de la mayoría de largometrajes que ha dirigido desde su estreno con *Hola, ¿estás sola?* (1995), en que contó con la colaboración de Julio Medem. Frente a la mayoría de sus películas posteriores, de contenido claramente social, con su ópera prima y sin haber cumplido los treinta, la realizadora se embarcó en una dramedia fresca y desenfadada en que el peso recaía sobre dos jóvenes actrices apenas conocidas por aquel entonces: Silke y Candela Peña.

Fue con su segunda obra para la gran pantalla, *Flores de otro mundo* (1999), cuando introdujo algunos de los elementos que con el tiempo le darían un lugar destacado entre los directores del llamado cine social español —sin ir más lejos junto a Fernando León de Aranoa, que un año antes había dirigido *Barrio* y tres después realizaría *Los lunes al sol*—. Los temas abordados por Bollaín en *Flores...* eran la inmigración y la despoblación de la España rural, cuando todavía no se hablaba de la “España vaciada”. Para ello, tuvo como compañeros de viaje a Julio Llamazares, autor de *La lluvia amarilla*, en la escritura, y frente a las cámaras, a Luis Tosar, a quien descubrió para el gran público dándole su primer papel importante en el cine.

Con la violencia de género como hilo conductor, el corto *Amores que matan* (2000) fue el prelude de la película que llegaría tres años después, y la más valiente de Bollaín hasta ese momento: *Te doy mis ojos*. La coguionista en ambos casos fue Alicia Luna, y los actores que nos pondrían la piel de gallina en el largo, Laia Marull, y dos con los que ya había trabajado y volvería a hacerlo: Tosar y Candela Peña.

Tras el filme colectivo ¡Hay motivo! (2004), llegaría su cuarto trabajo en la larga duración: *Mataharis* (2007). En esta cinta de mujeres madres y detectives, la coautora fue Tatiana Rodríguez, y la directora volvió a demostrar su buen pulso detrás de la cámara. En sus dos películas posteriores, sería su pareja hasta la fecha y guionista habitual de Ken Loach, Paul Laverty, quien firmaría los libretos. Estamos hablando de la magní-

fica *También la lluvia* (2010) —alrededor de un rodaje sobre el descubrimiento de América en un contexto muy real: la Guerra del Agua en Bolivia—, y de *Katmandú, un espejo en el cielo* (2011), donde para ser precisos el guion corre a cargo de Bollaín con la colaboración de Laverty, para exponer el trabajo de una maestra catalana en la capital nepalí, en un contexto de necesidad extrema. Tres años después, la cineasta dirige su primer largo documental: *En tierra extraña* (2014). Basada en los testimonios de una serie de jóvenes emigrados a Edimburgo por la crisis económica en España, el filme pone el foco en las carencias del sistema sociopolítico español. Para el desarrollo de ese relato, Icíar Bollaín se apoya nuevamente en Alicia Luna.

De vuelta a la ficción, la realizadora encadenó tres cintas con intervalos de dos años antes de llegar a *Maixabel*. En las dos primeras, Paul Laverty reaparece como guionista, y de entrada como autor único en *El olivo* (2016). Se trata de una historia familiar con trasfondo social, que se sostiene gracias a una sobresaliente Anna Castillo, bien secundada por Javier Gutiérrez y Pep Ambròs. Dos años después, con *Yuli*, Laverty vuelve a ser el responsable exclusivo del libreto, pero esta vez parte de la autobiografía del bailarín cubano Carlos Acosta, para que Bollaín ruede de nuevo en Latinoamérica y se atreva con su primer y hasta ahora único *biopic*, porque *Maixabel* es otra cosa.

Previa a esta, la directora y también actriz nos sorprendió con otra dramedia cargada de matices y recovecos: *La boda de Rosa* (2020), en que Candela Peña volvía a brillar con luz propia, 25 años después de su primera colaboración juntas en *Hola, ¿estás sola?* ¿El mérito de esa historia sobre dependencias y autoliberación? Para la propia Icíar y una vieja conocida: Alicia Luna.

Así llegamos a *Maixabel* (2021), en que una vez más Bollaín se involucra como coguionista —como se ha dicho, junto a Isa Campo— para tratar con gran respeto una actitud muy criticada en su momento, y que muchos aún censuran a día de hoy: la decisión por parte de algunas víctimas de ETA de dialogar con sus

victimarios. A nivel argumental, seguramente nos encontremos ante la película más arriesgada de la cineasta desde *Te doy mis ojos*. La principal diferencia es que, mientras que con la violencia de género lo lógico es que todos nos pongamos del lado de la persona maltratada, en el acercamiento de víctimas a presos por terrorismo, hay posiciones encontradas.

Iciar Bollaín, que a los quince años fue descubierta como actriz por Víctor Erice en *El sur* (1983), y que construyó una carrera posterior como intérprete, para irse decantando cada vez más hacia la dirección, tiene indudablemente buena mano con los actores. En esta ocasión, los elegidos como protagonistas son Blanca Portillo, en el papel de Maixabel Lasa, y de nuevo Luis Tosar, como Ibon Etxezarreta, uno de los miembros del comando de ETA que terminó con la vida de Juan Mari Jáuregui.

Esos dos grandes de la interpretación en España llenan la pantalla en cada una de sus apariciones, y componen una escena de alto voltaje emocional cuando les toca encontrarse cara a cara. No será la única vez que se vean, pero en esa segunda ocasión lo harán rodeados de más

personas –junto al monolito en homenaje a Jáuregui–, para que los juicios dentro de la película se prolonguen, o no, fuera de ella.

Pero en su muy comentado duelo interpretativo, Portillo y Tosar no están solos. Con un notable recorrido en teatro y como debutante en el largometraje, la actriz María Cerezuela da vida a María Jáuregui y pone una nota de contrapunto a las decisiones de su madre, a la que respeta pero ella opta por otro camino. Al lado de Tosar, tenemos a un solvente Urko Olazabal, que se ha prodigado más en series de televisión que en películas, y que aquí incorpora a Luis Carrasco, otro miembro del comando al que pertenecía Etxezarreta y que abrió camino como preso arrepentido.

Entre unos y otros se alza la figura, casi silenciosa, de Tamara Canosa en el personaje de Esther, la mediadora que hace posible los encuentros entre Lasa y los asesinos de su marido. Esa actuación, sobria y reposada, da visos de crédito y dignidad a lo que vemos en pantalla. En la misma línea está la música de Alberto Iglesias, inquietante cuando tiene que serlo, pero que no subraya nada, que casi

no se nota, acompañando esta cinta de sentimientos, precisamente, encontrados.

Para hilvanar la narración, Bollaín y Campo nos van desvelando quién es quién en cada trama: su contexto, sus circunstancias –reveladoras son las conversaciones del personaje de Tosar con su madre, que interpreta la veterana María Jesús Hoyos– y por qué los terroristas llegaron a hacer lo que hicieron, sin justificar la violencia ni los asesinatos. Es difícil ver la cinta sin que se te ponga un nudo en el estómago por el rechazo que te produce el terrorismo, pero que a la vez llegues a entender que en su proceso ciertas personas puedan arrepentirse del daño que hicieron y pidan perdón a sus víctimas.

Ese es el dilema moral que plantea *Maixabel* y el espejo ante el que nos pone como espectadores: ¿estamos dispuestos también nosotros a perdonarles y a aceptar su reinserción en la sociedad? Sea cual sea la respuesta que nos demos, la última propuesta de Iciar Bollaín no nos dejará indiferentes.

CRITICISMO

Revista de Crítica

39

40

México/España
www.criticismo.com