

CRITICISMO

Revista de Crítica

41

Editorial (PABLO SOL MORA)

Octavio Paz, *Odi et amo: las cartas a Helena* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Malva Flores, *Paz* (BRIANDA PINEDA MELGAREJO)

Hugo Hiriart, *Lo diferente: iniciación en la mística* (ENRIQUE MACARI)

Juan Pablo Villalobos, *La invasión del pueblo del espíritu* (LILIANA MUÑOZ)

Pablo Sol Mora, *Bésame con el beso de tu boca:*

el beso erótico en los Siglos de Oro (DANIELA GUTIÉRREZ FLORES)

Eduardo Halfon, *Canción* (WESELINA GACINSKA)

Javier Marías, *Tomás Nevinson* (ISAAC GARCÍA GUERRERO)

Armonía Somers, *Cuentos completos* (MARIO SALVATIERRA)

Eduardo Mitre, *A cántaros* (MAYCO OSIRIS RUIZ)

Elisa Victoria, *El Evangelio* (ROSA MARTÍ)

Guillem Martínez, *Los domingos* (CARMEN SIMÓN)

Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche* (MARGARITA MUÑOZ)

Pedro Baños, *El poder. Un estrategia lee a Maquiavelo* (SERGIO A. MENDOZA)

Anónimo, *Guía de forasteros de México. Poemario sobre las ilustrísimas prostitutas*

de la Ciudad de México (siglo XVIII novohispano) (JANE GONZÁLEZ)

Juan Fernando Hincapié, *La ley del ex* (ERNESTO GÓMEZ MENDOZA)

Santiago Roncagliolo, *Y líbranos del mal* (LUISA MARÍA CABALLERO)

Wes Anderson, *The French Dispatch* (JORGE LUIS FLORES)

Jane Campion, *El poder del perro* (ISABEL SÁNCHEZ)

Clint Eastwood, *Cry Macho* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Pedro Almodóvar, *Madres paralelas* (PEDRO CASCOS)

42

José Ignacio Padilla, *Se dicen cosas: conversaciones sobre poesía* (ISAAC MAGAÑA GCANTÓN)

Weselina Gacinska (ed.), *Soplo de vida. Antología de animales* (VIOLETA FONT)

Dai Weina, *Dai Weina* (戴潍娜) (LUIS MENDOZA VEGA)

Patricia Gola, *Secreta matriz* (MARIO SALVATIERRA)

Pablo Muñoz Covarrubias, *La llave de plata. Garcilaso de la Vega*

en la Generación del 27 (GERA RONZÓN ALARCÓN)

Vivian Gornick, *Cuentas pendientes. Reflexiones de una*

lectora reincidente (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Sally Rooney, *Beautiful World, Where are you* (CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO)

Óscar Martínez, *Umbrales. Un viaje por la cultura occidental*

a través de sus puertas (VIOLEIDA SÁNCHEZ SOCARRÁS)

Fernanda Melchor, *Páradais* (EMILIANO MARTÍN DEL CAMPO)

Philippe Claudel, *Inhumanos* (ALEXIS RAMÍREZ)

Paul Thomas Anderson, *Licorice Pizza* (JORGE LUIS FLORES)

Ryusuke Hamaguchi, *Drive my car* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Joachim Trier, *La peor persona del mundo* (ISABEL SÁNCHEZ)

Theo Anthony, *Luz por todas partes* (FRANKLIN VÁSQUEZ)

Joel Coen, *La tragedia de Macbeth* (YASMÍN ROJAS)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 41

ENERO — MARZO 2022. X ANIVERSARIO

- 4** Editorial
PABLO SOL MORA
- 5** Octavio Paz
Odi et amo: las cartas a Helena
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 7** Malva Flores
Paz
BRIANDA PINEDA MELGAREJO
- 8** Hugo Hiriart
Lo diferente: iniciación en la mística
ENRIQUE MACARI
- 9** Juan Pablo Villalobos
La invasión del pueblo del espíritu
LILIANA MUÑOZ
- 12** Pablo Sol Mora
Bésame con el beso de tu boca: el beso erótico en los Siglos de Oro
DANIELA GUTIÉRREZ FLORES
- 14** Eduardo Halfon
Canción
WESELINA GACINSKA
- 15** Javier Marías
Tomás Nevinson
ISAAC GARCÍA GUERRERO
- 17** Armonía Somers
Cuentos completos
MARIO SALVATIERRA
- 18** Eduardo Mitre
A cántaros
MAYCO OSIRIS RUIZ
- 19** Elisa Victoria
El evangelio
ROSA MARTÍ
- 20** Guillem Martínez
Los domingos
CARMEN SIMÓN
- 21** Mariana Enríquez
Nuestra parte de noche
MARGARITA MUÑOZ
- 22** Pedro Baños
El poder. Un estrategia lee a Maquiavelo
SERGIO A. MENDOZA
- 25** Anónimo
Guía de forasteros de México. Poemario sobre las ilustrísimas prostitutas de la Ciudad de México (siglo XVIII novohispano)
JANE GONZÁLEZ
- 26** Juan Fernando Hincapié
La ley del ex
ERNESTO GÓMEZ MENDOZA
- 26** Santiago Roncagliolo
Y líbranos del mal
LUISA MARÍA CABALLERO
- 27** Wes Anderson
The French Dispatch
JORGE LUIS FLORES
- 29** Jane Campion
El poder del perro
ISABEL SÁNCHEZ
- 30** Clint Eastwood
Cry Macho
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 33** Pedro Almodóvar
Madres paralelas
PEDRO CÁSCOS

CRITICISMO 42

ABRIL — JUNIO 2022

- 37** José Ignacio Padilla
Se dicen cosas: conversaciones sobre poesía
ISAAC MAGAÑA GCANTÓN
- 39** Weselina Gacinska (ed.)
Soplo de vida. Antología de animales
VIOLETA FONT
- 40** Dai Weina (戴潍娜)
Dai Weina
LUIS MENDOZA VEGA
- 41** Patricia Gola
Secreta matriz
MARIO SALVATIERRA
- 42** Pablo Muñoz Covarrubias
La llave de plata. Garcilaso de la Vega en la Generación del 27
GERA RONZÓN ALARCÓN
- 43** Vivian Gornick
Cuentas pendientes. Reflexiones de una lectora reincidente
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 45** Sally Rooney
Beautiful World, Where are you
CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO
- 46** Óscar Martínez
Umbrales. Un viaje por la cultura occidental a través de sus puertas
VIOLEIDA SÁNCHEZ SOCARRÁS
- 49** Fernanda Melchor
Páradais
EMILIANO MARTÍN DEL CAMPO
- 50** Philippe Claudel
Inhumanos
ALEXIS RAMÍREZ
- 51** Paul Thomas Anderson
Licorice Pizza
JORGE LUIS FLORES
- 53** Ryusuke Hamaguchi
Drive my car
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 55** Joachim Trier
La peor persona del mundo
ISABEL SÁNCHEZ
- 56** Theo Anthony
Luz por todas partes
FRANKLIN VÁSQUEZ
- 57** Joel Coen
La tragedia de Macbeth
YASMÍN ROJAS

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**

Editorial

PABLO SOL MORA

Contra todo pronóstico, quizá hasta el nuestro, *Criticismo* cumple diez años. Seamos sinceros: si alguien, en 2012, nos hubiera dicho que íbamos a llegar hasta acá, se lo habríamos agradecido, pero tal vez lo habríamos dudado. Las revistas literarias son proyectos frágiles, frecuentemente efímeros y que se abandonan fácilmente. El compromiso y la constancia que requieren no son su menor virtud. Y aquí está *Criticismo*, una década y cientos de reseñas después. Nació con una vocación muy clara: ser exclusivamente una revista de crítica, algo común en otras lenguas, pero no en español. Pretendía, además, reivindicar un género literario menor, la reseña, no siempre cultivado como tal y cada vez más arrinconado en periódicos y revistas. A contracorriente de lo que ya ocurría en la red hace diez años y que no ha hecho sino aumentar, tomaba partido sin ambages por la palabra escrita, la lectura detenida y la reflexión elaborada.

Criticismo es ante todo una revista literaria, de crítica literaria, y como tal postula implícitamente una idea de la misma (y a veces explícitamente). No es uniforme ni monolítica, sino diversa y plural (sin pretender ese eclecticismo que todo lo admite), como diversos y plurales son los intereses y las ideas de sus colaboradores. Procura una base común: un genuino amor por la literatura *per se*, que no la subordina a una causa ideológica; una propensión al entusiasmo –al entusiasmo razonado de la crítica, claro está–, que busca compartirse, sin renunciar al reparo de aquello que no se considera logrado o con lo que se disiente; un respeto por la forma, la prosa en que se escribe la crítica, que busca desmerecer lo menos posible de la literatura misma, pues la literaria es la única crítica que utiliza el mismo instrumento que su objeto, las palabras. Dicho sea de paso y por si hiciera falta aclararlo, no concebimos la crítica como lo opuesto a la creación, sino como su complemento, convencidos de que apenas hay autor moderno de relevancia que no haya sido al mismo tiempo un crítico, que la creación es subyacentemente crítica y que la crítica tiene una función creadora.

Las revistas de crítica son, casi por definición, minoritarias. ¿A quién le interesa leer una reseña sobre un libro o una película? No solo a alguien que sim-

plemente disfruta la literatura o el cine, sino que lleva ese gusto algo más lejos y desea orientarlo, descubrir obras desconocidas, enterarse de las novedades y confrontar sus propias opiniones y preferencias con las de otros, discutir, participar de una conversación más amplia sobre los autores y sus creaciones. La red ha permitido que el reducido público al que solía llegar una revista literaria se multiplique. La cifra cercana al cuarto de millón de usuarios de *Criticismo* –la mayoría de ellos en México, España, Colombia, Estados Unidos y Argentina, cumpliendo así su original aspiración panhispánica– ya no parece tan minoritaria. La literatura y la crítica lo serán siempre, pero esas felices minorías pueden ahora ser mayores.

La última década ha visto acelerarse una serie de cambios en los periódicos, revistas y suplementos (incluidos los literarios): en primer lugar, el predominio de la lectura en línea y, en consecuencia, la progresiva marginalización, si no extinción, del impreso; en segundo, la preeminencia de las imágenes, los videos y otros recursos auditivos o visuales (basta echar un vistazo a las páginas de internet de diversos medios). Sobre este último aspecto, *Criticismo* se ha complacido en llevar la contraria. Desde su ascético diseño de solo texto en blanco y negro –en sí mismo una declaración de principios– le ha apostado todo a la palabra escrita y no tiene intención de cambiar. *Criticismo* es una revista exclusivamente de letras que no se avergüenza de serlo. Sobre el primer aspecto, ya hace diez años estaba claro que el presente de las revistas, no se diga el futuro, era digital y por ello la opción lógica era nacer y circular en la red. Y, sin embargo, a la mitad del camino, en otro gesto de gozoso anacronismo, *Criticismo* sacó una edición semestral impresa, con la misma sobriedad gráfica del sitio en la red, que se distribuye local y gratuitamente en librerías en México (y que puede descargarse en esta misma página). Concebida desde un principio como un complemento de la edición digital, con ella *Criticismo* es una revista global y virtual, en línea, y local y material, impresa.

Hemos aludido a otro punto importante de nuestra identidad: *Criticismo* es totalmente gratuita, digital e impresa, y sus lectores nunca han pagado ni pagarán un centavo. *Criticismo* es, además, una revista absolutamente independiente, sin afán de lucro, que se financia a sí misma y que nunca ha recibido apoyos públicos o privados. Todos quienes han escrito en ella, y a quienes desde aquí agradecemos, lo han hecho de manera generosa y desinteresada, por amor al arte o, más bien, a la crítica o, mejor aún, al arte de la crítica: un pequeño gesto subversivo en medio de la lógica arrolladora del mercado.

Criticismo nació como una revista orientada a que jóvenes críticos hicieran aquí sus primeras armas, y no es la menor de sus satisfacciones que decenas hayan debutado en sus páginas y lo si-

gan haciendo. Varios de los primeros son hoy críticos solventes y maduros, y seguramente se les irán uniendo más. *Criticismo* continúa hoy buscando nuevos reseñistas, pero al mismo tiempo ha ampliado su arco generacional y actualmente conviven en ella críticos que nacieron en la década de los sesenta con adolescentes de la primera década del siglo XXI, mostrando que las diferencias generacionales son secundarias cuando se tiene algo más importante en común: el genuino amor por la literatura y el cine.

Como toda revista literaria, en especial de crítica, *Criticismo* es un reflejo de su tiempo. Da cuenta inmediata de lo que se escribe ahora y tiene un compromiso ineludible con el presente, pero procura un sentido del pasado y la historia. Busca tener una perspectiva amplia, situando las obras actuales en el marco de la tradición. Está centrada en lo que se escribe en español, pero, convencida de la *Weltliteratur*, está atenta a lo escrito en otras lenguas, que reseña en traducción o el original. Frente a los grandes conglomerados editoriales —responsables en buena medida de la excesiva comercialización y consecuente banalización de lo literario—, dedica especial atención a los esfuerzos pequeños e independientes, para los que la literatura no es solo un objeto más del mercado.

El mundo hispánico y México en particular poseen una rica tradición de revistas literarias. En el primero habría

que mencionar a la *Revista de Occidente*, *Sur*, *Orígenes*, *Vuelta*. En el segundo, el ejemplo pionero en el siglo XIX de *El Renacimiento*, la *Revista Azul* y, ya entre siglos, la *Revista Moderna*; en el siglo XX, *México Moderno*, *Contemporáneos*, la *Revista Mexicana de Literatura*, *Vuelta*, *Nexos* y *Letras Libres* (estas últimas abarcando hasta el XXI); por no mencionar las revistas que dependían de un periódico, universitarias o institucionales, también relevantes: *Plural*, *La Jornada Semanal*, la *Revista de la Universidad*, *La Palabra y el Hombre*, *Diálogos*, *Biblioteca de México*. Una empresa modesta como *Criticismo*, revista únicamente de crítica, no habría sido posible sin su antecedente y su ejemplo.

En la ya prolongada transición de lo impreso a lo digital, las revistas literarias —la prensa toda— viven momentos difíciles acelerados por la pandemia. A diferencia de lo que ocurre con el libro por diversas razones (y al que también algún día alcanzará el futuro), los periódicos y las revistas impresos tienen sus días contados. Podrán sobrevivir, como un apéndice algo nostálgico de la edición digital o, en el caso de las revistas, si están muy bien hechas materialmente, como un objeto casi artesanal que se desea tener, pero eso ya es coleccionismo. ¿Significa esto el apocalíptico final de la cultura de la revista literaria? No necesariamente. Significa su mudanza, su transformación, su renovación. Las ventajas y

las posibilidades que ofrece la tecnología en ese sentido son enormes. Lo que no debe perderse de vista es que, si la revista ha de seguir siendo realmente literaria, lo importante será la calidad del texto, y que no hay diseño vanguardista, interfaz novedosa o recurso tecnológico que redima la falta de pensamiento crítico, la ignorancia o la mala prosa.

En este número de décimo aniversario, el lector encontrará algunos retoques y mejoras en el diseño de la página, todos encaminados a hacerla más legible y facilitar su navegación. Más importante, encontrará el compromiso renovado de seguir haciendo crítica, más madura y lúcida, y continuar siendo un espacio para quienes apenas se inician en sus tareas. Hace diez años formulamos un voto: “*Criticismo* está en busca de cómplices, hombres y mujeres que compartan con quienes lo integran esa misma pasión. Ojalá sean ustedes, lectores, parte de ellos; ojalá *Criticismo* sea parte de ustedes”. Hoy lo reformulamos: sigan siendo parte de nosotros; *Criticismo* quiere seguir siendo parte de ustedes.

Enero, 2022

Odi et amo: las cartas a Helena

Octavio Paz

Siglo XXI

Ciudad de México, 2021, 468 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

En 1993, con casi ochenta años, Octavio Paz publicó *La llama doble*, un libro que escribió en dos meses, pero en el que había estado pensando durante toda su vida. En sus páginas, el Premio Nobel de Literatura reflexiona, entre otras cuestiones, en las dos condiciones contradictorias que definen el amor cortés. Por una parte, la atracción involuntaria entre los amantes, nacida de un magnetismo secreto y todopoderoso, y, por otra, la elección consciente que impulsa al caballero a luchar contra viento y marea por ese amor, que aspira a ser imperecedero: “Te amo a pesar de todo. Y quiero que me ames —pidió a Elena Garro, su primera esposa, en una misiva de 1937— y detengas al tiempo y a mi imagen”.

Las ochenta y cuatro cartas de Octavio Paz a su Helena mítica, frente a esa otra Elena de carne y hueso, resumen las

batallas interiores emprendidas por un joven —apenas tenía veintidós años cuando redactó las primeras líneas de este epistolario— que, bajo el influjo del Werther de Goethe, defendía más que al amor a la imagen romántica del amor provenzal: “Si piensas morirme avísame para hacerlo juntos. No te importe lo cursi. Si quieres casarte conmigo, no me olvides. Abogado o no, hago dinero y nos vamos a Europa. Si no me amas, dímelo también: tienes ese deber. El único que te exijo. Que contestes a todo lo que te pregunto aquí. Debes contestar todo esto; de otro modo haré una locura” (carta 10, 29 de julio de 1935) o “ámame, porque veo que te produzco indiferencia. Yo no sé si te podré conmovier, si te podré ver, si tú me hablarás, si volveré a ser Tavucho y tú Helena. Prefiero morir a que no me ames. Estoy loco” (carta 15, ¿5? de agosto de 1935).

Frente a declaraciones como esta, el lector *voyeur* se siente incómodo, como si asaltara con nocturnidad y alevosía la intimidad de su héroe literario, y hasta se plantea abandonar la lectura del volumen. Octavio Paz, para redactar sus encendidas epístolas, se despojó de sus pulcras camisas de literato. Aparece entre líneas con un bañín de andar por casa, derrengado en una hamaca yucateca, barbón de aliento alcohólico o cual colérico machín azuzado por los celos, lanzando órdenes a su Helena sin ton ni son (“de monja estarás, encerrada y niña de reja, hasta que yo llegue o tú vengas”).

Quien escriba cartas arrebatadas en su juventud, corre el riesgo de que se lean. Octavio Paz, lector ávido de correspondencias y estudioso de las mismas, conocía este riesgo y lo asumió. Para él, la suma de palabras escritas (ya sea en forma de poema, ensayo, cuento, conferencia o carta) teje el patrón estilístico y temático que configura al autor —un intrincado laberinto de vasos comunicantes que enlazan experiencia poética con experiencia vital—. Octavio Paz no buscó ningún Max Brod que arrojara al fuego sus excesos epistolares. Los aceptó como un mal menor o un bien a largo plazo.

“Amar es despeñarse: / caer interminablemente, / nuestra pareja / es nuestro abismo”. Estos versos de “Carta de creencia” (*Árbol adentro*, 1987) condensan y subliman las verborreicas misivas escritas cinco décadas antes. Se sustentan en la experiencia de desgarradura y hundimiento que Octavio Paz y Elena Garro vivieron durante su matrimonio y en sus postrimerías. El abismo se perfila no solo en las cartas que Octavio Paz envió a Elena Garro entre 1935 y 1945, sino también, y quizá aún más, en el carácter demediado de esta correspondencia. No se conservan las respuestas de Elena Garro, pero incluso si aparecieran esto no subsanaría el mar de incomunicación que brotó entre ambos. Para Paz, el género epistolar obligaba al diálogo. Ella, sin embargo, prefería habitar en sus soliloquios y negaba las respuestas. Cuando Octavio Paz inquiría, Elena Garro hacía del silencio su sensual armadura: “Eres una maravillosa correspondencia, tus cartas son muy vivas y verdaderas, pero el genio literario, por lo visto, está reñido con la prosaica exactitud” (carta 77, 29 de diciembre de 1944).

Al leer estas epístolas (divididas en tres periodos: 1935, Ciudad de México; 1937, Mérida; y 1944 y 1945, California), no solo nos adentramos en el proceso creativo de Octavio Paz, o en el efervescente mundo intelectual que los rodeaba —de Efraín Huerta a Rodolfo Usigli; de Luis Cernuda a José Gorostiza—, sino también somos testigos de la materia viva sobre la que ambos moldearon sus obras. “Vivo hundido en lo diario. Esto me aterra a veces, luego cedo. Tú vives en el aire”, reveló el escritor en 1937 al lado de un reproche a su esposa por su “absoluta falta de raíces con lo real y lo duradero”. Siete años después, escribió: “Ni eres París, ni yo soy Enrique IV, y mucho menos ningún héroe mítico, sino un pobre señor, con mucho humo en la cabeza. Y muchas palabras para disculpar su incapacidad de acción”. Si no fuera porque sabemos que se refiere a él, Octavio Paz, y a ella, Elena, pensaríamos que las anteriores frases describen a la perfección el carácter de Fernando de las Siete y Cinco y de Titina, dos de los personajes principales de *Andarse por las ramas*, una de las obras más célebres de Elena Garro.

Se puede leer *Odi et amo: las cartas a Helena* como el argumento de un melodrama de los años cuarenta. Octavio Paz nos recuerda al obsesivo Alfred Hitchcock siempre martirizando a sus actrices, rubias frías como Tippi Hedren, Kim Novak, Grace Kelly o Eve Marie Saint. Elena Garro podía actuar con la frialdad del témpano o castigar al varón, sin despeñarse,

con el látigo de su indiferencia. El desdén de la heroína lleva al protagonista a la desesperación: “Sentí vergüenza de mí, porque tú puedes decir ‘qué melodramático’” (carta 32, 12 de septiembre de 1935).

Él, que ama y odia la mirada implacable de ella, recurre al fetichismo y se solaza en un buen número de obsesiones. En sus cartas de 1935, repite hasta la saciedad “tengo tus guantes”, como si al guardarlos poseyera sus manos y, con estas, su cuerpo entero. También, describe al hijo imaginario de ambos, Felipe: “amado hijo imposible. Este Felipe nos podría salvar de la vulgaridad. Felipe sería nuestro amor eternizado”. Inquietante...

En las cartas remitidas desde Mérida, en 1937, las obsesiones se trasladan al pelo de la amada (“tu pelo que guardo aquí, que me oye respirar, que alimento con mi sudor”) y a una pregunta sin respuesta que formula en más de quince cartas: exige Paz el nombre “de cierto miserable”. El 2 de abril de 1937, Elena Garro le confesó que un hombre, del que no revela la identidad, se había propasado con ella. Enfermo de celos, él quiere arrancarle el nombre del canalla. Entra en escena el “*odi et amo*” de Catulo, la escisión en modo *melodrama latino* (“es monstruoso—reflexionó años más tarde Octavio Paz— que los latinoamericanos tengamos una poesía tan mala, de tango y pedrería falsa. Somos cursis por naturaleza”). Adiós a la flema hitchcockiana.

La carta 47 constituye el nudo de esta trama, la misiva más iracunda que, como explica con ingenio Guillermo Sheridan, está “escrita en confeso estado de ebriedad grado mariachi”: “Veo tu retrato, tu retrato, y no sé qué hacer, si amarte o matarte (...) Y tú, pisotéame y haz lo que quieras”. Los ánimos se calman gracias a que él recibe un *apapacho epistolar* de ella (“tu dulce, buena, hermosa carta”): “Te amo, Helen, por la misma razón por la que te odio: por tu desnudez, por tu heroica, absurda, terrible desnudez: por tu desnudez moral, que te deja indefensa, entregada a ti”.

El desenlace de este melodrama llega en 1944, cuando su matrimonio ya hace aguas, aunque no se divorciaron hasta 1959. Las cartas, enviadas por el escritor desde California a su esposa y a su hija, Helena Paz Garro, “La Chata”, pasan de ser un maremágnum de fetichismos y obsesiones a la esquemática exposición de ingresos y gastos, así como a la hipocondriaca descripción de enfermedades familiares. “Poco a poco—nos hace notar Guillermo Sheridan—, Paz ha ido advirtiendo que se cumple en su matrimonio la maldición del culto

provenzal al amor: tenerla es perderla”.

Una de las últimas misivas, la 80, cambia el tono y nos arroja a lo inevitable. Pasamos de un tormentoso melodrama a lo Douglas Sirk al nihilismo de *Secretos de un matrimonio* de Ingmar Bergman: “Me dolería menos que me dijeras que te habías enamorado de alguien, porque lo que me duele es que me digas que te sientes náufraga y sin nada a qué asirte. Yo no sé si es amor lo que te tengo, pero tú y la niña, que ahora se impone diariamente en mis pensamientos, son los únicos seres que me desvelan y me angustian. También, te mentiría si te dijera que no te tengo rencor; tú me acusas de muchas cosas, y yo podría hacerlo también, pero me parece estéril hacerlo. Quizá no tenga remedio nada: quizá vivir separados sea lo mejor”.

Como epílogo, la famosa declaración que Elena Garro *disparó* treinta años después de haber recibido la carta anterior: “Quiero que sepas de una vez: primero, que yo vivo contra él, nací contra él, tuve una hija contra él, quise a mi familia contra él, estudié contra él, bailé contra él, hablé contra él, tuve amantes contra él, escribí contra él y defendí a los indios contra él. En la vida no tienes más que un enemigo, y con eso basta. Y mi enemigo es Paz”.

The End.

Solo restan los créditos. Este libro posee una cualidad que lo enriquece sobremanera: su edición. Guillermo Sheridan es el editor y crítico que todo autor querría tener. Diseciona las cartas de Octavio Paz—no en vano, es su cuarto libro sobre la ingente obra de este autor— como un entomólogo apasionado. Sus notas iluminan al lector clarificando el contexto intelectual y social en el que fueron escritas, y evidenciando el carácter seminal de estos escritos juveniles en la obra posterior de Octavio Paz. La elección de la tinta azul, no solo para la portada, sino también para los textos liminares de cada bloque, es un acierto más allá de lo estético. En *La llama doble* Octavio Paz traduce un poema de D.H. Lawrence, “*Bavarian Gentians*”:

Que la antorcha bífida, azul, de esta flor
me guíe

Por las gradas oscuras, a cada paso más
oscuras,

Hacia abajo, donde el azul es negro y la
negrura azul

La lírica del azul (casi negro) envuelve este epistolario humano, demasiado humano.

Paz

Malva Flores
Universidad de Guanajuato
Guanajuato, 2021, 163 pp.

BRIANDA PINEDA MELGAREJO

Un libro pequeño, compacto y de un diseño colorido despierta como objeto, a primera vista, la curiosidad lectora. La Universidad de Guanajuato, consciente de este efecto dado por la forma, inauguró en 2013 la colección “Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano.” José Emilio Pacheco, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, entre otros, fueron los primeros dados a conocer mediante el ejercicio crítico y poético de la palabra. Son estudiosos de la literatura quienes ensayan sobre la vida y obra de los escritores en cuestión, pretenden con esto invitar a quien penetra la galería a la lectura de una o varias obras del autor, o bien, a vislumbrar ciertos episodios biográficos que ayuden a comprender más su poética. Esta colección, cuyo medio principal consiste en publicar textos acartonados, llenos de tecnicismos y falsa erudición, sigue un objetivo enunciado desde la presentación por la catedrática y coordinadora de este proyecto editorial, Asunción Rangel: el de publicar textos académicos que compartan el conocimiento haciendo uso de un “lenguaje a fable, llano, sencillo y sobre todo amoroso”.

No es fácil humanizar a quienes, por una u otra cosa del destino, se convirtieron en estatuas. Debería ser pan comido para los estudiosos, pero no cualquiera escribe sobre alguien de quien tanto se puede decir desde el entusiasmo, la lealtad, la comprensión crítica. El sector editorial se vio afectado por la pandemia todavía hoy activa. Uno de los proyectos frenados fue este, la “Pequeña Galería”. Por fortuna la publicación del número veinte, un librito verde pistache dedicado a Octavio Paz, rompe ese silencio inesperado. Elegir a la ensayista Malva Flores es, sin duda, un acierto. Además de la crítica, practica la pasión. Ha dedicado gran parte de su vida académica a la figura del escritor mexicano como ilustran sus libros: *Viaje de vuelta. Estampas de una revista* (FCE, 2011) y el de reciente publicación que le valió el premio “Xavier Villaurrutia” en su emisión 2021, *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes. Crónica de una amistad* (Ariel, 2021). Fiel a esta afinidad literaria, entrega en las páginas del libro *Paz* una serie de anécdotas interesantes, fragmentos de poemas que le sirven para ilustrar sus reflexiones, información detallada que solo conoce quien investiga en serio.

En los cuatro ensayos aquí reunidos Malva Flores se detiene a explicar

cuál era la posición poética de Paz, a qué intereses respondía su actitud política, cómo arraigaron sus más grandes deseos —entre ellos la creación de una revista literaria latinoamericana como *Plural* y *Vuelta*— en la realidad de su época. Se trata de un libro invocación que clama la presencia de Paz. No solo explica, también ilustra cómo encarnan conceptos como memoria, mito e historia en su poesía: paseamos con la ensayista por los caminos mentales/poemas escritos por el autor para reconocerse; vida y obra mantienen un diálogo no simultáneo, pero posible si no perdemos de vista que la ficción no por ser eco deja de ser voz. A veces incluso es presagio al burlar la estructura lineal del tiempo. Malva Flores encuentra placer en hallar esas correspondencias ocultas al ojo distraído. Considera oportuno e inaplazable preguntarse ¿por qué evaluamos la importancia de un escritor como Paz dejándonos llevar por la moda ideológica en turno? Se trate de un feminismo agresivo, cancelatorio, el cual, hay que decirlo, sus razones de sobra tiene para anhelar la caída del patriarcado, pero que, al ya no necesitar pruebas en su afán de hacer pedazos las estatuas ilustres de la nación, no hace sino despertar sospechas sobre sus intenciones despóticas; o bien por una visión nacionalista, sea de izquierda o de derecha, que señala errores imperdonables y se regodea en la contradicción del otro sin detenerse a ver la propia. Si bien la ensayista rememora algunos pasajes de la vida íntima de Paz, de sus amoríos y afectos, no se detiene demasiado en lo que a muchos últimamente parece quitarles el sueño: la relación que mantuvo con Elena Garro. Hay pasadizos oscuros, secretos, entre la vida pública y privada de los autores, así como en la de cada uno de nosotros. El preguntarnos desde dónde emitimos un juicio es válido y necesario. Malva Flores cree pertinente, en este “tiempo de discordia en el que vivimos”, elaborar una defensa de Octavio Paz.

Al contar con un breve espacio la ensayista elige abordar el tema de la experiencia poética, a la que considera una suerte de religión privada de la Modernidad —categoría indisociable de la figura del poeta mexicano debido al ejercicio escritural constante de la crítica y auto-crítica que este realizó; léanse los ensayos “Mi paz, nuestro Paz” y “Los otros todos que nosotros somos”. Malva Flores revive interrogantes que asediaron al escritor mexicano en su época: ¿qué tiempo habita el poema?; ¿cuál es la función social de la poesía?; ¿por qué como género literario se asocia a la poesía con un acto meramente solitario y no con una experiencia plural? Al explorar el camino que siguió el escritor en la búsqueda de la democracia y la libertad, como él se las imaginaba, ella descubre un concepto clave a la hora de comprender la poética

del autor: la reconciliación. Disiente con Alejandro Rossi, quien halla en el concepto de libertad el eje en torno al cual gira la poética de Octavio Paz. Insiste en la palabra reconciliación porque quiere subrayar que, contrario a lo que se cree, el poeta no se negaba a la confrontación. Sabía que para dialogar hay que discutir: “Propiciar el debate, la argumentación —me dijo varias veces Marie José Paz— era su manera de aclarar las cosas, para sí mismo y para quienes discutían o conversaban con él. No es casualidad que varios de quienes fueron sus colaboradores cercanos aseguren que el poeta siempre creyó que su amedrentado interlocutor era más inteligente de lo que en realidad era y entonces lo sometía a conversaciones, datos, nombres y preguntas que apenas alcanzaban un balbuceo como respuesta. Para Paz, eran sus semejantes y, según recuerda Elena Poniatowska, el poeta les pedía su parecer ‘a las voces más desautorizadas, las más imprevistas’, pues Paz cultivaba ‘el arte perdido de darle al que no lo espera una súbita importancia’ ”.

Si bien la lectura de Malva Flores es puntual, sugerente y lúcida, resulta evidente hacia dónde se inclina la balanza de su interpretación de los hechos. La ensayista está a favor de Octavio Paz. Quiere rescatar al hombre de la leyenda negra y para ello se aferra al ideal. Los acontecimientos históricos y el orden y manejo de la información le dan la razón las más de las veces y como lectores podemos imaginar la dificultad que supuso para el escritor dar al género poético el lugar que se merecía en pleno desarrollo de “la fama del boom y el inicio de la mercantilización de la literatura”. El deseo de promover las formas de la cultura comenzó a dar sus frutos con la aparición de *Plural* el “15 de octubre de 1971 entre las páginas de *Excélsior*”. La idea de crear una revista literaria fue su obsesión desde 1945 para el autor, como apunta Malva Flores, y cuando lo consiguió ganó el arte y la expresión del pensamiento. Pero la fundación de la revista supuso un esfuerzo colosal: “Aunque parezca paradójico, dada su visibilidad e influencia, los de *Plural* y *Vuelta* fueron proyectos concebidos desde el margen. *Plural* fue una revista cosmopolita pensada desde la periferia; que criticó tanto a la derecha como a la izquierda burocrática, tanto de México como de otras partes del mundo. No obstante, los malquerientes de Paz, e incluso dentro del mismo *Excélsior*, consideraron elitista a la publicación y, más tarde, en el caso de *Vuelta*, la vieron como ‘el Rolls Royce de las revistas culturales de América Latina’, según la calificó el comandante sandinista Tomás Borge”.

La grandeza del autor de *El arco y la lira* (1956) fue producto de su esfuerzo, de su interés por el otro; es decir, de su interés por el diálogo. Esto no niega el privilegio que le otorgó su géne-

ro. En el siglo XX las puertas se abrían mucho más fácil para un escritor que para una escritora. Encuentro hiperbólico cuando en su defensa Malva Flores afirma que Paz defendió muchas veces “a feministas, homosexuales, disidentes y rebeldes de todo género”. En todo caso fue más bien un defensor del lenguaje, un polemista interesado en mirar los debates fundamentales de su época desde distintas perspectivas; por ello dio espacio a la diversidad de voces y supo escuchar, pero defender a las minorías son palabras mayúsculas. Aunque sus revistas sirvieron para que varias generaciones conversaran y debatieran, no me sorprende que su activismo cultural sea cuestionado en nuestra época. Tal vez sea ocioso querer detener un linchamiento mediático que responde a una cuestión más compleja que la de haber leído o conocer la trayectoria del escritor; tal vez sin quererlo Paz se convirtió en un pretexto simbólico por medio del cual se señalan muchas inconsistencias sistémicas de la cultura letrada

(algunas de las cuales todavía hoy prevalecen). Sin embargo, esto no quita que podamos reconocer en Paz al intelectual comprometido con varias causas, al hombre que no perdió el asombro ni el amor por la poesía.

El ensayo final del libro, “El constructor de puentes”, nos adentra en ese tiempo de intensidad creativa donde Octavio Paz, “hijo y nieto de destacados editores”, dirigió dos revistas latinoamericanas que por su valor cultural hoy trascienden: *Plural* y *Vuelta*. Existen dos fuerzas contrarias que se dan la mano en ese ejercicio de poder que gozó el escritor: por un lado, el impulso de libertad de expresión vuelto conocimiento compartido y, por otro, el poder de elegir y dar a conocer ciertas expresiones artísticas y ciertas opiniones. Paz también fue un juez, un filtro al que debemos en buena medida la construcción del panorama literario hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Aún podemos preguntarnos, sin que esto reste

valor a la hazaña de difusión emprendida por Paz, ¿cuáles fueron las ideas y la poesía que defendió y por qué? Para ello, claro, tenemos que estar al tanto y no solo vivir de elucubraciones. Ese ir en busca de respuestas atendiendo lo que quedó por escrito la realiza Malva Flores. No solo recopila y dispersa información sobre la hoja, también le da un orden poético y comparte una copiosa bibliografía invitándonos como lectores a ir más allá de la leyenda negra. Hace de Octavio Paz no una figura inamovible sino un astro-otro. Esto último es la virtud de sus ensayos, los cuales parecen afirmar —como hizo Rosario Castellanos en “Poesía no eres tú”— la pluralidad de la experiencia poética. No hay solo un “yo”, como la vanidad del individualismo insiste en hacernos creer. Cobra sentido el eco de las palabras de la poeta chiapaneca como cierre de esta reseña: “Nada hay más que nosotros (...) El otro. Con el otro / la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan”.

Lo diferente: iniciación en la mística

Hugo Hiriart

Literatura Random House

Ciudad de México, 2021, 200 pp.

ENRIQUE MACARI

Declara Hugo Hiriart (1942) al inicio de *Lo diferente: iniciación en la mística* su intención de incurrir en un anacronismo: “hablar de religión en los desdichados tiempos que corren”. Pero el *pathos* que Hiriart invoca —la música wagneriana del ocaso de los dioses, muertos a manos de la modernidad— solo se justifica parcialmente. Desde el punto de vista de la literatura mexicana del siglo XX (y es difícil pensar qué otro punto de vista podría tomar el autor de *Lo diferente*), la realidad no admite tales recriminaciones. El secularismo de una gran parte de nuestra tradición literaria e intelectual es dudoso. Los ejemplos son muchos y varios: van desde el esteticismo cristiano de José Vasconcelos hasta el misticismo orientalista de Octavio Paz, y pasan por López Velarde, Enriqueta Ochoa, Carlos Pellicer, José Gorostiza, el erotismo místico de Juan García Ponce y el marxismo agónico de José Revueltas. La lista podría alargarse. Se podría decir, incluso, que lo contrario de lo que Hiriart afirma es cierto: en México, lo que el mismo Paz llamó la “otra” tradición (la tradición de lo “Otro”) ha sido la fuerza dominante y no la fuerza subordinada.

La declaración de Hiriart es pura demagogia, como lo es su libro entero. *Lo diferente* se alimenta de la existencia

de un enemigo imaginario, que permanece siempre en el fondo y asoma la cabeza esporádicamente, como para recordarnos de su existencia: “Poca gente se asombra así, y menos aún en estos tiempos”. (Sin pizca de comprensión o de ironía, Hiriart admite que ha tomado de su propio padre ciertos rasgos de lo que llama el “ateísmo recalcitrante:” “Lo que buscaba era diferenciarme, alcanzar autonomía, evadir la racionalidad imperiosa, el poder arrollador que para mí emanaba de la figura de mi padre”). En contra de esta masa indiferente, Hiriart levanta su defensa de la experiencia religiosa. Pero lo que resulta, más que una apología, es un verídico pastiche postmoderno, un amasijo de fragmentos que incluye la Biblia, Plotino, Kierkegaard, Santo Tomás, Dostoievski, Simone Weil, religiones indostánicas y precortesianas, e incluso a la abuela paterna del autor, María Vivar y Balderrama. Recuerda *Lo diferente* aquellos libros de Antonio Caso o del mismo Vasconcelos, donde la acumulación de citas era un verdadero fetiche. Como en esos casos, la acumulación de citas no dibuja lo “diferente” sino lo “mismo”: como si Aristóteles, Dostoievski y Hugo Hiriart estuvieran, todos, en la misma conversación.

En sus mejores momentos, *Lo diferente* es superficial. Sus preguntas son

triviales —“¿Puede una persona ser religiosa sin saberlo? ¿Cómo averiguarlo?”— y sus respuestas son intrascendentes: “Rezar es comunicarse, hablar con alguien, confesarle, pedirle o agradecerle cosas”. En algunas ocasiones, milagro de economía, se logran ambas cosas en la misma oración: “No se sabe qué se desarrolló primero, si el lenguaje o la religión; lo más seguro es que se desarrollaron al mismo tiempo...”. Otros pasajes producen una risita involuntaria: “tú podrías sentarte a mirar una licuadora y meditar en todo lo que Dios sabe de ella, porque en ella está Su presencia”. En realidad, son los peores momentos del libro los que ameritan el interés de una palabra crítica. Después de todo, las fantasías teológicas son un vicio tan aceptable como cualquier otro, y no habría razón para criticar su ejercicio si solo de eso se tratara. (Pero ¿se trata alguna vez solo de eso?, ¿no es toda fantasía teológica una fantasía sobre *el orden de las cosas*, sobre los fundamentos últimos del poder?).

El capítulo titulado “El origen de la actual indiferencia hacia la religión” abre con una declaración sencilla y estrepitosa: “El origen de la indiferencia actual hacia la religión se sitúa habitualmente en el surgimiento de la burguesía. El proceso fue largo, lento y complejo”. Sobre esto debemos tomar la palabra de Hugo Hiriart, pues si este proceso fue “largo, lento y complejo,” su tratamiento del tema no lo es. El autor, más bien, sustituye lo que debería ser un examen histórico de la proposición con una pregunta dirigida hacia su enemigo imaginario, que de nuevo asoma su cara burlona: “A quien sostuviera, rebosante

de suficiencia, que ya nadie cree en los cuentos de la religión, y que esas fantasías y supersticiones son cosa liquidada, *finita la comedia*, sería oportuno preguntarle: ¿y bueno, el proletariado que crece en las barriadas periféricas, o el campesino solitario y provinciano, también son indiferentes a la religión? ¿Cuáles son las implicaciones de esta pregunta? ¿Qué relación establece Hiriart entre el proletariado, el campesino y la religión? ¿Qué relación entre el proletariado, el campesino y el “burgués,” sobre quien, el mismo Hiriart dice, “aunque parezca mentira no hay definición clara y tajante”? Aquí, de nuevo, habrá que aceptar únicamente las insinuaciones del autor, pues en lugar de una respuesta nos ofrece una anédo-

ta personal: un encuentro místico con un vendedor de naranjas, ejemplo (en todo su sentido de *exemplum*) del “humano pre capitalista”. Ya en pleno fervor populista, eludiendo una vez más la responsabilidad intelectual de dar explicaciones, Hiriart transcribe una parrafada escrita originalmente por Romano Guardini sobre Dostoievski. Su título: “El pueblo y su camino hacia la santidad”. Y así va el autor, de elipsis en elipsis, de salto en salto, contando un cuento que conocemos bien en México: la “autenticidad” del pueblo, su relación con la tierra (sus “raíces”), su cercanía con Dios, etc.

¿Es exagerado ver en el ensayo del señor Hiriart un signo de la descomposición intelectual del país, de su entre-

ga a un populismo sentimentalista que considera superflua la actividad teórica de la inteligencia? ¿Es injusto considerar su falta de rigor, su prosa dominguera, su vaguedad conceptual, como síntomas preocupantes de una condición que nos amenaza? Quizá. Por mi parte, solo puedo esperar que la prédica demagógica de *Lo diferente* sea acogida de forma unánime por el silencio. La intención de estas palabras es únicamente sugerir que, en caso de que esto así suceda, la culpa no será de los “desdichados tiempos” ni de los “ateos recalcitrantes” y menos aún de los “burgueses”; la culpa será solamente del autor de este libro inculto y reaccionario.

La invasión del pueblo del espíritu

Juan Pablo Villalobos

Anagrama

Barcelona, 2021, 228 pp.

LILIANA MUÑOZ

Cuando un escritor como Juan Pablo Villalobos nos acostumbra a un estilo, a un ritmo, a una cadencia, a cierta clase de personajes, resulta una tarea hartamente compleja desaprender, olvidar sus obras anteriores y comenzar a leerlo sin prejuicios, desde cero. El lector que se aproxime a este libro intentando encontrar al Villalobos de sus primeras novelas se llevará una franca desilusión: “¿dónde —podría pensar— está el autor divertido, hilarante, capaz de urdir las tramas más descabelladas?” No obstante, aunque Villalobos no sea ya el de *Fiesta en la madriguera* o *Te vendo un perro*, tampoco es radicalmente otro. Por ello, quizá la forma más honesta de empezar esta lectura sea desde el centro y no desde los extremos: *La invasión del pueblo del espíritu* es una obra de transición. Del Villalobos que escribe “novelas mexicanas”, como él las suele llamar, al Villalobos migrante, el extranjero, el habitante de Barcelona, que trata temas que le conciernen, pero que, como un individuo que madura, todavía conserva en su rostro sus señas de identidad.

Es Villalobos un personaje curioso en el panorama de la literatura mexicana contemporánea. Generacionalmente, se le puede emparentar con Guadalupe Nettel, con quien comparte, aunque de forma muy distinta, la voluntad de fraguar una idiosincrasia: si esta opta por dibujar personajes abyectos o subversivos —véase *El huésped* (2006), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) o *El cuerpo en que nació*

(2011)—, en Villalobos lo subversivo es la fábula, la historia, por lo general excéntrica, que culmina las más de las veces en el delirio. Por su tratamiento del narcotráfico, Villalobos se aproxima a Yuri Herrera, cuya novela *Trabajos del reino* (2004) —que aborda la historia de Lobo, un cantante vagabundo que llega a convertirse en corridista al servicio del “Rey”— sigue siendo un referente del género, de la vida palaciega de los capos, donde nada es lo que parece, donde las cosas no se dicen por su nombre y todo lo que sucede está rodeado de misterio. El estilo irónico, humorístico, y el empleo de la autoficción, lo vinculan también con Antonio Ortuño, con quien tiene en común no solo el origen, Jalisco, sino también la tentativa de provocar la risa a toda costa —en una entrevista Villalobos admitió que *La vaga ambición* (2017) lo hizo “reír a carcajadas (carcajadas amargas, pero carcajadas)”—. Más allá de nuestro país, no podemos evitar pensar en Alejandro Zambra, a quien lo une su condición de trasterrado (un chileno que vive en Ciudad de México; un mexicano que vive en Barcelona), pero, sobre todo, el despliegue de una prosa sencilla, sin aspavientos, la determinación de escribir novelas en apariencia simples sin renunciar a la hondura de los tópicos que acomete. Sin embargo, independientemente de los puntos de encuentro y desencuentro con otros escritores de su generación, el autor que más ha influido en Villalobos (y él lo ha reconocido en más de una ocasión) es Jorge Ibarguengoitia, en particular su

vertiente paródica y burlesca, presente en *Los relámpagos de agosto* (1964) o *Los pasos de López* (1981), y a quien pretende homenajear con su trilogía crítica sobre México, que incluye *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2012) y *Te vendo un perro* (2014): “Soy un lector muy consciente y analítico de la influencia de Ibarguengoitia en mi trabajo”.

Nacido en Lagos de Moreno en 1973, hijo de padre médico y madre ama de casa, en un hogar de cinco hermanos —algo que, sin conocer de antemano su biografía, se adivina en *Si viviéramos en un lugar normal*, su segundo libro—, llegó a Barcelona en 2003 para estudiar un doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), proyecto que abandonó, entre otras razones, tras obtener el resultado de una prueba de embarazo: “Iba a tener un hijo y, en lugar de ponerme a buscar un trabajo, o de sentarme a escribir la tesis doctoral [...] lo que hice fue sentarme a escribir una novela. Una novela para mi hijo”. En 2010, con *Fiesta en la madriguera*, obtiene por primera vez el reconocimiento de la crítica. De los elogios a los denuestos, ha sido tildado en igual medida de “desdeñar los procesos sociales”, de sacar a relucir “un humor y una ligereza ejemplares”, de demostrar que “hay en la comicidad una potencia subversiva” y de “hacer reír con el absurdo”. Es decir, pareciera que Villalobos es, a la vez, trivial y profundo, sencillo y complejo, imparcial y crítico. Aunque en apariencia contradictorias, todas estas cualidades, aplicadas a su obra, son tanto válidas como limitadas, y si esta es digna de escrutinio es precisamente por admitir diversos niveles de lectura.

El primer libro de Juan Pablo Villalobos, *Fiesta en la madriguera* (2010), anuncia lo que vendrá a continuación: una obra plagada de humor, de engañosa inocencia, de profundo interés

en la realidad de México. Esta novela no es solo una caricatura: es un espejo deformado que se pregunta cómo —y desde dónde— narrar la violencia. Hijo del líder de un cártel mexicano, Tochtli es un niño aficionado a los diccionarios, a los sombreros, a los franceses y a las películas de samuráis. Su nueva obsesión: un hipopótamo enano de Liberia que Yolcaut, su padre, se obsecará en regalarle. Mazatzin, su profesor particular, además de instruirlo en historia o ciencias naturales, intenta enseñarle a pensar por sí mismo: “Yo conozco mudos, tres... Los mudos son misteriosos y enigmáticos. Lo que pasa es que con el silencio no se pueden dar explicaciones. Mazatzin piensa lo contrario: dice que con el silencio se aprenden muchas cosas”. La literatura de Villalobos está hecha de omisiones, de silencios, de apariencias, de lo que no se dice pero se intuye, de lo que no se tiene que decir porque ya se sabe. No hace falta escribir una novela política para juzgar ciertos rasgos de esta; tampoco hace falta escribir una narco novela para advertir la brutalidad del fenómeno. El que Villalobos no se posiciona al respecto no quiere decir que el lector se libre de hacerlo: “A veces Yolcaut habla frases enigmáticas y misteriosas. Cuando lo hace de nada sirve que le pregunte lo que quiso decir, porque nunca me contesta. Quiere que yo resuelva el enigma”.

Fiesta en la madriguera nos cuenta el día a día de Tochtli: lo que alcanza a avistar, lo que comprende por “ser un adelantado” —los asesinatos, los negocios turbios, las drogas, la corrupción—, la vida que transcurre en su palacete, un mundo que, por estar herméticamente cerrado, vigilado por Miztli y Chichilkuali, está supeditado a su voluntad, a sus caprichos. Todo está a su merced, excepto el destino del hipopótamo enano de Liberia. En este sentido, pareciera que leemos al menos dos historias: la de Tochtli, que se nos presenta a través de su mirada, y la que escapa a su vista, el reino sórdido gobernado por Youlcaut. Narrar una problemática grave no tiene por qué representar un sacrificio del tono, ni mucho menos, en el caso particular de Villalobos, del tono humorístico. Esmerado lector de Ibarra, el autor se vale de la ironía para reflexionar, de forma libertaria, sobre una realidad que es decididamente compleja, que entiende de matices, que no se puede explicar por medio de la palabra llana sino solo a través del chiste, de la agudeza retórica, de la broma incipiente. Así, aunque la obra de Juan Pablo Villalobos sea de pulso ligero y lectura ágil, no renuncia a la profundidad ni se aleja de los tópicos que le preocupan. Como lectores, hay que tener mucho cuidado: el autor tiene en sus manos una banda de Moebius y lo que creemos que son dos caras en realidad es una sola sobre la que debemos caminar cautelosamente.

Si viviéramos en un lugar normal (2012), segunda novela de Villalobos,

es la quesadillesca y delirante historia de Orestes y su helénica familia. La novela es un viaje por la desigualdad social, la lucha de clases, el carácter del mexicano y —por qué no— la esperanza, que es lo último que se pierde cuando ya se ha perdido hasta la casa. En esta ocasión, el punto de vista no es el de un niño, sino el de un adolescente que vive con sus padres y hermanos en el cerro de la Chingada, en Lagos de Moreno. Mucho más política que la anterior, esta novela nos descubre una prosa firme, depurada, plagada de chistes y groserías. Abandonado el pudor inicial de *Fiesta en la madriguera*, y confirmado Villalobos como un escritor ingenioso, dueño de una voz singular, lo descubrimos ahora no exento de dificultades para construir una trama consistente, sólida, para fabular acerca de un tema que es en sí mismo nebuloso: el México de finales de los ochenta. Nos cuenta Orestes: “Nosotros conocíamos muy bien la montaña rusa de la economía nacional a partir del grosor de las quesadillas que nos servía mi madre en casa”. Por medio de las quesadillas —“quesadillas inflacionarias, quesadillas normales, quesadillas devaluación y quesadillas de pobre”—, nos vamos enterando de las desventuras de la familia: el extravío de los gemelos, el robo de las elecciones, la invasión de los polacos, el conflicto con los sinarquistas, el arribo de una nave interplanetaria. Repitiendo la fórmula de hiperbolizar las situaciones a fin de lograr la caricatura, el narrador busca, como el padre de Orestes, “trasladar el desastre nacional a la desgracia familiar”, algo que no se logra del todo a causa de los múltiples frentes abiertos. Es tal la cantidad de temas y personajes que Villalobos pone sobre la mesa que el lector tiene a ratos la impresión de abrirse paso entre el desparpajo, de leer mucho ruido y pocas nueces, de saltar de un nudo argumental al otro sin detenerse en ningún momento, de estar ante una novela solo sostenida por el humor: “dentro de las posibilidades que se nos ofrecían no encontramos nada mejor que una broma infantil, un chiste que contribuyera a creer que lo que estaba pasando no era tan grave, que iba a arreglarse, que teníamos derecho a reírnos en medio de la desolación”. El viaje de Orestes, su aventura más allá de la Chingada, sirve para constatar que este país es “especialista en desabrigar ilusiones”, pero, en vez de continuar desmitificando México —a través de la marginalidad, la política, la inflación o la desigualdad—, Villalobos elige la salida fácil: la aparición, a modo de *deus ex machina*, de una gigantesca nave extraterrestre desde la que desciende Aristóteles, el hermano mayor, acompañado de los gemelos perdidos, Cástor y Pólux. Aunque esto dota de unidad a los elementos argumentales que se hallaban dispersos, también devuelve a México a sus lugares comunes: “¿No se suponía que nos pasaban cosas fantásticas y maravillosas todo el tiempo? ¿No hablábamos con los muertos? ¿No decía

todo el mundo que éramos un país surrealista?”.

Te vendo un perro (2014), libro que cierra la trilogía de novelas sobre México, relata la historia de Teo, taquero y pintor frustrado entregado a la bebida, asesino de cucarachas y amante de la *Teoría estética* de Adorno —de hecho, el libro está dividido en dos: “Teoría estética” y “Notas de literatura” —, con la que pretende analizar la realidad que lo rodea. Una historia de la tercera edad (hemos pasado ya por la infancia y la adolescencia en las dos primeras novelas) que retrata la rutina de una comunidad de vecinos donde lo mismo se hace yoga o macramé o se lee —y se secuestra— *Palinuro de México*. Además de recrear la vida de personajes de carne y hueso, como Manuel González Serrano, “El Hechicero”, pintor que murió indigente en la Ciudad de México, *Te vendo un perro* se corona como la novela más divertida, ligera y variopinta de la trilogía, parodiando nuevamente el carácter del mexicano. Pese a sus aciertos, la apuesta no es radicalmente distinta de las obras anteriores, y el propio Villalobos admite en una entrevista que con este libro se dio cuenta de que había comenzado “a folclorizar”, “a volver exótica” la realidad mexicana.

De entre las obras de Juan Pablo Villalobos —*Yo tengo un sueño*, su libro de crónicas sobre diez inmigrantes que habían cruzado la frontera entre México y Estados Unidos, merecería un comentario aparte—, *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) es, sin duda, la más lograda. Para empezar, es una novela cuyo registro se aparta de la trilogía que le precede: escrita a cuatro voces —la del Juan Pablo personaje, la de su primo, la de su madre y la de Valentina, su novia—, relata la historia de un “negocio” (turbio, desde luego) en el que se ven inmersos Juan Pablo, su primo Lorenzo, “el licenciado”, “el Chucky”, “el chino”, un político catalán, la hija de este político, Laia; una mossa d’esquadra, también Laia; un pakistaní, un okupa italiano, y hasta una perra de nombre Viridiana. En este libro, Villalobos ensaya nuevos tonos, nuevos escenarios (de México a Barcelona), pero también nuevas formas de pensar el humor. Más todavía: *No voy a pedirle a nadie que me crea* es un pretexto para teorizar sobre los mecanismos de la ficción, para jugar con esa brumosa línea que separa la realidad de la invención, para explorar los tópicos de siempre (la corrupción, el narcotráfico, la violencia) desde otra óptica, para parodiar la autoficción: el lector sabe que el Juan Pablo personaje guarda similitudes con el Juan Pablo autor, pero no puede evitar preguntarse cuánto de verdad hay en esta novela. Así, Villalobos pone en jaque el pacto con la ficción: ¿le creemos todo lo que escribe o admitimos que es literatura? Lo dice la propia Laia —la mossa, no la otra—, cuando descubren en el portátil de Juan Pablo el manuscrito que clarifica las sospechas de Valentina: “No sé, tía —me dijo—, para serte honesta, a mí me parece que aquí

hay una mezcla de verdades con mentiras. Yo no sé mucho de literatura, o de teoría sobre la literatura, pero me parece que así es como se hacen las novelas, ¿no? ¿Los autores no utilizan su propia vida y experiencias para convertirlas en ficción? Hasta donde sé, las novelas son eso, ficción. No me vas a pedir que le crea a Juan Pablo solo porque promete que todo es verdadero”.

No voy a pedirle a nadie que me crea es también el punto de partida de su voz de expatriado. En este libro “trato de ser coherente con mi realidad lingüística cotidiana, y lo hago incluyendo el español de España, el español de Argentina, el que hablan los extranjeros que viven en Argentina, el portugués, que también hablo”, explica en una entrevista. Por ello, uno de los temas que la atraviesan es la migración: saber que te has ido, pero que, pese a tus esfuerzos, no logras dejar atrás tu país de origen. “El licenciado” y toda su *troupe* plantean su propuesta en México, pero siguen (persiguen) a Juan Pablo en su viaje a Barcelona, le dictan qué hacer, cómo comportarse, con quién relacionarse, e incluso qué escribir para su tesis de doctorado. Todo eso, aunado a la desternillante voz de su madre —la típica madre mexicana: preocupada, malinchista, entrometida— y a la de su primo, que le llega de ultratumba a través de una serie de cartas póstumas (“Ay, pinche primo, no me digas que sí te llegó esta carta, no me digas que la estás leyendo, cabrón, porque si te llegó quiere decir que ya me cargó la chingada”), produce la sensación de que uno nunca termina de irse, de que uno es siempre el que se fue pero también el que ha llegado, el que tiene que adoptar las costumbres, las modas y el habla del país de destino. En esta novela quedan patentes dos cosas: por un lado, que Juan Pablo nunca deja de ser mexicano, aunque sea un mexicano expatriado, y, por otro, que está podrido de literatura: “Tú no conoces a la gente que yo conozco —le dije—, enfermos de literatura. Entiendo lo que quieres decir con el estilo, pero lo que pasa es que ese estilo es su único estilo, es la única manera en la que escribe Juan Pablo [...]. Siempre ha escrito con el mismo narrador, el mismo tono, los mismos trucos, ¿te fijaste en que su personaje repite “este” todo el tiempo?” Tal vez esa sea su máxima virtud: ser plenamente consciente de que la literatura atraviesa nuestra existencia, de que una vez que la ficción se ha colado en las rendijas de nuestras vidas no podemos deshacernos de ella, y de que da igual si la empleamos para ironizar sobre el mundo, para burlarnos de nosotros mismos, o para realizar una crítica social. La ficción, parece decirnos Villalobos, es nuestra vía de escape: del control, de la manipulación, de la corrección, de la desigualdad, de los totalitarismos. Aunada al humor, es una forma de liberación, un vehículo para alcanzar el disfrute, para huir de “la historia de un mundo totalmente vigilado y aséptico donde no se puede decir nada”.

Si hiciéramos una analogía musical, podríamos decir que todas las novelas de Villalobos anteriores a *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) están escritas en tono mayor, mientras que esta última se encuentra en tono menor. Por los personajes, por las tramas, por los temas que desarrolla, es también la más entrañable de sus obras y quizá la más alejada de su estilo habitual (más de un lector se ha preguntado: ¿realmente ha escrito esto Villalobos?). Por ella deambulan Gastón, verdadero ejemplo del hombre gris, acompañado de su enfermo perro Gato; Max, su mejor amigo, que ha perdido su restaurante y se refugia en él para ahogar sus penas; Pol, el hijo de Max, que va y vuelve de la Tundra convencido de que todo es una conspiración paranoica interplanetaria; el padre de Max, acusado de un caso de corrupción; y lejanorientales, nororientales, proximorientales, conosureños y costapacífiqueños que han ido invadiendo paulatinamente el barrio y contribuyendo a su transformación.

Esta vez, estamos ante un narrador intruso que se asoma por encima del hombro de Gastón, que lo sigue a todas partes, que se mete en su cabeza, que tiene sus propias opiniones, que rompe la cuarta pared, pero que no interviene en la historia más que como un testigo cercano: “Somos unos entrometidos, en realidad, por lo que tendremos que ser cautelosos o podría echarnos de su lado y acabar con nuestro plan”. Pese a que no está exento del consabido humor de Villalobos (Gastón cultiva “las papas de tierra de la tierra del mejor futbolista de la Tierra”, que previsiblemente le provocan los vómitos que tienen en vilo a todo el mundo), el libro es primordialmente reflexivo: con serenidad, con aplomo, el autor se atreve a escribir sobre la soledad, sobre el desarraigo, y a trazar a unos personajes que no pertenecen a ninguna parte, que no son de aquí ni de allá, que buscan su lugar en el mundo, aunque este se encuentre junto a su perro, al lado de su mejor amigo, o a la sombra de un árbol.

En esta novela, Juan Pablo Villalobos indaga, por un lado, en la naturaleza de las relaciones —con los otros y con uno mismo— y, por otro, examina un tema que ya se había asomado en sus novelas anteriores (y que había sacado a relucir en “Cuarenta y cinco”, su texto reunido en la antología *Lo infraordinario. Georges Perec y la búsqueda de lo cotidiano*, publicado en 2018), pero que aquí halla definitivamente su asiento: la paranoia, representada en la aparente locura de Pol tras haber pasado una temporada en la Tundra, y también en el propio protagonista. Y no solo eso: *La invasión del pueblo del espíritu* es un alegato contra el odio, contra la xenofobia, contra lo diferente. En el libro, a modo de declaración de principios, no se mencionan nunca las nacionalidades: una persona no es, o no únicamente, una patria; es lo que ha sido y ha dejado de ser, es el pasado y a la vez el presente, es lo vivido y también lo año-

rado, es el recuerdo de unos cuantos amigos, de algunos amores y es, sobre todo, el aquí y el ahora.

Cuando un presentador de televisión le pregunta a Pol: “¿De qué parte de la Península eres?”, el narrador aventura una serie de conjeturas: “Por un instante, como todavía no conocemos tanto a Pol, tememos que albergue algún tipo de resentimiento. Que diga que no se siente peninsular, que la familia de sus padres proviene de una de las antiguas Colonias [...] o que haga una reivindicación del pueblo aborigen de la parte de la Península en la que ha nacido y crecido”. Pero Pol está más allá del bien y del mal, abocado ya en sus propias teorías de conspiración; al regresar (o más bien escapar) de la Tundra, y tras explicar el modo en que las “semillas extraterrestres” dieron lugar a las células, está convencido de que se hallaba en un proyecto de panspermia dirigida de la humanidad, una estrategia para entrar en la guerra de colonización espacial. Hacia el final, cuando Pol extrae de su mochila un pequeño tubo de ensayo que ha robado de la Tundra y lo planta —con la ayuda de una legión de “contactados”— en el algarrobo donde Gastón enterró a Gato, se adivinan por fin las intenciones de Villalobos: “Lo verdaderamente peligroso —interrumpe el antiguo profesor [de Pol]— es la idea de que todo lo que viene de afuera, lo alienígena, es una amenaza que hay que erradicar”. Ya sea lo extraterrestre o lo extranjero o lo diferente, la idea de que hay que defender una pureza de la raza constituye una forma de fascismo. Como una suerte de clave de lectura, Villalobos nos enfrenta contra esto, cuestionándonos de dónde venimos, quiénes somos (y quiénes son los otros), y hacia dónde vamos.

Pero si el lector deshoja —metafóricamente— la novela, si presta atención a los detalles más sutiles de la narrativa, si sigue a Gastón y a Max con cautela y se dispone a tratar de entenderlos, si se percata de que la partida de Max conlleva la interrupción de los ciclos y la ruptura de la rutina, eventualmente descubre que debajo de las conspiraciones, de la xenofobia, de la soledad, del racismo, de la locura, de las incursiones extraterrestres, palpita algo más importante y genuino: la amistad. Porque *La invasión del pueblo del espíritu* es, ante todo, un libro sobre dos amigos que terminan una etapa y comienzan otra, dos amigos que están ahí el uno para el otro, de forma incondicional, honesta, pero que, por mera torpeza verbal, no logran comunicarse adecuadamente y ahora tienen que separarse: “En treinta años no han tenido que decirse estas cosas, nunca, su amistad está hecha de sobreentendidos, de eufemismos, de burlas hirientes, de gestos repetidos miles de veces, de todo eso que los mantenía a salvo de tener que hablar en serio”. Gato ha muerto, Max se ha ido, Pol ha sembrado vida en el huerto de Gastón. En un gesto de fraternidad, Villalobos nos ha regalado su novela más humana.

Bésame con el beso de tu boca: el beso erótico en los Siglos de Oro

Pablo Sol Mora

Visor / UV

Madrid, 2021, 180 pp.

DANIELA GUTIÉRREZ FLORES

“¿Es el beso un tema relevante, digno de estudio?”, se pregunta Pablo Sol Mora en el prólogo a este libro. Frente al panorama actual de la llamada “crisis de las humanidades” —para utilizar la apta formulación de Martha Nussbaum— la pregunta no es retórica sino requerida. En un contexto en el que las carreras humanísticas se han visto desplazadas por aquellas de mayor pragmatismo, y en el que la productividad dicta la valía que se otorga al conocimiento, escribir (y valga, leer) un libro como el que nos ocupa no es sino una defensa abierta del valor y la relevancia de las humanidades en general, y de la filología en específico. De entre las disciplinas humanísticas, ya de por sí en la cuerda floja de muchas de nuestras instituciones públicas y privadas, la filología es quizá una de las que más se acercan, al menos en apariencia, a la extinción. Sea por su reputación histórica de ser un gremio mayoritariamente masculino, o por la cada vez más extendida presencia de las aproximaciones teóricas anglosajonas, pareciera que quien ejerce la filología debe primero defenderla.

La pregunta de Sol Mora no nace de la vacilación, y mucho menos de un intento de resguardar una tradición intelectual por mera nostalgia. Al contrario, surge de la plena convicción de que la lectura lenta —como entendía Nietzsche la filología— posee la potencialidad de revelar e iluminar aquello que nos hace humanos. En palabras de Sol Mora, este ensayo “no es un mero pasatiempo intelectual, sino una investigación que puede revelarnos aspectos esenciales de lo que hemos pensado de nosotros mismos”. Por otro lado, este libro constituye una defensa de la tradición crítica hispánica que, al menos en cierta medida, se ha visto opacada por el fulgor deslumbrante de otras, más seductoras, agendas académicas. De ahí, por ejemplo, que el título inevitablemente evoque el estudio de uno de los filólogos más grandes de las letras hispánicas. Me refiero a *El sueño erótico en la poesía de los Siglos de Oro* de Antonio Alatorre. El gesto va más allá del homenaje y el guiño, pues, tal como verá el lector de estas páginas, Alatorre se deja sentir como uno de los modelos intelectuales seguido por Sol Mora. Riguroso, erudito, copioso, a la vez que accesible,

claro, y francamente entretenido, *Bésame con el beso de tu boca* evidencia la capacidad de la filología para entender el sentido profundo de gestos como el beso erótico —aquellos que por parecernos tan naturales suponemos faltos de historicidad—. Como apunta el autor: “Tan familiarizados estamos con el beso erótico [...] que nos parece inconcebible pensar en un tiempo o sitio en el que no existiera”. Detrás de su aparente transparencia se encuentra una compleja red de significados culturales que cualquiera que haya besado hallará fascinante.

El ensayo se divide en cinco capítulos. En el primero, fiel al impulso filológico por la búsqueda del origen, el autor realiza un exhaustivo pero necesario recuento del beso en la Antigüedad Clásica y el Renacimiento. En particular, introduce la idea del *pneuma*, que será fundamental para comprender la futura evolución de ideas en torno al beso. El *pneuma* (“aliento”, “soplo” en griego), cuyo origen se localiza en el pensamiento del filósofo Anaxímenes, es una compleja noción cuyo significado es imposible de fijar por completo. Pese al laberinto conceptual, Sol Mora acompaña al lector en un minucioso pero claro repaso por el entendimiento del *pneuma* en los contextos del pensamiento platónico, aristotélico, hipocrático y estoico. En términos sucintos, el *pneuma* inicialmente se habría referido al aire o aliento que se respira y circula por el cuerpo. “Sutilísimo pero a fin de cuentas corpóreo”, por estar a caballo entre lo material y lo inmaterial, el *pneuma* se convertiría más tarde en el vehículo ideal para concebir el intercambio del alma a través del beso. Es en este sentido que el *pneuma* es clave para el posterior entendimiento del beso. Gradualmente, la noción de *pneuma* se irá espiritualizando más y más —sobre todo en manos de los Padres de la Iglesia, quienes verían en él un “soplo divino”—, dando pie a la idea de la unión de las almas a través del aliento.

También en este primer apartado, en estrecha relación con el *pneuma*, se introduce otro elemento que será clave para la obra de los poetas españoles: el pensamiento neoplatónico. En el siglo XV, el sacerdote florentino Marsilio Ficino traduciría y comentaría la obra de Platón, suscitando un renovado interés

por su filosofía. Las ideas neoplatónicas tendrían un impacto enorme en el entendimiento del amor y en la producción literaria en torno al tema (a saber, los numerosos *trattati d'amore*). Aunque, por supuesto, el énfasis está puesto en el beso erótico, en realidad las lecturas de los textos —León Hebreo, Pico della Mirandola, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, entre otros— trazan el panorama más amplio de los tópicos amorosos del neoplatonismo: el rechazo y condena del amor físico, la supremacía del alma sobre el cuerpo, la jerarquía de los sentidos. Si la filosofía neoplatónica es en ocasiones árida y abstracta, el lente de un gesto tan familiar como el beso permite un acercamiento concreto a estas ideas, una suerte de puesta en práctica de las disquisiciones de sus autores.

De manera similar, el segundo capítulo ahonda en un beso que ocupó a numerosos exégetas y escritores áureos: el beso bíblico del Cantar de los Cantares (1,2).

Bésame él con el beso de su boca,
porque mejores son tus amores que el vino

Por su abierta expresión de los placeres eróticos e imágenes poéticas de manifiesta sensualidad, el *Cantar* hizo que más de un autor se rascara la cabeza para compaginar su sentido con la ortodoxia cristiana. De nuevo, el ensayo repasará las lecturas más importantes de dicho beso, identificando primero la tradición exegética precedente (Orígenes, Hipólito, Ambrosio de Milán, Gregorio de Nisa, Teodoro de Mopsuestia, Gregorio Magno), para después enfocarse en los comentaristas españoles. Sin duda, si algo sobresale tanto en este apartado como en el anterior es el rigor y la erudición con que el autor navega tradiciones textuales que le son, en cierta medida, ajenas. Sol Mora se aproxima a los exponentes de la literatura italiana y patristica con la misma naturalidad con la que leerá a los españoles en las páginas siguientes.

Establecida, pues, la historia intelectual, Sol Mora se adentra en la tradición hispánica. El poema se leerá sobre todo en clave alegórica; al Esposo se le identifica con Dios, y, a la Esposa, primero con la Iglesia y posteriormente con el alma. Sol Mora apunta con agudeza que “la historia de la lectura e interpretación del *Cantar* en la España del siglo XVI es una historia de alumnos y maestros”. Esta cadena de reconfiguraciones de sentido comienza con Dionisio Vázquez, pasa por Cipriano de la Huerca, y termina con Arias Montano y fray Luis de León. Pareciera que el autor sigue, como los objetos mismos de su análisis, la lógica profesoral en su ejercicio crítico. En

efecto, la prosa de Sol Mora se lee casi como la transcripción de una cátedra, al mismo tiempo instruida y amena. Ya Alatorre escribió que “el buen crítico no estorba, sino ayuda, y su misión, entre otras cosas, es de índole pedagógica, pues guía a los demás lectores”. En casos espinosos como este, en los que se entretejen tan estrechamente la exégesis bíblica y los tratados filosóficos con la literatura, la labor del crítico es aún más importante. En el caso particular de la literatura de los Siglos de Oro, que se nos antoja (por cierto, injustificadamente) cada vez más lejana de nuestra sensibilidad moderna, el crítico sin vocación pedagógica está destinado a contribuir a su trágica relegación a los contextos especializados o, peor, al olvido.

De las lecturas en torno a los autores españoles destacan, quizá previsiblemente, las de fray Luis de León, santa Teresa de Jesús y san Juan Bautista. El fraile agustino —“más filólogo que exégeta o teólogo”— buscaría desentrañar el sentido literal del *Cantar*, interpretando el beso del primer versículo en torno a la noción de *pneuma*. En *Triple explicación*, fray Luis formula una analogía entre el verso “Bésame con el beso de tu boca” y el juanino “hágase carne tu Verbo”, identificando así al beso erótico —en tanto manifestación de la carne— con la *encarnación* del verbo divino. En resumen, escribe Sol Mora, “un erotismo espiritualizado y un espiritualismo erotizado es la aportación de fray Luis a la lectura del *Cantar*”. Por su parte, santa Teresa de Ávila, con su característica retórica de la ignorancia (o femenina según Alison Weber), dio al beso un significado de señal de paz y una función didáctica para la formación de las mujeres bajo su tutela espiritual. Finalmente, el menos conocido san Juan Bautista, reformador de la Orden Trinitaria, interpretó al beso desde una sorprendente óptica que el autor llama “fisiológica y nutricia”. En su comentario al beso, san Juan propone una rendición que, de tan original y gráfica, desorienta incluso al lector moderno. Pide a Dios, por ejemplo, “que el amor grande que te tengo me derrita el corazón y lo trueque y vomite por la boca; hacedme, Señor, esa merced, que juntes tu boca con la mía para que yo te lo dé a beber”. El alimento, masticado por la boca de Cristo, será recibido por el niño que es el creyente.

Los tres últimos capítulos repasan los besos en tres autores fundamentales de las letras hispánicas: Francisco de Aldana, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. Aunque hay en la obra poética de Aldana numerosas parejas de amantes besándose, el principal foco de análisis es la de Damón y Filis, y en particular, el soneto:

¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos, trabados,
con lenguas, brazos, pies y encadenados

cual vid que entre el jazmín se va enredando, y que
el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y sospirar de cuando en cuando?
'Amor, mi Filis Bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también, tan fuerte
que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte.'

El lector tiene ya las herramientas suficientes para comprender a fondo el beso de Aldana. Las lecturas del *Cantar*, la noción de *pneuma* y los preceptos del neoplatonismo que tan cuidadosamente se han explorado en los primeros capítulos permean los versos de este poema. Sin embargo, a este repertorio textual e intelectual añade Sol Mora aun otra capa de significado: la de los tratados de amor tan populares en la época. La interpretación aquí delineada se agrega así a una larga fila de lecturas que han intentado establecer el sentido de este célebre poema. Más que para “demostrar que Aldana leyó con seguridad tal o cual tratado” —gesto que sería de una relevancia cuestionable, más allá de su valor historiográfico—, el objetivo aquí es vislumbrar cómo Aldana absorbió, reimaginó e hizo suya una compleja tradición a través de su poesía. El sofisticado análisis de este soneto —iluminado por los tratados de amor de León Hebreo, Benedetto Varchi, Mario Equicola, Sperone Speroni, Giuseppe Betussi y Tullia d'Aragona— desvela que, lo que superficialmente sugeriría una expresión alegre y franca del deseo, en realidad se trata de una crítica al cuerpo y una actitud ambivalente frente al sexo. En palabras de Sol Mora: “Aldana insiste en que solo la unión de las almas es posible, mientras que los cuerpos, por más que intenten, están condenados a estar separados”. Es en este sentido que la labor filológica deja entrever con claridad, al menos frente a los ojos escépticos, su sostenida relevancia. Nadie cuestiona que la belleza del soneto de Aldana pueda ser apreciada por cualquier lector. Para el placer de la lectura poco se necesita del crítico especializado. El asunto cambia, sin embargo, cuando intentamos penetrar en el sentido de un texto.

De los besos explorados probablemente sean los cervantinos los más entrañables (y lo más fáciles de digerir para el lector). Aunque no son numerosos ni mucho menos centrales en la obra de Cervantes, revelan un carácter casi metonímico. Para decirlo de otro modo, los besos evidencian cómo el microanálisis de un brevísimo pasaje tiene el potencial de iluminar la obra de un autor en su totalidad. Aquí, la pluma crítica del autor —que por erudita es casi cerebral— se distiende y adquiere un tono más personal, ciertamente derivado del vínculo palpable que tiene el crítico con la novela.

Quizá el más memorable de los besos cervantinos sea el de Sancho a su amado rucio en *Don Quijote*. Al besarlo, Sancho hace al asno merecedor de la misma dignidad, amor y respeto que se les confiere a los humanos, concibiéndolo como su compañero e igual. Leemos: “Por su sencillez, por su vida en íntimo contacto con la tierra y sus criaturas, por su bondad esencial, es lógico y justo que corresponda a él representar ese aspecto aparentemente secundario de la *humanitas* cervantina: el benévolo trato hacia los animales”. En total, el capítulo es casi una alabanza a la maravillosa dupla que son Don Quijote y Sancho y, de manera más general, a la particular fineza cervantina para entender la naturaleza humana.

Por último, están los besos de Quevedo, que Sol Mora califica de “fantasmas”. Ya desde el inicio del capítulo se nos advierte que el beso erótico “no parece ser un gran protagonista de la poesía amorosa de Quevedo”. ¿Por qué, entonces, dedicarle atención a un elemento que es tan aparentemente excéntrico? El “beso fantasma” es aquel que ocurre en la mente del amante, aquel que este anhela, sueña o imagina. Escurrizos y espectrales, nunca llegan a concretarse del todo en la boca de la voz poética. En cambio, son “rayos visuales” de los ojos que no son labios, “auras con facción de beso” o abrazos no dados con los labios. Pertenecen así a la esfera de los efímeros placeres terrenales, esos que para el barroco constituyen la *vanitas* humana. Justamente, el silencio del poeta en torno al beso erótico ilumina con mayor y más trágica potencia el característico desengaño quevediano.

Sería ingenuo asumir que la relevancia de este libro es evidente para todo lector. No cabe lugar a dudas de que es lo que algunos calificarían de “demasiado específico” —como si la especificidad fuera una visión ciegamente constreñida del entorno y no, más bien, perspicacia, método y verdadero compromiso con la comprensión del texto hasta el último detalle—. Pero *Bésame con el beso de tu boca* es más que solo un ensayo especializado. Es también una antología de textos que atestiguan las posibilidades generativas de la literatura; un modelo de análisis literario y argumentación; una defensa de la filología en tanto modo de lectura. Al final, este libro versa sobre la intimidad humana a través del cuerpo y el intento de dar sentido a las misteriosas formas que cobran el amor y el deseo. En ese sentido, cualquiera que haya besado, que realmente haya sentido el cuerpo electrizarse al contacto de otros labios y el tiempo suspenderse al encuentro húmedo de otra boca, encontrará en este libro el placer de cavilar largamente sobre esta expresión tan únicamente humana. De algún modo, entonces, este libro nos invita a comprender el beso no solo a través de nuestros cuerpos, sino también de vivirlo con el gozo que conlleva la lectura.

Canción

Eduardo Halfon
Libros del Asteroide
Barcelona, 2021, 119 pp.

WESELINA GACINSKA

Leer una novela de Halfon es aproximarse a varias a la vez, atravesar su obra por los meandros de los relatos y las reflexiones yuxtapuestos a lo largo de los años de escritura. Como en todas sus historias, la brevedad de la narración contrasta con el propio argumento del Eduardo Halfon ficticio —o, como lo llama el autor, el otro Halfon— y agrega otro peldaño a la historia familiar distendida a lo largo de las décadas, continentes, casas y múltiples pérdidas. Esta vez, en *Canción*, los lectores se acercan a la historia de otro abuelo, el abuelo libanés —¿o era sirio?—, cuyo secuestro en 1971 sirve como punto de partida para, por un lado, abordar la historia de la guerra civil en Guatemala, y, por otro, arrojar la luz sobre esta otra parte de la identidad —judía/libanesa/guatemalteca— del narrador.

Quizás uno de los aspectos de la obra de Halfon más comentados por la crítica es la cuestión de su escritura como proyecto y la cohesión interna de su cuerpo. Desde las primeras obras, aunque estas no aborden directamente la historia familiar, es posible encontrar elementos que se desarrollarán en una especie de ciclo o saga que el autor nos ofrece en sus últimas publicaciones. Sin embargo, respecto a la cuestión de la denominación de su obra como “proyecto”, el escritor se muestra reacio a aceptar este término. En una reciente entrevista, Halfon señalaba que “para llamarlo proyecto debería existir una planificación que no existe. (...) Por tantear términos, igual podríamos hablar de una única novela en marcha escrita por tomos, por entregas”. Sea como fuere, es cierto que las historias se complementan, la saga familiar se va armando y desarmando constantemente, y el narrador juega con los desdoblamiento identitarios que, sin embargo, no resultan contradictorios. Por proponer otro término, quizás sería posible hablar de una odisea de la familia Halfon: esta serie de viajes, exilios, desventuras, desvíos, secretos y sobre todo búsquedas. De país en país y de congreso en congreso, el Ulises-Halfon-narrador va en busca de las piezas que conforman su mosaico particular. Entre Guatemala, Estados Unidos, Serbia, Japón, Polonia, Francia o Israel, el protagonista, siempre de forma fragmentaria, se va tejiendo con los motivos que reaparecen —como es el caso de Aiko, la mujer japonesa que aparece tanto en el relato “Signor Hoffman” como en *Canción*—, una genealogía de

este Halfon ficticio, un *alter ego* viajero y en construcción. Y aunque en la escritura del guatemalteco ninguno de los elementos es único, por la forma del tejido sabemos que se trata de un producto del mismo taller. Al igual que con el oficio del artesano, los patrones y los motivos son intercambiables, pero únicos y propios.

“Le decían Canción porque había sido carnicero. No por músico. No por cantante (ni siquiera sabía cantar). Sino porque al salir de la cárcel de Puerto Barrios, adonde lo habían enviado tras robar una gasolinera, trabajó un tiempo en la carnicería Doña Susana, en un sector periférico de la capital. Era un buen carnicero, decían”. El personaje que da título al volumen, como muchos otros, no es lo que parece. A lo largo de la novela se van sembrando pequeñas semillas del retrato del secuestrador de personalidad camaleónica desde su participación en la guerrilla hasta su muerte. A través de *Canción*, de forma muy tangible, el secuestro del abuelo se inserta en la ola de la violencia guerrillera junto al asesinato del embajador alemán Karl von Spreiti en 1970. A su vez, además de realizar un bosquejo del trasfondo de este momento histórico, Halfon se sirve de personajes reales como la guerrillera Rogelia Cruz o Marco Antonio Yon Sosa y Luis Turcios Lima para insertar una historia personal y familiar dentro del contexto histórico más amplio. Dentro de las múltiples búsquedas realizadas en este libro, el narrador desea enfrentarse con los exguerrilleros para conocer más detalles sobre el hecho. De forma parecida que *Canción*, pasan por el libro la pintoresca mujer del gabán rojo o el Sordo, enredando la historia particular con la historia de la guerra civil. En una entrevista Halfon insistía en que su escritura no son memorias, sino ficción. Más allá de la cuestión de la autoficción o de las fronteras entre la memoria y la literatura, la construcción de esta historia desde lo personal, aunque sea imaginario, trasciende hasta lo más amplio y empieza a formar parte de la Historia. Además de la historia del abuelo es necesario hacer hincapié en el propio momento del secuestro, narrado con gran detalle y desde múltiples puntos de vista, como si de un guion de Tarantino se tratara. El lector revive los mismos instantes a través de los distintos fragmentos diseminados por la novela e incluso, como suele ocurrir en la narrativa de Halfon, el pasado vuelve a manifestarse en los momentos menos esperados: “Veo que te ha ido bien, Halfon, me dijo no sin cierta maldad y nada de acento colombiano. Y luego, con una carcajada de hiena, y por fin sacando las uñas de mi antebrazo, añadió: Ya no sos secuestrable”.

Este breve fragmento, en el que se revela uno de los secuestradores del abuelo, forma parte de un paralelismo más amplio entre el Eduardo Halfon li-

banés y el narrador, quien lleva el mismo nombre que su antepasado: “Mi papá abrió la caja y me dijo que mi abuelo me había dejado algunas cosas: un pesado sello de presión que grababa en papel el relieve de su nombre, que también es el relieve de mi nombre”. Esta y otras cosas que constituyen el legado del abuelo a su nieto se resumen en la siguiente reflexión del narrador: “Mi abuelo, pensé, me había dejado esas cosas porque yo era el único que podía usarlas, porque yo era el único otro Eduardo Halfon. Mi herencia, literalmente, textualmente, era mi nombre”.

Tal como se ha mencionado antes, *Canción* sigue indagando en la cuestión identitaria y familiar, esta vez fijando la vista en la familia paterna del narrador. No es ningún descubrimiento decir que el tema de la identidad sirve como eje central de numerosas producciones del autor. Ya en *Saturno* (2003) leemos: “No me siento latino, padre. ¿Recuerdas cuando se lo dije? Tampoco me siento europeo. Ni americano, ni polaco, ni árabe. No me siento nada. Aún menos judío, padre”. La disyuntiva identitaria marca la apertura —“Llegué a Tokio disfrazado de árabe”— y el potente cierre de la novela. Desde las primeras páginas el narrador se refiere jocosamente a su condición caleidoscópica: “Y nunca antes me habían solicitado ser un escritor libanés. Escritor judío, sí. Escritor guatemalteco, claro. Escritor latinoamericano, por supuesto. Escritor centroamericano, cada vez menos. Escritor estadounidense, cada vez más. Escritor español, cuando ha sido preferible viajar con ese pasaporte. Escritor polaco, en una ocasión, en una librería de Barcelona que insistía —insiste— en ubicar mis libros en la estantería de literatura polaca”. Llama la atención la elección de un término marcado por una cierta ligereza —el disfraz— contrastado con la indagación posterior. Porque sí se realiza una investigación *sui generis* de la travesía del abuelo Halfon desde Beirut, a través de Estados Unidos y París, hasta Guatemala. Investigación mezclada, de nuevo, con la memoria que desembocará en numerosas cavilaciones en torno al pasado del abuelo más allá del evento mencionado durante la guerra civil. Personalmente, creo que estos han sido los aspectos de la novela más logrados. Por un lado, la ternura —que no cursilería— con la que se plasma la cotidianidad de la infancia en la casa de los abuelos: “Me es imposible olvidar el efecto que esa dosis diaria de eucalipto durante décadas había tenido en las paredes y la duela de madera y las alfombras persas que mi abuelo había traído de Beirut. Pero la casa no solo olía a eucalipto. Era un aroma mucho más complejo, mucho más elegante, formado también por todas las fragancias y especias que emanaban como almas de la cocina”. Y, por otro, una migración dis-

tinta a la del abuelo polaco y un referente identitario mucho más escurridizo. Igual que sucede con la guerra civil, el pasado del abuelo libanés trasciende una mera anécdota para formar parte —sin pretensión ni pompa— de la historia del Oriente Medio, Europa y América, en definitiva, de la historia mundial. En este sentido, los viajes marcan a la familia en cuestión hace décadas como modo de huida y supervivencia, y actualmente como búsqueda de estos mismos orígenes.

Por último, hacia el final de la obra, Halfon incurre en un tema sumamente arduo: la identidad libanesa. En Líbano, marcado por la diáspora y las numerosas migraciones tanto a Europa como a los distintos países de ambas Américas, con una multitud de credos e identidades locales, la comunidad judía por cuestiones geopolíticas sigue siendo una especie de tabú. El narrador, irrumpiendo en el congreso de escritores li-

baneses con su disfraz y con su historia heterodoxa, plantea más preguntas que respuestas sobre el lugar de los judíos en la narrativa oficial. No sin sentido de humor aborda las cuestiones espinosas: “El moderador japonés me despertó de mi siesta para preguntarme qué me había parecido Beirut, la ciudad de mi abuelo, la ciudad de mis ancestros, y yo tomé el micrófono y le dije que jamás había estado en Beirut. Pero sí muy cerca, dije, en Israel. Alguien del público tosió”. Desde la distancia y el humor velado, Halfon muestra en pocas palabras las tensiones entre ambos países, agregando otra duda, otra disyuntiva y otra encrucijada. Además, agrega una reflexión relevante: “Sentado a mi derecha, un famoso escritor brasileño, aunque nacido en Beirut, se me acercó y murmuró en mi oído que cada libanés se inventa un Líbano personal porque Líbano como país no existe, y a mí se me ocurrió que lo mismo podría

decirse de cada guatemalteco”.

Canción es una novela harto compleja, con una multiplicidad de elementos y pequeñas historias que a simple vista se bifurcan sin llegar a ninguna parte. Sin embargo, ahí también reside su valor. Volviendo a la metáfora del tejido, gracias a la estructura fragmentaria, una cuidada selección de imágenes y personajes, Halfon consigue una obra con una importante unidad estética donde todo se entrelaza y las distancias temporales y geográficas se borran dando pie a una construcción de la propia memoria. De nuevo, son los abuelos los catalizadores y los elementos unificadores de la historia, sea a través de su número de preso de Auschwitz, un kimono grabado en la piel o un par de plumas de oro cedidas a un secuestrador. *Canción* sigue tendiendo puentes entre lo recordado, lo difuminado, lo olvidado y lo perdido. En definitiva, Ulises sigue en el mar.

Tomás Nevinson

Javier Marías

Alfaguara

Barcelona, 2020, 688 pp.

ISAAC GARCÍA GUERRERO

“**M**is escenas eróticas son raras”, dice Javier Marías en una entrevista a Marisa Blanco, quien asevera que, además, “en principio, salen mal”. Al escribirlas, “o bien se cae en la cursilería o bien se cae en un tratado de obstetricia”, lo que conduce a que estas escenas tengan “un elemento de comicidad”. Esto es lo que pensaba el autor al presentar su novela más erótica, *Así empieza lo malo* (2014). Alguna verdad hay en esto: a veces, lo erótico, por su cualidad de materia corriente —experiencia aparentemente conocida, rutinaria, y por estar cruzado por lo personal del aquí y ahora del encuentro— puede parecer un elemento, en principio, ajeno a la experiencia cognoscitiva. O dicho de otro modo: el material erótico puede ser un arma de doble filo. Al estar referido a la intimidad de los lectores, un espacio por el que circulan sueños, fantasías, perversiones y, cómo no, inseguridades, nos encontramos, pues, ante un elemento de radical subjetividad: lo que a un lector puede parecerle sublime a otro le parecerá rayano con el mal gusto y la grosería. Con todo, en su última novela, *Tomás Nevinson*, Marías retoma el encuentro erótico como arma narrativa y de conocimiento.

La novela, argumentalmente, recuerda éxitos anteriores del autor. Su protagonista, Tomás Nevinson, es un

agente secreto casado con Berta Isla, protagonista de su anterior novela. Contactado por su antiguo jefe, Bertrand Tupra (el mismo que lo reclutase tras sus estudios en la Universidad de Oxford y con el que trabajase en *Tu rostro mañana*, 2002-2007, y *Berta Isla*, 2017) le ofrece realizar una última misión para los servicios de inteligencia ingleses. Ataviado con una licencia de profesor de secundaria y una nueva identidad, se desplaza a una ciudad indeterminada del norte de España para investigar a tres mujeres. Una de ellas, más de veinte años atrás, fue parte de un comando terrorista vinculado a ETA que secuestró y asesinó al concejal Miguel Ángel Blanco. Irresuelto el crimen —y considerando también que, aunque los ciudadanos olvidan los crímenes pasados atraídos por las novedades presentes, los Estados, no siempre, se arrogan el derecho de no olvidar y restablecer un equilibrio—, Nevinson tiene que hacer uso de su poder indagatorio para resolver el enigma. En contraste con los agentes tradicionales ataviados con armas, trajes especiales y Aston Martins, el agente Nevinson se vale más bien de su capacidad de penetrar lo secreto, interrogando las apariencias y llegando a la cama cuando la misión lo reclama. En el centro de este enigma, la trama tomará su curso a través del diálogo entre la posibilidad del arrepentimiento y el uso del asesinato como arma que evite mayores males.

No obstante, más allá de la contigüidad temática, esta novela es única en sí misma. Pese a que el protagonista aparece en la novela anterior, no es necesario conocer los detalles de aquella para comprender esta. El argumento sucede años después del fin de *Berta Isla* y en la obra

ya se indica lo fundamental para no perderse. No obstante, sí que cierto contexto histórico ayuda a comprender la actualidad y pertinencia de esta novela, además de ayudar al lector a reflexionar junto al narrador sobre la naturaleza e implicaciones del castigo, sea este venganza, ejecución o asesinato. El crimen que da origen a la novela sucedió durante el fin de semana del 10 al 12 de julio de 1997. Durante esos dos días, Blanco fue secuestrado por la banda terrorista ETA por ser concejal del Partido Popular en el pueblo vasco de Ermua. La intención era chantajear al gobierno central para que acercase a miembros presos de la formación terrorista a prisiones vascas. Dado que el gobierno conservador del presidente José María Aznar no accedió, transcurrido el tiempo dado, Blanco fue ejecutado. Debido a que el anuncio del chantaje se hizo a través de los medios de comunicación, toda la población pudo seguir minuto a minuto los acontecimientos, la búsqueda y el encuentro final del cuerpo agonizante del concejal Blanco.

Es pertinente notar que el tratamiento novelístico de las consecuencias de un atentado terrorista puede parecer ya revisionista para algunos lectores, ya elitista para otros, por estar en fricción o franco conflicto con la nueva moralidad del presente. Y es que para un mundo sin humo —Marías todavía se precia de fumar— y sin caballeros —así titulaba el autor uno de sus libros de artículos *A veces un caballero* (2001)—, Javier Marías es un cadáver del pasado. No hace tanto, a raíz de una polémica en torno a la calidad creativa de la autora Gloria Fuentes, el humorista Joaquín Reyes le pedía a Marías que abdicase de su labor de “cascarrabias” al considerar que lo úni-

co que hacía era protestar. Aunque, en realidad, lo que Marías hizo al comentar sobre la calidad de la obra poética de la autora fue expresar sin cortapisas una opinión que los demás mantienen de puertas para adentro. Anteriormente, también de la mano de Joaquín Reyes y Raúl Cimas, el programa de humor *Muchachada Nui* había dedicado un *sketch* a ridiculizar al escritor a tenor de su amistad con Arturo Pérez Reverte e insinuando cierto alineamiento con el posicionamiento más tradicional de aquel. Esta posición crítica, venga de donde venga, aunque sorprendente en el tono, no debiera pillar a nadie desprevenido. La propia novela lo comienza declarando: “Yo fui educado a la antigua, y nunca creí que me fueran a ordenar un día que matara a una mujer”. Sin embargo, otro tipo de opiniones algo más sustanciales en lo literario y referidas al estilo novelístico del madrileño se han sucedido en su contra. Entre ellas, la más famosa es la de otro cascarrabias profesional, Francisco Umbral —¿quién no recuerda su famoso “yo he venido a hablar de mi libro” recogido en internet?— quien en su *Diccionario de literatura* (1995) calificaba a Javier Marías de autor “anglo-burrado”; esto es, extranjerizante.

Por fortuna, para Marías el insulto se vuelve halago cuando, efectiva e irónicamente, la crítica extranjera lo ha colmado de atenciones y premios. Desde que el crítico alemán Marcel Reich-Ranicki lo ensalzase allá por la década de los noventa, no han parado de sucederse los reconocimientos. Fue su novela *Todas las almas*, de 1989, la que le abrió la puerta del estrellato a la que siguió su aclamadísima *Corazón tan blanco* (1994), hoy obligada lectura en los programas de máster norteamericanos. Para un autor con referencias literarias y experiencias vitales en el extranjero (sus primeras memorias transcurren en New Haven, EE.UU., enseñó traducción en Oxford y vivió en Venecia) no resulta extraño que su prosa encuentre afinidades con otras tradiciones literarias mucho más marcadas por una escritura morosa e introspectiva, y en consecuencia, alejadas por lo general de autores que, como Umbral, son incapaces de mantener la tensión narrativa más allá de la extensión de una columna de prensa. Marías, por el contrario, ávido aprendiz de William Faulkner, amigo de Juan Benet, lector de Thomas Bernhard cuando aun no se le leía en el mundo hispánico, colega literario de Claudio Magris, y admirador de W. G. Sebald, por suerte para él y para la tradición literaria hispánica, transita otros dominios.

En principio, como he dicho, la novela plantea una continuidad con su obra anterior. No solo porque varios personajes importantes de *Tomás Nevinson* ya habían aparecido en novelas anteriores, sino también por la continuidad de género y tema. De hecho, en la novela no se esconde en ningún momento —como la presencia de los personajes insinúa explícitamente— una continuidad con problemas narrados anteriormente. De

la misma forma, el estilo narrativo nos lleva por aquella continuidad iniciada hace varias décadas: fiel a las manías del estilo, *Tomás Nevinson* es también prosa extensa, reflexiva, acaso mimesis de los cuidadosos razonamientos de cualquier agente secreto que se precie de ser bueno en su oficio. Las reflexiones en torno al problema central de la trama —matar a una terrorista— se envuelven dentro de enumeraciones extensas que presentan diferentes ángulos y alternativas. Se trata de una narrativa morosa que se detiene a considerar los problemas e indagar dudando sobre lo que aconteció o pudo haber acontecido, que acaso sucedió, que acaso no, y que probablemente nunca sabremos. Una narración laberíntica a veces, pero que siempre avanza manteniendo ese misterio en su centro. Entretanto, una continuidad también libresca. ¿Libresca en qué sentido? En el sentido de que el universo de lecturas del autor —como ocurre a menudo con los escritores que leen— también está presente repitiéndose a lo largo de su obra. Si en otras ocasiones Shakespeare poblaba las páginas de *Tu rostro mañana* o *Corazón tan blanco*, en esta tenemos, además, a Marlowe, Cervantes y Espronceda. Convicción de autor: si bien a lo largo de la tradición el refrán ha sido por excelencia la forma de sabiduría predilecta con la que se dialoga con el pueblo, en Marías la referencia literaria cumple esa función de guiño y complicidad universal. Esto es: en Marías la referencia literaria no es *snobismo*, sino forma de conocimiento condensado, exploración de los universales humanos.

Pero es, con todo, la continuidad temática la que constituye la mayor contribución de la novela a la discusión literaria. Esta continuidad se establece en dos niveles interrelacionados. El primero de ellos es el tema de España y su historia problemática reciente; tema que por demás ya estaba en su obra anterior, *Berta Isla*. Y de hecho, aunque más velado, ya desde su novela temprana *El siglo* (1983), la cual indagaba sobre la historia reciente de España. Pauta temática que de hecho reaparece en *Tu rostro mañana*; especialmente el primer volumen, *Fiebre y Lanza*, en el que Marías entra más de lleno en el tema de la Guerra Civil, las delaciones y los avatares de la vida marcados por la denuncia. Ahora, en *Tomás Nevinson*, se vuelve a lo histórico para indagar sobre uno de los temas más importante de los últimos cuarenta años de la historia de España, nada menos que el terrorismo de ETA y el papel que juegan los estados democráticos a la hora de restablecer el orden.

Un segundo aspecto que nos permite hablar de continuidad es la clarividencia o capacidad de ver en lo escondido que caracteriza a algunos personajes de Marías. Aquí nos encontramos con una capacidad de entrever en la oscuridad de los personajes parecida a la que Jacobo Deza ejercía en *Tu rostro mañana*. Y es que a pesar de que se encuentra un poco “oxidado” debido a los años que

lleva retirado en Madrid, Nevinson debe reactualizar su instinto para indagar el pasado de las tres mujeres y, finalmente, dar con la autora del asesinato. Ya sea a través de la simple conversación, la mirada a través de una ventana o, simplemente, las visitas a los lugares en los que estas mujeres trabajan, Nevinson utiliza de todas las artimañas posibles para poder escudriñar los recovecos más escondidos del pasado de unas mujeres que, por lo demás, son muy diferentes entre sí. Algo que nos lleva de vuelta al comienzo de esta reseña: pese a las reticencias del autor a usar el erotismo en sus novelas —o más bien, pese a sus autocríticas por usarlo—, su uso del tándem *vouyerismo* y encuentro sexual no es artilugio decorativo de sus novelas sino verdadera arma de la que Marías se sirve para observar y reflexionar.

El recurso erótico como materia de conocimiento ha estado siempre presente en la obra de Marías y es el gran compañero de sus mejores novelas. En la aclamada *Todas las almas*, el narrador, a través de una mirada algo lasciva, observa a una joven en el andén de la estación inglesa de Didcot al tiempo que reflexiona sobre la incapacidad de llegar a conocer a la mujer deseada ni, tiempo después, siquiera recordar sus rasgos. En *Corazón tan blanco*, se graban videos sexuales para establecer contacto humano y conocer personas. O, mucho más directo, el uso del sexo furtivo en el segundo volumen de *Tu rostro mañana* como modo de pactar alianzas. En todas ellas, y más recientemente en *Así empieza lo malo*, la sexualidad en sus diferentes vertientes no es mero artificio para atraer lectores o regalar un *descanso* en medio de los avatares de la trama. Visto así, lo erótico es una herramienta de detective que revela lo oculto. Sin este acercamiento a las pasiones, ya sea desde lo puramente visual o lo decididamente carnal, los personajes de Marías, y Marías mismo, no podría develar al lector aquello que Maeterlinck llamaba la *verdadera esencia* de las cosas. Exploración de lo erótico que lo emparentan —aunque acaso no directamente, ni él tal vez lo comparta— con algunos de los *erotistas* más célebres del siglo XX: Georges Bataille, Henry Miller y, sobre todo, Philip Roth; en latitudes más próximas, Juan García Ponce.

Finalmente, creo que más allá de la credibilidad que puedan alcanzar dicho tipo de escenas, aquí se instituyen en clave magistral de la novela. No lo digo porque clarifiquen una resolución o descubran quién es la asesina, sino porque son detonante de reflexiones en torno a la interioridad del yo. A través de la metáfora del desnudo y la penetración, la voz narrativa reflexiona sobre la condición del ser humano y las cambiantes circunstancias que condicionan las decisiones que a lo largo de la vida cada uno de los personajes, es decir, cada uno de nosotros, vamos tomando. Es decir, en la novela de Marías, la filiación, la ideología que la guía o el sentimiento que irradia —cosas que en el pasado fueron cruciales

para que los personajes tomaran la decisión de realizar un acto brutal, una decisión que inevitablemente marque sus vidas, y que irresolublemente determina a ojos de la sociedad la identidad de ese personaje—, a tenor de las reflexiones que pueblan el relato y vistos desde la distancia temporal del presente, resultan no ser tan determinantes. Incluso, llegado el caso, aquel acto, atroz en otro tiempo, parece no ser siquiera importante para la sociedad de hoy.

Con estas reflexiones y referencias que emergen de lo erótico, la novela de Marías es una novela de pensamiento.

Estamos ante un autor alejado de las modas presentes, crítico de lo políticamente correcto y, sobre todo, que exige a sus lectores cierta cultura libresco y cinéfila. Las novelas de Marías —esta también— se construyen en torno a la reflexión de un misterio —ontológico a la par que humano— y, por ello, arrojan al lector a la reflexión. Por eso, Marías no ofrece soluciones, y esto debe quedar claro. Pese a que sus críticos lo llamen “cascarrabias” y lo quieran vincular a posiciones ideológicas trasnochadas, la verdad es que la novela es muy equilibrada en su punto de vista. *Tomás Nevinson* reflexiona, presenta in-

dicios, revuelve en los eventos pasados, pero nunca presenta una certeza o se alinea con una postura política que pueda ser identificable por los lectores. Frente al Marías ciudadano que aparece en sus columnas, el novelista desaparece en la obra para dejar espacio abierto a la imaginación del lector. Ciertamente, si no se está dispuesto a pensar, si se es parte del gran público—ese público, digamos, Marvel, que necesita una obra automatizada, rebosante de acción y distracciones—, tal vez esta novela no sea del gusto del lector. Quien ha leído a Marías lo sabe.

Cuentos completos

Armonía Somers

Páginas de Espuma

Madrid, 2021, 616 pp.

MARIO SALVATIERRA

El interés primero por reeditar y dar a conocer las obras de la escritora uruguaya Armonía Somers (1914-1994) en este segundo milenio debe acreditarse a la editorial argentina El Cuenco de Plata, que entre 2009 y 2016 publicó, en orden de aparición, *La mujer desnuda*, *La rebelión de la flor*, *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, *Viaje al corazón del día*, *Un retrato para Dickens* y *Tríptico Darwiniano* (desconozco si se planea continuar con la publicación del resto de la obra, pero sus ediciones circulan en varias librerías mexicanas y son accesibles en tiendas en línea). En México, la editorial de la Universidad Veracruzana tuvo intenciones de editar a la uruguaya por allá del 2012; sin embargo, el proyecto parece haber quedado en el aire. Por su parte, desde 2020, múltiples editoriales españolas han republicado *La mujer desnuda*, *El derrumbamiento* y *De miedo en miedo*, pero quizá el esfuerzo más llamativo e imponente sea el de Páginas de Espuma con *Cuentos completos*.

En este volumen se reúne la totalidad de los cuentos escritos por Somers, otros escritos periféricos, algunos de los cuales podrían resultar hasta interesantes (prólogos, entrevistas, reflexiones en torno a la adaptación cinematográfica de textos literarios, un guion de cine), y una selección de imágenes facsimilares de sus manuscritos que disfrutarán curiosos y fetichistas. Publicados entre 1953 y 1994, los cuentos se desarrollan en un mundo enigmático habitado por hombres y mujeres que se debaten entre la satisfacción de sus deseos y la represión de sus impulsos, decantándose las más de las veces por la primera alternativa, aunque esto tenga consecuencias desastrosas.

En sus relatos, Somers urde historias de resonancias bíblicas con episodios de la nota roja, amalgama escenas cotidianas con dramas de folletín y situaciones absurdas, entremezcla atmósferas oníricas y misteriosas a los rincones sórdidos de la urbe y los ambientes somnolientos de la provincia con el fin de desplegar los claroscuros y las contradicciones de la existencia humana.

Además de escritora, Somers se formó como pedagoga y se desempeñó en la enseñanza y la investigación. En el ámbito académico, mostró especial interés en la criminalidad y la marginación; de ahí que no resulte extraño que en sus ficciones abundan asesinos, violadores, ladrones, prostitutas, vagabundos, entre otros personajes del hampa; lo que puede resultar inusual es el tratamiento que les depara. Sin llegar a la apología del crimen o a la idealización del marginado, sin hacer una pornografía de la miseria, los relatos dan cuenta de la complejidad de estos seres y de sus acciones. Por otra parte, otros tópicos comunes son la sexualidad y las relaciones afectivas en toda su gama (“Réquiem por Goyo Ribera”, “Saliva del paraíso”, “El desvío”, “Jezabel”) y las diferentes manifestaciones de la locura y la pulsión autodestructiva (“La puerta violentada”, “El hombre del túnel”, “Muerte por alacrán”, “El ojo del Ciprés”). También resulta notable, dicho sea de paso, la originalidad con la que trata los temas de la maternidad (“Salomón”) y la pérdida (“Historia en cinco tiempos”), así como la destreza con la que emplea el humor y la ironía para denunciar las convenciones sociales rancias, los abusos de las clases dominantes, la violencia de género y la rivalidad enfermiza.

Se entiende, pues, que, para darle cabal expresión a este mundo crepitante y a sus criaturas no humanas, pero demasiado humanas, haya utilizado una prosa que se desvía constantemente de sus funciones habituales, que no es transparente ni expedita, que no se rige bajo los valores de la utilidad y la univocidad; una prosa cromática y con el pulso variable

del torrente sanguíneo, una prosa regida por el criterio de la sensación y capaz de soportar las violentas contorsiones del lenguaje, una prosa que explota la metáfora, la sinécdoque y la metonimia, la diversidad de registros orales y la parodia de los discursos institucionales. Se entiende, asimismo, que una prosa como esta, que puede escocer el tacto de una vista delicada e importunar el flujo apacible del pensamiento abotargado, haya causado repulsa, incompreensión y ninguno en el momento de su aparición.

A propósito de la novela, Octavio Paz subrayaba la ambigüedad como rasgo fundamental de un género que se opone a los discursos de la razón porque su intención no es la de informarnos, “no le interesa contar lo que pasó, sino revivir un instante o una serie de instantes, recrear un mundo”. Esto es totalmente válido para la escritura de Somers, cuyos personajes, escenarios y argumentos insisten en la ambigüedad y la confusión; sin embargo, aunque en la mayoría de sus relatos esto es una virtud y la prueba de una búsqueda legítima por encontrar nuevas y vibrantes formas de narrar las historias que ya todos conocemos, hay algunos en donde se cae en la franca ininteligibilidad o cuya ejecución no recompensa el esfuerzo: estos son los peligros que se corren cuando se emprende una aventura literaria genuina (recuérdese las últimas obras de Jesús Gardea).

Además de los cuentos, el volumen ofrece un prólogo a cargo de la doctora María Cristina Dalmagro, especialista en la escritora y encargada de organizar su archivo que resguarda la Universidad de Poitiers. Descontando la prosa gris con la que está escrito, el texto participa en dos juegos y en ambos pierde: dirigido a quienes ya frecuentaban la obra de Somers, resulta superficial y reiterativo e incluso equívoco (se habla de *peripeteia*, cuando se quiere decir *peripeteia* o, en cristiano, la peripecia aristotélica); dirigido a quienes se acercan por primera vez a la uruguaya, resulta insuficiente: no se sitúa en contexto la producción literaria

de la autora y no se aventuran interpretaciones de su escritura (¿no hay en la prosa literaria de Somers una reacción a la prosa del discurso académico?).

En cuanto a los objetivos editoriales de Páginas de Espuma de reunir todos los cuentos de Armonía Somers en un solo volumen valdría la pena decir unas palabras. Me parece importante y hasta necesaria una edición como esta,

hacía falta, ciertamente. Sin embargo, si el objetivo es atraer nuevos lectores, parece difícil que esto se cumpla y quizá hasta ocurra lo contrario. Desdibujado el marco en el que originalmente aparecieron, marco que les provee de unidad al ligarlos a una idea en común, los relatos se apilan uno tras otro como fardos que podrían abrumar y desmotivar a cualquiera que se encuentre por primera vez

ante esta narrativa singular. En ese sentido, una antología con los mejores relatos podría ser más accesible o la reedición de los libros individuales. *Cuentos completos* es, definitivamente, un libro para los conversos y para los académicos (¿a quién más podría interesar un guion cinematográfico?). Con todo, no deja de ser loable el esfuerzo de Páginas de Espuma: han erigido un vistoso mausoleo.

A cántaros

Eduardo Mitre

Pre-Textos

Valencia, 2021, 84 pp.

MAYCO OSIRIS RUIZ

Es difícil imaginar un libro que —atravesado de principio a fin por la nostalgia— carezca de nostalgia y de las expresiones con las que habitualmente la asociamos; un libro en donde la memoria, la evocación continua de lo que ya no está o lo que se ha perdido, no involucre un resabio de la *eterna miseria* en que consiste (según dijo Piñera en *La isla en peso*) “el acto de recordar”. Más difícil aún, por su *infrecuencia*, es que el libro en cuestión se desarrolle en verso y que su autor, bordeando la sirena del discurso afligido, decida hacerle frente a los recuerdos —a la vida vivida y hasta a lo inevitable— más como permanencia que como la antesala del olvido.

Ya desde *Mirabilia* (1978), Eduardo Mitre supo dar testimonio de lo que significa asumir en poesía una actitud gozosa, arrostrando —como expresó algún crítico— “con júbilo y ternura la contingencia de los tiempos”. Cuarenta años después, esa misma actitud se verifica, concediendo a las páginas de *A cántaros* (su más reciente libro de poemas) la rara facultad de la alegría, aun cuando por sus márgenes desfilen los fantasmas y el resquemor del tiempo que se ceba en las cosas —y en los mejores años— de los hombres.

Alegría, por supuesto, quiere decir prodigio; sacar a relucir lo que no está a la vista por el hecho de ser demasiado evidente. He allí una de las claves de la poesía de Mitre y también del milagro que ha sido desde siempre la forma de mirar de los poetas. Por sobre las certezas que nos granjea la muerte, la réplica del verso instaura el sobresalto de lo cotidiano. Y por esta razón, los ausentes regresan de su sueño perpetuo, se sientan a la mesa del recuerdo y beben o discurren como si no existiera misterio de por medio; o como si el misterio no fuera nada más que un aquí y un ahora tan fugaz y accesible como la gratitud:

Es extraño que ahora,
al cabo de tantos años
su imagen se siente a mi lado
en un banco de la vejez.
Aunque de haber misterio
no hay tal
sino la gratitud
por haberlo conocido,
y este instante
que vuelve a reunirnos
y a disiparse
sin decirnos adiós.

A cántaros es un libro de meras infinitas. Por eso en su estructura, tan próxima a la vida, hay algo de inminencia y de fascinación. El discurso elegíaco —como después el tiempo o la melancolía— desarrolla una imagen del porvenir del hombre, siempre supeditado a la íntima certeza del final. El canto que así se alza no es solo por los muertos, pues se extiende también a aspectos más cercanos a la vitalidad de quien enuncia y, por imantación, a lo que el hombre pierde frente al tiempo que esquilma en la raíz de la hermosura:

...yo solo quería decir
que hay un instante
en que uno mira nevar
y de pronto cae en la cuenta
de que ya todo lo que hace
no es mucho antes de morir.
Y que eso ha de llegar
en un abrir y cerrar de ojos
y en un solo lugar [...]
—¡Ay, amor, cómo nos veja
la cruel nevada del tiempo!

Con todo, por más que lo parezca, no hay un lamento fúnebre, sino, en todo caso, una poesía que acata de buen grado el orden natural del universo, que se mueve con él y lo resiste para, más que nombrarlo, comprenderlo. Y esa actitud vital, compuesta de sentir y de apurar el vaso hasta las heces, es lo que la separa del ánimo sombrío, aun cuando la vejez, el dolor o la fatalidad, sean presencias palmarias y acuciantes. Vida y muerte, vejez y juventud..., son misterios simbióticos, sin otras aporías que las consustanciales; de allí que su espesor —el de lo irremediable— sea un poco menos denso,

dejando traslucir la tenue irradiación de una esperanza:

Y ahora que ella, mi hermana...
se halla expuesta al dolor
que asola sus huesos,
siento como una lllaga
los versos que en el colegio
con desgano memorizaba:
Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo...
Sin embargo, es ella misma
quien...
me infunde ánimo;
pues pintar con su mano
es encender una llama
frente al tiempo y la muerte
y, como su Artemis,
convertir arco y flecha
en una rama,
y devenir árbol.

Lo irreparable, como dijo una vez Gonzalo Rojas, *es el hastío*. Pero no si se opone la alegría del prodigio que es despertar a diario y descubrir, detrás de los cristales de una ventana en Brooklyn, que desaparecer es casi nada, apenas un susurro disuelto en el fragor de una vida que nunca se detiene. No hay actitud más clara ni ánimo más resulto a celebrar la empresa de estar vivo, que los que da asomarse a todos los “horrores de este mundo” sabiendo que detrás va siempre la mañana, y que esa sucesión da sentido al enigma de ser hombre, de todavía apartar —entre tantas miserias— “con ímpetu / la sábana diaria de la resurrección”:

A ella me asomo cada mañana
(no hay mejor puerta de entrada al día)
como a la primera línea
de una nueva página [...]
Mi ventana es una diaria epifanía,
y cada noche, apenas entro en el sueño,
se cubre de luto y llora en silencio
los perpetuos horrores de este mundo.

Mitre, como lo corroboran sus poemas y sus críticos, se mueve entre la diáspora y la permanencia. Detrás, como una patria abierta, el recuerdo de tiempos y rostros conocidos se afana en devenir eternidad. Por eso en este libro, en donde se percibe con mayor nitidez la conciencia del fin (“Ahora confundo sus nombres / y no recuerdo bien sus caras

/ mi memoria se ha vuelto la pizarra / que al final de cada clase borraba”), dicha patria es el nexa que concilia lo lejano y lo próximo, lo que ya se ha marchado y lo que se está yendo (“Desandar la senda del tiempo / hasta que el niño que fui / vuelva su mirada hacia mí / y me reconozca de viejo”). Esa es la eternidad de lo perdido: regresar y fundar, sin nostalgia o memoria,

...el aquí y el ahora...
que dura un parpadeo
aunque no acaba,
ya que apenas pasa
renace como el deseo.

Se trata, entonces, de habitar este mundo no desde la memoria sino desde un presente compuesto de palabras en las que se refracta la huella del pasado (“Pero mejor no mirar hacia atrás / sino a la ventana / a las nubes que pasan... a la ardilla que aparece / y desaparece — rápida / como un golpe de suerte / o la puñalada de la desgracia”). De aprender a quedarse y a marcharse también sin otra libertad que esas mismas palabras, sin otro privilegio “que tener una mano / que desde niña / se columpia en las palabras”. Por supuesto, es un consuelo exiguo frente a lo inexorable pero basta a quien solo quiere “seguir andando”, “apuntando / bajo el sol o la lluvia: / el aquí, / el ahora”.

El Evangelio

Elisa Victoria
Blackie Books
Barcelona, 2021, 312 pp.

ROSA MARTÍ

En *Vozdevieja* (2019) Elisa Victoria ya se reveló como una narradora excepcional, intrépida, cariñosa, socarrona y crítica. Nos robó el corazón la figura de Marina, una niña sevillana redicha y encantadora, que pasa el verano post Expo 92 con su abuela. La novela aborda con total ingenuidad y mucha escatología el paso a la adolescencia, las primeras sensaciones eróticas, los primeros chascos. Victoria logró ponernos en la piel de una niña de nueve años de finales del siglo XX en una novela de iniciación original y muy fresca. Ahora en *El Evangelio* se consolida como una escritora extraordinaria, con sensibilidad, sentido de humor y mucho oficio: otra vez vuelve a meternos en la piel de otra persona.

Lali tiene 20 años y ya está más que desencantada con el mundo. Razones no le faltan, tiene inquietudes que le comen la moral y unas relaciones sentimentales que la hundan en la más absoluta de las miserias. Su vocación de maestra entra en conflicto con un sistema educativo que censura y castra. Sus buenas intenciones se ven saboteadas por sí misma, ya que es un poco desastre. Da clases en prácticas en un colegio privado católico porque se le olvidó echar su solicitud de destino.

Lali es un personaje muy bien construido, con sus luces y sus sombras: una veinteañera normal, en un barrio normal, con una madre estupenda y una mejor amiga a la que adora. Se saca unos dinerillos trabajando 20 horas a la semana en un Telepizza y su vida no es precisamente de color de rosa. Lali se siente

bastante vacía, desmoralizada, tiene un sentido del humor cínico y unas expectativas de futuro bastante mediocres. Mediocres son también la mayoría de sus relaciones sexuales, las escenas de sexo explícito le bajan la moral a cualquiera, pero en ellas Victoria se luce hasta provocarnos la carcajada.

El Evangelio es un libro claroscuro que alterna episodios sórdidos, de sexo chapucero y trabajo aniquilante, con pasajes llenos de ternura e inocencia. La autora demuestra una capacidad única para colocarte en la situación de Lali, para ver el mundo a través de sus ojos, para sorprendernos como si tuviéramos veinte años y para cuestionarnos todo lo que nos rodea, todo: empezando por el sistema educativo y acabando por las relaciones sexuales. Desesperanzada, pero no desesperada.

La estructura es la de un diario personal, una especie de monólogo interior de la protagonista en el que alterna experiencias personales con reflexiones afiladas y profundas. Habla sin tapujos de sus situaciones más incómodas, del horror de los turnos en el Telepizza, de las pilas del papel higiénico usado en casa de su amante, de sexo cutre, de su masturbación compulsiva y su afición al porno. Lo combina con observaciones agudas sobre temas complejos como la desigualdad, las relaciones, el amor, el sexo, el trabajo precario, el adoctrinamiento y la educación. Más que una crítica al sistema educativo basado en la religión, Victoria analiza la influencia que tiene en nuestra edad adulta el entorno en el que nos educamos y cómo este moldea nuestros comportamientos futuros: “No quiero tener miedo a ser pobre. No da tanto miedo ser pobre como la forma en que la gente trata a los pobres”.

Otro de los temas es el del amor perdido. Lali perdió el amor de Diana y de alguna manera su duelo continúa. Sus aventuras eróticas pueden ser su reac-

ción al dolor, pero no logran mitigarlo, tal vez solo exacerbalo. Sí lo consigue, a través de la amistad: su relación con Gloria es liberadora; siendo como son dos chicas tan distintas, comparten tanto que resulta entrañable. Un *sidekick* muy del siglo XXI, divertida, respondona, sevillana, universal y a la vez única: “Yo me siento como si llevara viva un millón de años, como si me hubiera fosilizado y gracias a la ciencia me hubieran resucitado una y otra vez cada otoño, una especie de monstruo con los miembros podridos bajo una capa tersa de piel barata. Suspiro y miro a mi amiga fumar a las siete de la mañana sin perder la frescura que la caracteriza, lozana y rebullente como un melocotón en julio”.

Victoria maneja con absoluta soltura una prosa ágil de un estilo muy personal en la que tanto bebe de García Lorca como picotea de las muchas imágenes con las que nos bombardea la cultura pop. Con un sabor muy andaluz, saleroso: “Yo, a la bandera de España le estoy cogiendo más miedo que al logotipo de Nike” o “Aquellas visitas furtivas no solo sirvieron para confirmar que se trataba de un emplazamiento real y no una pantalla del *Silent Hill*. Me fijé en la furia con la que los niños salían al recreo cuando sonaba el timbre, la sumisa desesperación con la que volvían a ponerse en fila para volver a entrar, en lo que pasaba en cada rincón mientras duraba la extraña fiesta del descanso”.

El lenguaje que utiliza Victoria es preciso, muy vivo, claro: “Me fui a casa escondiendo las lágrimas detrás de las gafas de sol, aplastada por el sistema educativo. Lloraba por mí y por los niños, que éramos la misma cosa. Recuerdo a mis buenos profesores, flexibles y humanos, considerados con cariño por la mayoría de quienes pasaron por sus manos y en malas relaciones con sus compañeros de la junta de evaluación, cutres y envidiosos”.

Los personajes están tan bien creados que casi podemos ponerles cara, los diálogos son vivos, reales, hablan un lenguaje reconocible, su humor ácido resulta casi natural. Es un libro con el que podemos asomarnos y comprender mejor a esa generación que se creía que se iba a comer el mundo y se dio de bruces con la precariedad y la mediocridad. Esa es la generación de la autora, y también la generación de la protagonista, en un relato fechado hace 15 años (de diciembre de 2006 a febrero de 2007); una generación que se estrelló con una realidad socioeconómica que mandó al traste sus sueños, y que en *El Evangelio* se percibe como inminente.

Es interesante la relación de Lali con su alumnos, cómo los va conociendo uno a uno, con sus peculiaridades e idiosincrasias, cómo busca para esos niños de cinco años una vida plena que sabe que muchos no tendrán: “Cuántos han empezado ya a marchitarse, cuántos están siendo aplastados desde su primer recuerdo de una ventana iluminada, divisada al alzar la cabeza sobre la cuna, cuántos aguantarán hasta la pubertad, hasta la adolescencia, hasta la juventud, quién resistirá hasta el final, quién se apagará durante una temporada para renacer como un rosal seco al que vuelven a brotar las hojas”.

Si hay un libro de 2021 que realmente me haya emocionado es este. *El Evangelio* es una novela maravillosa, tierna y muy bruta, desgarradora a ratos, hilarante a otros, certera siempre, reivindicativa, justa y cruda.

Los domingos

Guillem Martínez

Anagrama

Barcelona, 2021, 278 pp.

CARMEN SIMÓN

La riqueza literaria de los artículos periodísticos de Guillem Martínez publicados en la revista digital *Contexto y Acción (CTXT)* ha dado lugar a este libro, *Los domingos*, armado y curado impecablemente por Ignacio Echevarría. Para contar las historias que hay “detrás del detrás”, Martínez se vale de la experiencia vital propia, de la vivencia del otro y de la metáfora desplegada en forma de relato.

Como la fuente mayor de estas vertientes es la experiencia vital, antes quiero decantarme del término “autoficción”, etiqueta producto del marketing editorial y de sus modas que no consiguen dilucidar el papel del yo como material narrativo para hacer literatura. El psicoanalista y escritor Serge André, a quien, por cierto, la escritura le salvó la vida —no es metáfora, fue una de esas curas milagrosas e inexplicables hasta ahora para la ciencia—, denomina a este material como heterobiográfico y habla, justamente, de *un otro*: “Es una exploración de lo desconocido en el curso de la cual el narrador encuentra, a lo largo del camino, una especie de doble que lo saca de él mismo y lo prolonga más allá de él mismo”. Es decir, ese *un otro* que hemos sido, pero que ya no somos más, pero que forma parte indisoluble de quienes somos hoy, y que podemos nombrar como nuestro *doble*.

El escritor uruguayo Mario Levrero, refiriéndose a la heterobiografía, aunque no la nombraba de este modo, explicaba que “no tiene nada que ver con lo que se cuenta ni con la perspectiva desde la cual se cuenta, sino desde dónde se cuenta”. Y Guillem Martínez, en *Los domingos*, nos cuenta desde las profun-

didades de su interior, bien de adentro y hacia afuera. No desde el yo. Desde *su doble*. Surge casi de forma natural la pregunta: ¿por qué tendrían que interesarnos las experiencias interiores de otros y aquí, en particular, de este escritor y periodista catalán? Esencialmente por su cualidad de universal: el viaje vital de su contenido toca temas de índole existencial, hondos, que a muchas personas nos importan y a todos nos afectan, aunque no todos se den cuenta o lo confiesen. También nos interesan por la alusión al séptimo día de la semana (ese síndrome, “la grieta”, dice Rodrigo Fresán), el cual responde al día de la publicación de cada artículo, y que en el libro viene a ser algo parecido a una postal. Una postal que recibimos cada domingo, la postal de un amigo, como una suerte de salvavidas.

La escritura de Guillem Martínez es sencilla —no simple—, alejada de accesorios y grandilocuencia, y es precisamente esa sencillez la que consigue que sintamos la cercanía del autor, como si estuviera a nuestro lado —a nuestro lado y de nuestro lado—, quiero decir en persona, con esa despreocupación de quien le habla a un amigo. Incluso la puntuación responde mucho a ese hablar *entre nos*. Su tono al narrar es contemporáneo, hace uso de contracciones, a veces inventadas por él mismo, y, sobre todo, aunque nos cuenta del pasado, se le siente en el presente. No siempre es fácil saber a qué se refiere o a qué finalidad obedecen sus contracciones e interjecciones; la sencillez de su lenguaje no nos ahorra el tener que pensar e indagar a partir de esos guiños o pistas. Exige tiempo de reflexión el digerir la complejidad del contenido, que tiene peso, que es profundo y que está ligado a la cultura (historia, costumbres, sucesos, conocimientos, noticias, etc.). Además, Guillem Martínez también nos hace sentir. Su prosa cala hondamente. En contraparte, también el autor se manda unas cuantas postales analizadas con rayos X, qué digo rayos X, con TAC, y punto. Como la de la cartera de su padre

y el concepto del todo y la nada.

Cada ser humano tiene su propio *tao*, entendido como camino. Y uso esta palabra oriental por su cercanía con el ejercicio filosófico, con los saberes. El contenido de cada relato devela la humildad del que sabe y del que sabe que no sabe. Anota Martínez en la primera entrada del libro (publicada originalmente en *CTXT*): “Hola. Esta es una nueva sección. Semanal. La idea es plantear en ella hechos inquietantes de la vida. Concretamente, de mi vida, que es la vida que tengo más a mano”. Aparte del despliegue de humor del bueno, que ayuda particularmente en domingo, más si es domingo por la tarde, esos “hechos inquietantes” que ha guardado en su disco duro por el peso emocional que contienen, conforman un camino. No alcanzo a concebir que Martínez planificase los contenidos o los temas, sino que siento evocaciones a partir de estímulos naturales de los sentidos o de la emoción, que lo conectan con recuerdos en un caudaloso ir y venir. Incluso, en muchas ocasiones, me hace pensar en el fluir de consciencia o en la libre asociación, cuyo punto de amarre encuentro al repetir: “Pero he empezado a escribir estas líneas para explicarles otra cosa”.

El instinto del contador de historias lleva a Guillem Martínez a olfatear en otras vidas, no en una cacería deliberada sino espontánea. Posee antenas, como las hormigas, para recibir y mandar información. Como con la anécdota de Jorge Semprún y la ventana, que desemboca en “ver consiste en que lo visto te rompa la frente”. Su prosa es intensa, contundente. De paso, a partir de la ventana, se carga a las Redes, no sin razón y no por anticuado: “Pero es más complicado ver que mirar. Además, hoy hay más ventanas por las que mirar sin ver. Las Redes son una ventana. Veo por ella a infinitud de personas, a las que conozco, mostrando que miran cosas que no ven”. Las antenas de Guillem Martínez pueden agitarse ante una conversación de desconocidos,

ante las voces de sus vecinos o ante narraciones escritas —la de Darwin, en torno al concepto de civilización, resulta espléndida— y orales de origen familiar.

Hay una postal que arrasó conmigo, no solo por su contenido, que es brutal, sino por la profundidad de lo que se cuenta. Es un texto que cala hasta provocar vértigo, repulsión. Incluso ahora que lo escribo, el recuerdo de ese asco de carnes descompuestas regresa.

El texto desarrolla una metáfora apuntalada con un par de líneas de vivencia propia, que ciertamente otorga mayor verosimilitud a la ya conseguida. Es un cuento de terror cuyo ambiente emocional se cuelga como los mismísimos muertos. No voy a aventurarme a definir lo que significa cargar a un muerto al que todo el tiempo hay que alimentar con cosas de escaso o nulo valor. Porque cada uno sabe o, en todo caso, tendrá que descubrir, quiénes son sus propios muertos. El relato, o ensayo, o crónica, “Sobre la mujer muerta”, arranca con un anzuelo irresistible: “Quizá aún no lo has visto, pero los muertos hablan lento, de manera inexpresiva. Han perdido el color y van, en cucullas, sobre tus hombros”. La tensión aumenta cuando nos desvela de qué se alimentan esos muertos y entendemos que nosotros mismos somos sus proveedores. Es decir, además de cargarlos sobre nuestros hombros, los alimentamos, y en un además del además, de cosas vacuas que almacenamos en nuestro in-

terior: “Los muertos tienen un hambre insaciable. Generalmente están comiendo todo el día. No pueden llenar un estómago que no existe. Comen fruslerías”. El clímax del texto recae en un acto vital, como abrazarse, besarse y hacer el amor, en el que además de perder nuestra intimidad nos distraemos para alimentar con fruslerías a los muertos que cargamos, lo cual nos despoja del acto amoroso: “A veces ves dos personas abrazadas debajo de dos muertos que nunca se abrazarán. Se comen sus bocas mientras sus muertos miran al vacío. A veces haces el amor y tu muerta huele el pelo de una mujer viva. Sin importarle, sin recordar”.

Al cambiar la voz narrativa a primera persona —un golpe contundente de credibilidad—, narra con un mínimo de palabras el espanto de descubrir que escogió la mano de la muerta, a la que carga y alimenta, por encima de la mano de la viva. O bien, y peor, descubre que ha hecho el amor con una muerta. El final, inquietante y perturbador, abunda en interpretaciones: “Un día espantoso desperté. A un palmo de mí tenía el rostro de la muerta. Como yo, parecía comprender y recordarlo todo en toda su plenitud irrecuperable. Descubrimos, aterrorizados, que habíamos dormido cogidos de la mano. Luego volvió a su expresión de muerta”. Menos mal que Guillem Martínez no acostumbra a “llamar las cosas por su nombre”.

Se agradece que los artículos de *Un domingo con Martínez* sean publi-

cados, justamente, los domingos. Yo padezco el síndrome de los *sundays blues* y si bien la mañana puede ser llevadera, la tarde me pesa como la roca a Sísifo. Dicen que esto se debe a la inminencia de los deberes ingratos que nos esperan y que son tres horas tontas de las que nos podemos zafar con algunos trucos. Pero yo no lo veo así. Veo una caverna a explorar. Al menos, en mi caso, la angustia se desata por lo que toca a su fin, como cuando termina el verano o una fiesta o parte una dulce compañía. De niña lloraba porque se me iba acabando la comida del plato, vertiendo en esa materia la angustia infantil de la finitud. Quiero estirar ese gozo al máximo y torturo involuntariamente a quienes me acompañan con la insistencia del “after”: que se queden otro rato. Otro rato más. El sol ya se va. La noche se acaba. Son pérdidas. Son muertes a escala, pequeñas, que zumban alrededor de la grande. La finitud. Esta es, como dice Martínez, la gran traición.

Publicar literatura con base en material heterobiográfico requiere de una dosis tremenda de seguridad o de valentía. No cualquiera es capaz de narrar con la sinceridad con la que lo hace Guillem Martínez. Porque de entrada evita afeites y ropajes protectores y desnuda su alma para quien quiera recibirla. *Los domingos* es una postal de un amigo. En domingo.

Nuestra parte de noche

Mariana Enríquez

Anagrama

Barcelona, 2019, 672 pp.

MARGARITA MUÑOZ

Los terrores propios hacen a uno cerrarse sobre sí mismo y escudarse con cualquier recurso, con el propio cuerpo, como uno de esos insectos de caparazón flexible que esconden así, doblándose, sus zonas blandas de alguna potencial amenaza.

Los terrores literarios, en cambio, sobre todo cuando son propios (e incluso si son colectivos), cobran fuerza y se desatan y lo inundan todo; nublan el ánimo cuando domina la incertidumbre, cuando el cuerpo angustiado somatiza y canaliza ese terror encogiéndose de miedo. Los literarios, como decía, ejercen entonces de verdadera bendición oscura, de atrayente instrumento que hace que el atemorizado se abra, se esponga por voluntad propia e incluso con avidez a los horrores narrativos expuestos en el papel a través de la mágica mediación de la ficción: son lo

suficientemente ajenos como para no dañarte pero están ahí, en la mano, delante tuyo, lo suficientemente cerca como para despertar un miedo controlado, inmersivo pero distante.

En el caso de *Nuestra parte de noche* (2019), que llegó a mí en el otoño del primer año de la pandemia, y de la manera descrita en el párrafo anterior, fue este el que, efectivamente y con una eficiencia inaudita cuando nada parecía capaz de calmar la ansiedad que se ramificaba y crecía sin aparente control, sirvió de bálsamo para mi agitado estado de ánimo.

No me refiero únicamente, aunque también, a que la narración me distrajera de la propia realidad con sus misteriosos planteamientos iniciales cuyas preguntas van respondiéndose a lo largo de la estructura. La trama, lo ocurrido, va desgranándose cuidadosamente, con saltos temporales, y los descubrimientos, los porqués, se desvelan con calma, a su justo tiempo. Hablo sobre todo de que la novela funciona como un auténtico catalizador de los miedos contenidos, de que se trata de un artefacto capaz de despojarnos de nuestros propios miedos para sustituirlos por la inundación de un de-

licioso terror lírico y catártico, continente de una ficción a veces poética y por lo general bella, incluso cuando más repugnante resulta lo narrado.

Es además esta novela, por derecho propio, un dispositivo de gestión de la comprensión, por extrapolación de lo expuesto a la vida corriente, de cómo funcionan los mecanismos del mal. Trata, ficcionándolas, claro, dos ideas clave al respecto. La primera es que lo oscuro, lo terrible, se manifiesta siempre de una manera mucho más orgánica y más terrena de lo que cabría esperar. En el libro, concretamente, el mal es un elemento perfectamente integrado en la cotidianidad de los personajes, y, aunque esta tendencia recorre toda la novela, un ejemplo muy claro es la tercera parte: *La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986*: “Siempre le pasaba lo mismo cuando veía, accidentalmente o no, algún fragmento del mundo secreto donde vivía su padre. ¿Por qué le mostraría esas cosas? Después parecía arrepentido. O peor: Gaspar tenía la sensación de que era como en las películas de poseídos, como que algo se le metía adentro y se transformaba en otro; el que le había mostrado la caja no era su padre. No po-

día explicarlo. La caja con párpados había sido uno de los souvenirs más horribles que le había dejado ver, pero, como otros, se iba transformando en un sueño, el recuerdo se retiraba a una región de donde resultaba difícil rescatarlo, donde perdía fuerza. Gaspar se daba cuenta de que eso también era extraño, aunque al mismo tiempo ese olvido, ese adormecimiento, lo reconfortaba”.

La otra idea es que el mal genera una atracción, una querencia en el poder entendido como las personas con capacidad despótica para ejercerlo, o, mejor dicho, es la institucionalización, la sistematización del mal, que, a fin de cuentas, es común, potente y telúrico, lo que atrae al poderoso, que ambiciona siempre una privatización de lo común en beneficio propio, tal y como la Orden (Mercedes y compañía) se apropia del cuerpo mediador de la oscuridad, de la vida del médium, de su persona y su destino, en aras de la búsqueda, en este caso, de una suerte de inmortalidad, de eterna existencia.

Los paralelismos con las dinámicas de poder de la dictadura argentina son evidentes, aunque esta solo aparece en el trasfondo del relato, sirviendo como escenario, como el marco genérico en el que se desarrolla esta acción particular pero de tendencia universal y rica en fenómenos cuyos efectos son reconocibles en lo ordinario. La mujer que amenaza con descubrir la Orden “había sido arrojada, con piedras en los pies, al río Paraná. A que fuera parte de todos los muertos que se esconden en los lechos de los ríos argentinos. Los crímenes de la dictadura eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo, emociones que resultaban útiles para manipular.”

Estos procesos de identificación, de mundanización de las manifestaciones del mal, quedan bien plasmados en la corporeidad, en lo tangible, en la propia humanidad del médium. La bestia en la que se transforma Juan durante los Ceremoniales no parece ser más que una metamorfosis de la propia animalidad humana, una extensión, una evolución física de la persona: “Cuando salió del perímetro de Puerto Reyes y entró en

el camino ganado a la selva, se miró las manos: ya no eran suyas. Ya eran negras, como si las hubiese hundido en un pozo de brea. Totalmente negras hasta por encima de las muñecas. Y la forma también cambiaba. De a poco y sin dolor, los dedos se agrandaban: al principio parecían afectados por un súbito reumatismo y en un parpadeo las uñas se hacían largas y fuertes, corvas, dagas doradas. Esa era su marca de médium, la metamorfosis física que lo señalaba y condenaba. El dios de las uñas de oro”. Y los efectos inmediatos de la convocación de la Oscuridad a través de ese cuerpo son los cercenamientos de los miembros de los Iniciados o la consumición íntegra de los mismos, haciéndolos desaparecer materialmente, físicamente. También estos Ceremoniales dejan el propio cuerpo de Juan enfermo, agotado, intervenido, adulterado, y es con estas circunstancias con las que convive Gaspar en una red de adaptaciones a estas situaciones particulares que consiguen, hasta cierto punto, hacer de la vida del hijo un transcurrir normalizado de amigos, clases y ocio en el que, no obstante, de un modo u otro, el mal ejerce una presencia regular y persistente en forma de fantasmas de muertos, párpados cortados, niñas desaparecidas.

Este mismo proceso de humanización de lo inhumano, o de lo a-humano o de lo que no es intrínsecamente humano, se da también, en clave expresionista, en los espacios recogidos en la novela: el bosque, la carretera del inicio, las estancias de las casas (la de Mercedes, la de Tali, la de Juan, la de Rosario en Inglaterra, la casa abandonada donde desaparece Adela) son extensiones orgánicas de las personas que las habitan o que las ocupan, proyecciones del universo interno de los personajes, identificándose estos mismos, en sentido inverso, con espacios en sí: Tali es un refugio, Mercedes es el sitio pavoroso donde tiene encerrados a los niños mutilados, y Rosario es el fin de todo, el puerto de llegada, el lugar de destino, el objeto de la búsqueda.

Y también el libro tiene algo de orgánico, algo casi animal. La novela tiene un pulso arrítmico que, como el corazón herido de Juan, se pausa y se acelera, re-

tumba con fuerza o se debilita hasta convertirse apenas en murmullo. Es cuando la trama remonta que el texto adquiere las dimensiones ponzoñosas de una gruta muy profunda y se va haciendo libertinamente oscuro, impudicamente terrorífico, mientras que, no obstante, consigue mantener en todo momento una dulce familiaridad acogedora, creando así una espectacular tensión simbiótica entre la oscuridad escalofriante y a veces repulsiva, y la espléndida luz cálida del bien, de Juan enseñando a nadar a su hijo cuando se encuentra mejor, de Tali enamorada, de los amigos preadolescentes de Gaspar queriéndolo y de la juventud psicotrópica, luminosa y viva de Rosario.

No hay en *Nuestra parte de noche*, en cualquier caso, una polarización moral estricta o una perspectiva ética o religiosa severa sobre los extremos mencionados: el bien o la luz y el mal o la oscuridad. Y no la hay porque, como en la vida misma, el mal es un aspecto más, integrado en el día a día, inherente a todo. Como en Juan, en todo hay mal y en todo hay bien, y ambos son parte natural del todo. Pero sí hay un tratamiento religioso en los aspectos performativos de la novela. Como en los sacramentos católicos, igual que en el ejercicio de decidir no ver a los muertos, tal y como enseña a hacer Juan a Gaspar, el amor, que en el libro adopta una función protectora, protege porque el amante (el que ama, que es el padre) quiere proteger al amado (el hijo), y es precisamente en la voluntad, en esa voluntad expresa de proteger por amor donde está, pleno y brillante, el acto mismo de preservar lo que se ama.

Y de la misma forma, en otro despliegue performativo, la autora nos deja ir dándonos una bendición sacramental mediante la que crea un final en el que existe la esperanza de que el mal, representado aquí por la hacienda, que me imagino mastodóntica, de la familia de Rosario, epicentro operativo de la Orden, pasa a pertenecer a Gaspar, querido, protegido, médium ahora ya no de la Oscuridad sino del conjunto de todos los símbolos eternos, por trascender tiempo y muerte, presencia y ausencia, del amor que ha recibido y emitido a lo largo del camino.

El poder. Un estratega lee a Maquiavelo

Pedro Baños

Editorial Rosamerón

Barcelona, 2022, 368 pp.

SERGIO A. MENDOZA

Mientras existamos, el poder, esa constante sombra y obsesión humana, encontrará nuevas for-

mas de expresarse. En *El príncipe*, Maquiavelo intentó dilucidarlo. Publicado en Florencia en 1532, aunque escrito al

menos dos décadas antes, esta pequeña disertación ha sido objeto de múltiples traducciones e interpretaciones y es una de las piedras angulares de la filosofía política. En el fondo, “pocas cosas han cambiado desde que se escribiera el libro”, dice Baños en la introducción a su más reciente obra, *El poder*. En ella, Pedro Baños se atreve a dialogar con Maquiavelo cargado de su amplia experiencia en la agrídulce materia llamada *estrategia*. Hay muchas formas de leer *El príncipe*,

pero es mejor hacerlo acompañados.

Pedro Baños Bajo nació en León, España, en 1960, y posee el grado de Coronel del Ejército de Tierra (actualmente en reserva). Ha realizado el Diplomado de Estado Mayor y comandado unidades en diferentes guarniciones alrededor de su país. Es magíster en Defensa y Seguridad por la Universidad Complutense de Madrid. Su trayectoria incluye la enseñanza, el análisis geopolítico, la contrainteligencia, la atención al terrorismo, la impartición de conferencias y la redacción de artículos y libros. Es difícil resumir su experiencia, pero sirva para dejar constancia de que el coronel sabe de lo que habla y lo presenta con humildad y un debido respeto a los lectores.

El poder es el cuarto libro de Pedro Baños y es publicado por la recién fundada Editorial Rosamerón. La bibliografía previa del autor la constituye una serie temática que apareció en la editorial Ariel y que ya ha sido traducida a varios idiomas. Esta trilogía la conforman *Así se domina el mundo* (2017), *El dominio mundial* (2018) y *El dominio mental* (2020). Además de su título, estos libros tienen en común presentar diversas reflexiones sobre la geopolítica en una secuencia lógica. El trayecto comienza pensando en los juegos en los que se involucran los países y poderes mundiales, los trucos y los blufs, en su intento por conquistar al adversario. El recorrido continúa con el estudio de los instrumentos y factores económicos, militares y hasta de comunicación con que los grandes y pequeños actores persiguen y mantienen el poder. Por último, Baños aborda el tema de la manipulación y la influencia que los poderosos ejercen sobre nuestras mentes. En conjunto, el autor plantea cuestiones existenciales tanto para las naciones como para los individuos: ¿somos tan libres como pensamos?, ¿qué estrategias su usan para dominar y evitar ser dominados?

Habiendo cubierto las expresiones del poder, ahora Pedro Baños camina hacia el origen: el poder mismo. Participa con su nuevo libro en la rica y larga tradición que involucra el diálogo histórico con un texto fundacional de su campo, actualizando ciertos términos, brindando otros ejemplos y, más importante aún, esbozando preguntas para los nuevos lectores. El público al que se dirige *El poder* es de carácter general, aunque otros estudiosos y especialistas podrán aprovechar también el repaso que hace a *El príncipe*. El propósito de Baños es que los lectores tengan recursos para “pulir imperfecciones individuales y sociales”. En consonancia con su recomendación de estar alertas, presente en sus obras previas, ahora aboga porque nuestras vidas sirvan para un mundo más “justo, seguro y libre”.

Además de Maquiavelo, algunos de los autores que acompañan a quienes se dedican al pensamiento estratégico son Sun Tzu, autor de *El arte de la guerra*, y Carl von Clausewitz, un militar prusiano conocido por su magna obra *De la guerra* (editado y publicado por su esposa, Marie von Brühl, en 1832). Pedro Baños, al igual

que otros que se dedican al estudio de la estrategia, vuelve una y otra vez a estos autores por su claridad, intuición y vigencia. Con este criterio es que seleccionó el autor el tratado del florentino.

El libro de Pedro Baños está compuesto de dos partes. La primera mitad, sobre la que discurre esta reseña, incluye dieciséis capítulos temáticos donde el autor reúne citas o pasajes de Maquiavelo y añade sus observaciones. La segunda mitad es una versión íntegra de *El príncipe* en una traducción a cargo de Daniel Tubau, un hombre tampoco ajeno a los textos de estrategia. Tubau publicó en 2018 un libro llamado *El arte del engaño* (Ariel), donde comenta antiguos textos chinos de estrategia, como *El Arte de la guerra* y *Las 36 estrategias*. La colaboración con Baños en esta nueva edición se revela de manera natural.

Maquiavelo escribió una carta, con fecha del 10 de diciembre de 1513, a Francesco Vettori, entonces embajador de la República de Florencia ante el papa León X. En ella habla de su vida, que incluye paseos, naipes en la hostería con los panaderos y el carnicero, las lecturas de Dante, Ovidio y Petrarca, y también de su propia composición de un opúsculo llamado *De Principatibus*. Su nombre en latín indica algo sobre el liderazgo en los principados. Maquiavelo le da a Vettori un resumen de su contenido: habla sobre la soberanía, los tipos que existen, cómo se obtiene el poder, cómo se mantiene y cómo inevitablemente lo pierden los príncipes. El poder es un animal escurridizo y los humanos somos sus cazadores menos furtivos.

El polvo de los imperios, repúblicas y líderes que caen solo aderezan la obra de Nicolás Maquiavelo. Lo que para él parecía un trabajo menor escrito durante su exilio constituyó una verdadera revolución del pensamiento. Su aportación radica en la forma de tratar el poder político como un fin en sí mismo, libre de juicios sobre el bien y el mal. Donde antes los pensadores categorizaban a los gobiernos por el número de amos o líderes en el poder, como las oligarquías o las monarquías, o bien por qué tan justos e injustos eran, Maquiavelo solo contempla la existencia de repúblicas o principados sin importar su decencia o manera de dominar. En la república se intenta organizar al Estado para dar equilibrio a grupos de ciudadanos frente a los líderes evitando así el conflicto, mientras que en el principado es un líder quien ostenta el poder, por virtud o fortuna, frente al caos que significa la carencia de leyes.

El florentino inaugura un pensamiento moderno en el que sobresale lo objetivo: quién manda y cómo ha de sostenerse en el cargo. Así, con conceptos como el *Estado* (*status*, en latín), por ejemplo, Maquiavelo comenzó la edificación de un idioma aún utilizado para analizar las acciones de los líderes y la conducción de lo público (la *res publica*). Pedro Baños, actualizando vocablos también, dice que *El príncipe* funge como un manual o guía, una receta que pueden

seguir los “torpes”. Maquiavelo propone medir a los príncipes por sus acciones y por sus resultados, los *finés*, dejando de lado los idealismos o las posibles inspiraciones divinas. Casi al mismo tiempo, en 1516, el inglés Tomás Moro publica en los Países Bajos su libro *Utopía*. Moro habla de lo que podría ser; Maquiavelo de lo que es sin ninguna fantasía.

Aunque Maquiavelo fuese republicano, la ironía de su texto y el estremecimiento causado por sus observaciones sobre la naturaleza humana le llevaron a ser tildado de cínico. Las recomendaciones de su *guía* iban especialmente enfocadas a los nuevos príncipes, esos hombres que, en medio de la guerra y las traiciones de una Italia resquebrajada, luchaban por cualquier medio por el poder. La visión en la época convulsa, a instancias del florentino, sería la de hacer valer la razón del Estado antes que cualquier otra causa o condición. Su apellido devino un adjetivo casi despectivo que utilizan las personas, especialistas o no, para referirse a alguien que se vale de falacias y argucias con tal de lograr cualquier cometido. En el Diccionario de la Real Academia Española la tercera acepción de *maquiavélico* es un adjetivo para quienes son astutos y engañosos. Pedro Baños advierte desde un inicio que la mal atribuida frase de “el fin justifica los medios” nos ha distraído de lo que *El príncipe* puede enseñar. Como suele pasar con las obras clásicas, la cita no aparece en los textos de Maquiavelo. Observo también que el cinismo ha brincado de un significado de la Antigua Grecia (la inconformidad y el rechazo ante el poder) a una versión moderna de la desconfianza de otros para auto-preservarse.

Pedro Baños seleccionó para el lector un orden de temas que podrían interpretarse como una secuencia del vicio a la virtud. En el primer capítulo establece la idea de la malvada naturaleza humana. El contexto de Maquiavelo lo habría vuelto un pesimista que recomendaría a un príncipe desconfiar de la colaboración y la bondad de sus súbditos. Por consiguiente, el instinto reptiliano, ese basado en la emoción y el impulso, sería el origen del mal actuar de ciudadanos y líderes por igual. El líder de Maquiavelo que recién despierta al heredar o hacerse de un principado comienza trazando diferencias entre aliados y enemigos, aunque desconfía de ambos, y ante los cuales es mejor ser temido.

Maquiavelo nació en un lugar y un momento en el que las artes, la filosofía y la política se encontraban en constante ebullición. Su padre, Bernardo, era un doctor en leyes que por sus deudas sumió a su familia en la pobreza. Por tal insolencia se le prohibió ejercer cargos públicos. Mientras tanto, Nicolás se nutrió de la biblioteca de su padre. Aún joven, ocupó prestigiosos puestos oficiales, mismos que lo llevaron al centro de la acción política. Su dedicación en la cancillería le permitió dirigir misiones diplomáticas y tener injerencia en las decisiones militares de la República como, por ejemplo, recomendar la constitución de una mi-

licia propia en vez de contratar mercenarios para la defensa de sus territorios. Tras cambios abruptos en el gobierno de la República de Florencia, el linaje de los Médici llega al poder y Maquiavelo es acusado de ser un conspirador. Pronto es detenido, torturado y finalmente exiliado en 1513 a una propiedad que había sido de su padre, al sur de Florencia.

El exilio le permitió a Maquiavelo completar dos de sus obras más representativas. Además de *El príncipe*, su otro libro, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, sirve para tomar los aprendizajes históricos de la época romana, comentarlos y recomendar su aplicación al contexto de su Florencia. Dicho espíritu, de la aplicación de un destilado histórico como unguento a los tiempos modernos, lo repite Pedro Baños. Maquiavelo dedicó *El príncipe* primero a Giuliano de Médici y, cuando este fallece, cambia la dedicatoria a su sobrino, Lorenzo II de Médici. Maquiavelo intenta lograr el favor del linaje en el poder y le dice a Lorenzo que donde otros les regalan armas, oros y caballos a los príncipes, él le ofrece sus meditaciones de las acciones pasadas de grandes hombres reunidas en un pequeño volumen. Lorenzo es probable que no haya leído el presente. Años después, cuando Nicolás comenzaba a ser rehabilitado mediante la intervención de sus amistades, los Médici son depuestos. Maquiavelo es visto como un posible aliado de la familia recién destituida, por lo que no logra recuperar las antiguas posiciones por las que tanto trabajó. Muere en 1527 y *El príncipe* se publica en 1532.

Pedro Baños recorre la obra que Maquiavelo pulía una y otra vez mediante la investigación histórica, agudas observaciones y las discusiones con conocidos. A pesar de haber sido dirigida a otro príncipe, Maquiavelo utilizó la lengua vernácula en el dialecto florentino del toscano que el mismo Dante empleó años antes y que luego se asentaría como la base del italiano. Para nuestra visión moderna ya no importa tanto en qué idioma se encuentra, sino en cómo se actualizan ciertos términos. El príncipe es ahora un líder; el pueblo o los súbditos ahora son ciudadanos o seguidores. La crueldad y la facilidad de manipulación histórica de la humanidad permanece, pero ahora los líderes cuentan con herramientas para articular su visión. Pueden distinguirse fines, procedimientos y medios en un memo a un presidente, durante una campaña de guerra o al interior del consejo administrativo de una empresa. Por ejemplo, Baños, en su capítulo sobre la manipulación, dice que los jefes modernos se enfocan ahora en la motivación de sus equipos, para entretenerlos. Maquiavelo, caminando por el bosque, lo habría pensado como una forma de “entretener al rebaño”.

La progresión en el esquema de Baños continúa hasta llegar a lo que él llama “los valores de un buen líder”. En

el camino atravesamos temas como “los premios y los castigos” o “suerte, valor y virtud”. Cada capítulo sigue una estructura que lleva a un entendimiento de la materia. Como quien infiere para la prueba de un teorema, comienza con una cita o tesis del texto de Maquiavelo y la va desarrollando con otras referencias propias y casos prácticos hasta rematar con una enseñanza. Los capítulos están hechos para una fácil consulta, lo que los hace más atractivos para quienes buscan su guía. En la segunda mitad, la que incluye el texto completo de *El príncipe*, ciertos pasajes se encuentran en negritas e incluye referencias a las notas de Pedro Baños. La lectura es bien lograda, al no abrumar con comentarios cruzados y también por no caer en el academicismo.

La experiencia de Pedro Baños está presente en el libro entero, pero es más notable su emoción en ciertos pasajes. Por ejemplo, al exponer sobre el ciberespacio y la desinformación, o cuando ofrece alguna anécdota de la Agencia de Seguridad de los Estados Unidos o de la lucha contra el terrorismo internacional. Sin embargo, mantiene un balance y una discreción suficientes para no espantar a los recién llegados a Maquiavelo y para no disgustar a los estudiosos.

Una triste fama rodea a Maquiavelo. Unos se acercan a él por morbo o por pensar que por su tamaño es un libro que se ingiere sin mayor complicación. Habrá también lectores para quienes el libro de Baños será su primera aproximación a Maquiavelo. *El príncipe*, como otras obras elementales del pensamiento político y la estrategia, invita a la constante revisión. Napoleón Bonaparte estudió y admiró durante su carrera completa al florentino. Fue derrotado el 18 de junio de 1815 en la Batalla del Monte Saint-Jean, luego conocida como la Batalla de Waterloo, en la actual Bélgica. En un coche que le había pertenecido se encontró un manuscrito suyo con sus comentarios sobre Maquiavelo. Sus notas aún pueden ser consultadas, pues fueron publicadas en 1827. Napoleón dijo que “Tácito compuso novelas, Gibbon es un vocinglero, Maquiavelo es el único libro digno de leer”. Que el Emperador de los franceses mantuviera el diálogo vivo con el florentino da testimonio de la enorme influencia que Maquiavelo ha preservado.

El príncipe pertenece a un antiguo género del Medioevo y el Renacimiento llamado “espejo de príncipes”. Los textos eran escritos por pensadores o monjes para instruir a los príncipes sobre la moral y ciertas ideas o conceptos filosóficos. La *Ciropedia* de Jenofonte (370 a.c.), citado por Pedro Baños, es un antecesor del género. Estos espejos aún nos sirven, aunque no tengamos a un preceptor frente a nosotros. Los reflejos que nos dan del mundo moderno, aunque aparezcan nebulosos, hablan de la vieja preocupación de las personas por el poder y la humildad con la

que habríamos de reconocer que otros ya han trotado los mismos caminos. Maquiavelo no predicaba ni moralizaba; Baños tampoco.

Un buen líder es un buen lector, nos dicen Pedro Baños y Maquiavelo: “El príncipe debe leer la historia y poner atención especial en las hazañas de los grandes capitanes”. El libro de Baños puede abrir la puerta a quienes deseen saber más sobre la astucia y el ingenio del zorro aunadas a la fuerza y el poder del león. El General James Mattis, ex Secretario de Defensa de los Estados Unidos, habla a menudo de la importancia de la lectura para quienes buscan construir su carácter de líderes. Los libreros del General resguardan más de siete mil volúmenes. Otro ávido lector, Napoleón, mandó construir un librero portátil para llevar a sus campañas en 1803.

Al momento en que se escribe esta reseña, la tensión entre Rusia y Ucrania sigue escalando. Largos debates han tenido lugar, tanto en público como en privado, acerca de lo que los miembros de la OTAN deben hacer para contrarrestar la situación. El Coronel Baños ha sido una voz prominente en el análisis del tablero geopolítico de la región, mismo que se ha alborotado desde 2014, durante la previa incursión de Moscú en Ucrania, aunque el conflicto posea una carga histórica de siglos. Existen diversas maneras y herramientas para ver el conflicto. Por ejemplo, siguiendo la observación de Zbigniew Brzezinski, quien escribió que quien controla Eurasia, como en un gran tablero de ajedrez, controla el mundo (*El gran tablero mundial: La supremacía estadounidense y sus imperativos geoestratégicos*, 1997). Pedro Baños se ha expresado acerca de la complejidad de recursos, defensa, e impacto económico que una posible, mas no deseable, guerra podría traer para Europa y el resto del mundo. Sin embargo, los lectores de *El poder* contarán ya con un prisma para comenzar a entender el contexto de los sucesos actuales y algunos futuros. Bastará con mirar al actual Presidente de Rusia como uno de los príncipes de Maquiavelo, preocupado por mantener el trono, proyectando su poder, propiciando el miedo, en vez del afecto, en su propio principado y en el exterior. ¿A quién trata este príncipe de aliados y quiénes son sus amigos? ¿Cuáles de las clásicas argucias han de emplearse en este episodio? El lenguaje del poder y sus caprichos sigue presente mediante la repetición de un antiguo eslogan bolchevique en ruso: *Kto kogo?* (Kto kogo? O ¿quién domina a quién?). Más que respuestas, intente el lector desarrollar su intuición con preguntas y la guía que Maquiavelo y Baños le ofrecen.

Tanto nomini nullum par elogium reza el epitafio de Maquiavelo en la Basílica de Santa Cruz, en Florencia: “No hay elogio para tanto nombre”. El coronel Pedro Baños suscribiría esta afirmación.

Guía de forasteros de México.

Poemario sobre las ilustrísimas prostitutas de la Ciudad de México (siglo XVIII novohispano)

Anónimo

UNAM

Ciudad de México, 2019, 182 pp.

JANE GONZÁLEZ

En el siglo XVIII se tenía la costumbre de realizar las llamadas guías de forasteros, documentos que reunían la información más relevante sobre diferentes aspectos que servían como una especie de mapa y manual de un lugar en específico. El elemento clave de esta *Guía*, editada críticamente por Estela Castillo Hernández, es que se incluía información sobre un tema que es visto hasta nuestros días como un tabú: la prostitución. Así, desde la esquina oscura de las razones culposas, el individuo decidía volverse lector de lo que raramente podría hablar en público, pues sus ojos no delataban los pensamientos que los demás habrían juzgado con severidad.

Recordando la época en la que se escribió y habiendo terminado la lectura es que se comprende el motivo por el cual su recepción no fue grata a los ojos de la Inquisición. La construcción de la *Guía de forasteros* es parecida a la de cualquier otra guía, sin embargo, tiene la particularidad de una temática que no se había tocado más allá de menciones secundarias. El autor, cuya identidad desconocemos y con intención evidentemente cómica, no solo brinda descripciones muy precisas, sino que vuelve a las prostitutas sus protagonistas. Pareciera que uno de sus propósitos fue crear un directorio poético cuya información también correspondería a lo que hoy llamamos un catálogo. Por ejemplo:

Ciprianilla, aquesa chata,
que ha sido y es cantarina,
y que aun cantando se inclina
más a bailar en la reata.
No es, a la verdad, ingrata,
su color no tiene fin
y en cualesquiera festín
cualquier instrumento agarra;
toca poco la guitarra,
que más le cuadra el violín.

Con la *Bergara* no iguales
ni el culo más placentero,
que esta moza es el tercero
de los siete capitales.
Tiene todas las señales
precisas de putería,
y como no se sacia,
cuál será más la duda es,
si lo que le baja al mes
o lo que le baja al día.

Independiente a las décimas mismas, la investigación previa es sin duda una riquísima fuente de información que, si bien no es de vital necesidad para interpretar por cuenta propia los versos, resulta ser una lista de respuestas a dudas circunstanciales que pudiesen surgir a lo largo de la lectura. Estela Castillo Hernández destaca la importancia de rescatar “textos marginales” y brinda al lector el resultado de una búsqueda en los archivos de lo poco conocido en el Archivo General de la Nación. Es inevitable preguntarse por los sectores relacionados con la obra: quiénes accedían a la prostitución y quiénes leerían la *Guía de forasteros*. Sobre el primer punto, el hecho de que se contextualice sobre los perfiles de habitantes que tendían a buscar este tipo de servicios crea un modelo que, si lo pensamos, no está alejado de la actualidad, incluso recordando que nos separan alrededor de tres siglos de la escritura de la obra.

A la hora de leer las décimas, no llegamos a ellas con total desconocimiento, pues la edición permite contextualizar lo suficiente como para ubicar las distintas consideraciones que se presentaron alrededor de la escritura de la obra. Desde la parte histórico-literaria hasta lo relacionado con el contenido de la poesía. Por otro lado, es posible establecer constantes sobre la manera de referirse a las trabajadoras sexuales, así como dar información acerca de la percepción social de la prostitución. Podría decirse entonces

que lo que hace falta es tener los ojos bien abiertos ante los juegos de palabras que se presentan para caer en cuenta de que la obra funciona como un catálogo donde se describen las características físicas y laborales de las mujeres en cuestión, así como los lugares en los que llevaban a cabo su trabajo y los apodosos con los que eran ubicadas. El poeta anónimo tenía como propósito, por lo tanto, contextualizar lo más certeramente posible al forastero en ubicación, gustos y probabilidades sobre las trabajadoras que podía encontrar y que este eligiera lo que más le conviniera, construyendo así “una guía sobre el ambiente prostibulario”. La parte tediosa de la lectura es la comprensión de ciertas palabras que caracterizaban al léxico de la época. Sin embargo, las notas colocadas por Estela Castillo permiten comprender a qué hacen referencia aquellas expresiones que desconocemos y, en consecuencia, lograr interpretaciones mucho más certeras.

Los 1058 versos que componen la *Guía* no están colocados al azar y son más que solo descripciones. Desde el principio los motivos de escritura son explicados y justificados; el autor, evidentemente versado en métrica y prostitutas, se deslinda de la responsabilidad por los estragos que su pluma pueda causar, pues explica que solo responde a una petición. El orden en que se presenta la obra en esta edición es bastante amable con el lector. Tal como asistir a un tour por algún lugar que desconocíamos, el viaje por las páginas de *Guía de forasteros de México* hace paradas por diferentes aspectos, desde la categorización misma de la obra hasta la explicación de los nombres de las mujeres a quienes se les dedicaron las décimas. Todas estas estaciones nos preparan para llegar al destino: el contenido poético. Los lectores de esta *Guía de forasteros de México* son, a su vez, viajeros que agradecen la labor de quien trabajó para rescatar esta obra.

La ley del ex

Juan Fernando Hincapié
Literatura Random House
Bogotá, 2019, 272 pp.

ERNESTO GÓMEZ MENDOZA

Para empezar a hablar de *La ley del ex*, la palabra mágica es antihéroe. Los personajes de los cinco relatos largos son antihéroes con desmedido descaro. Son más “anti” que Ignacio Escobar, quien en la novela *Sin remedio*, de Antonio Caballero, preside sobre la “antiheroicidad” de raíz colombiana. Como Ignacio Escobar, el poeta incierto de Caballero, son antihéroes bogotanos. El autor de *La ley del ex*, Juan Fernando Hincapié, lleva a cabo en este libro un estudio casi etnográfico de los colombianos criados y marinados en la salsa de la clase media bogotana que hace prodigios de equilibrio para no caer de este lado de la pobreza moderada.

El principio de lo cómico reside en el escarnio de las debilidades y las posturas indignas del *homo sapiens*. Escarnio, exposición, la comedia nos coloca en su cepo ante la vista general, ejecutando acciones deshonorosas, como ya apuntó Aristóteles hace tanto tiempo. La comedia espera que, viendo a Fernández tan concentrado en su gran proyecto de arruinar la felicidad del hombre del momento de su exnovia —pérfido oportunista para Fernández—, aprendamos a perder con elegancia, con estilo. Sería tener carácter, y el antihéroe se haría héroe y emplearía su tiempo en compartir con otros colombianos los temas y métodos adquiridos en sus estudios de doctorado en lenguas romances en Texas. Todo termina bien; por lo menos para quien escribe. La mujer se va con un tercero, compañero de colegio de Fernández, niño rico. ¿Se puede ser más antihéroe?

Los personajes de los cinco relatos de *La ley del ex* se llaman igual: Fernández. El autor los retrata creciendo como la hierba, cumpliendo el sueño de todo colombiano de clase media incierta: anotar un gol en el colegio bilingüe. Tras

esa hazaña, posteriores logros de estas vidas colombianas, como cursar la universidad y hacer un doctorado, palidecen, y se equiparan, tal vez, con el de conseguirse una novia y perder la virginidad. En un relato, el arquetípico Fernández recuerda las bases de su estilo futbolero. El niño Fernández: virtuoso en el juego muy bogotano de no dejar tocar el balón a un rival de menor edad o de menor motricidad. De estas experiencias infantiles surge la entraña del fútbol para el bogotano del estrato social en que militan los Fernández. Por el arribismo sordo de ese estrato navegan los relatos, retratando a los personajes desempeñando, con ahínco, roles cómicamente mecánicos en las fases de colegio bilingüe, gol, novia y universidad. El Fernández nace, crece, va al colegio, mete un gol, se hace novio, va a la universidad y, finalmente, muere.

¿Habría de sorprender que la misma parábola vital fuera la de los varones en otras repúblicas latinoamericanas? Tal vez no. Todos esos países comparten mucho, culturalmente, y sus procesos históricos responden a los mismos resortes, de modo que el autor de *La ley del ex* ha descrito, de paso, los contornos cómicos del espíritu de clase media latinoamericano. Eso lo coloca en medio de buenas compañías y también frente al desprecio de la literatura seria, crítica, profunda, que se produce al sur del Río Grande y que se resiste a los avances de la otra, que en una actitud muy clásica, se propone retratar los errores y los disparates que caracterizan la vida humana en el planeta Tierra.

Hincapié, el autor, hace reír y hace sonreír, tan fácilmente, que recuerda a una figura maestra de la broma literaria, de nacionalidad colombiana, Premio Nobel de Literatura. En el relato titulado “Versiones de Don Pedro”, la risa se mezcla con cierta tristeza metafísica. El Fernández de turno, anota gol en el colegio. El papá funda una pequeña empresa. Como si anotara un gol, una intrusa se lo quita a Fernández y a su mamá. Muere y Fernández hereda el apartamento del adúltero. Seguir contando es comprobar que las manías mentales de la clase me-

dia nos impiden ser héroes completos, con todos los requisitos. El Fernández de turno deja de buscar empleo y se descara como lector, telespectador. También como autor de desayunos con arepa. La arepa que se consigue en la tienda de Don Pedro. El relato divierte y se luce en la descripción de tal grado cero de la existencia bogotana. Divierte ver a Fernández dedicando su vida a depurarla de eventos sorpresivos o incómodos y fracasando, pero sin darse por vencido. Es un relato sobre lo cómico que se ve uno cuando cree, sin hacer caso a la evidencia, que se puede pasar toda la vida en la zona de confort. Burlarse y enunciar la comedia de la vida requiere de un sentido especial de equilibrio y de dosis, y los hay en la justa medida en *La ley del ex*, un libro colombiano diferente.

Ante lo disparatado y gratuito caben, por lo menos, dos opciones: desgarrarse en angustias o reírse. Claro que esta risa nunca será fácil, inocua. La risa de Juan Fernando Hincapié es una risa tal vez culpable; tal vez el hueco de la risa ante un contexto que escapa, que resbala por tan anodino, y por trágico-cómico. En los cinco relatos de *La ley del ex*, Bogotá no es más que un espacio cerrado cruzado por las versiones mitómanas de una comunidad mojigata y adicta a las monsergas sin fondo. En sus cinco caras, el libro es un estudio en gris, servido por un narrador exacto pero resignado a su rol de amanuense de la tragicomedia bufa, él mismo un bufón. Narrador que se burla de su enunciar, de la costumbre literaria de enunciar con autoridad y sabotea la institución del autor realista omnímodo y suficiente. Especialmente cuando rompe la “cuarta pared” y comparte bromas sobre sus expresiones y sobre los privilegios de su narración. Romper la pared que separa el mundo narrado del mundo del lector es gruesa herejía en la literatura latinoamericana, donde los autores son los amanuenses cumplidos de la verdad (incluso proveedores de meta-relatos nacionales). Un bogotano hereje no es habitual, pero con un libro como este rompe la monotonía y formula nuevas preguntas.

Y líbranos del mal

Santiago Roncagliolo
Seix Barral
Ciudad de México, 2021, 395 pp.

LUISA MARÍA CABALLERO

Quizá la única forma de contar los hechos verdaderos sea salpicarlos de palabras de mentira.” Con estas palabras Santiago Roncagliolo anticipa que la historia que está a punto de narrar tiene más de realidad de lo que a cualquiera le gustaría admitir. Pero también es de esas histo-

rias que surgen gracias a la necesidad de unos por contarlas y la curiosidad (y persistencia) de otros por saber la verdad. El personaje principal de esta novela, Jimmy, se encuentra dentro de ambos grupos, y es desde su perspectiva, de actor y de narrador, que el relato de los hechos adquiere la forma de un testi-

monio de sucesos que sus protagonistas preferirían olvidar.

Santiago Roncagliolo (Lima, 1975) ha publicado seis novelas, teniendo la mayoría de estas como punto en común temas que se relacionan con el mal, la violencia y el miedo, es decir, el lado oscuro de la vida cotidiana en Latinoamérica. En esta, su última novela, Jimmy es un joven adolescente que vive en Estados Unidos con sus padres de una manera bastante apacible hasta que, en la antesala de su entrada a la universidad, una llamada cambia el curso de su vida. La enfermedad que ha contraído su abuela y la indiferencia con la que su padre actúa ante ella llevan a Jimmy a visitar por primera vez en su vida el país en el que se encuentra su origen: Perú, y con él un cúmulo de secretos que no esperaba encontrar, pues cada respuesta lo conduce a una nueva pregunta y a la certeza de que nunca se llega a conocer a alguien por completo. Y mucho menos a quienes tenemos más cerca. El viaje que efectúa el personaje principal para conocer sus raíces es más que algo simbólico, pues en él se percata de que, en realidad, no sabía nada de su padre y de que la relación que mantienen, alejada del amor y del afecto, es de estricto compromiso. Tal vez esto sea el motivo de las propias dudas existenciales de Jimmy, que continuamente lo acosan durante la historia.

La figura paterna tiene un rol importante a lo largo de la novela. “¿Qué es un buen padre?”, se pregunta de manera expresa, y, aunque la respuesta mencionada parece ser la correcta, en la práctica todo se remite a las apariencias. El padre ideal como modelo a seguir que se refleja en *Y libranos del mal* está basado en las expectativas de la sociedad, pero enfatizando que solo se refiere al sector privilegiado y conservador, por lo que, convenientemente, esta imagen concuerda con la que los portadores de la palabra de dios aprueban. Sin embargo, como cabría esperar de una máscara, esta no es

permanente y puede caerse en cualquier momento, lo cual ocurre constantemente con gran parte de los personajes, dejando ver algunos destellos de su personalidad real.

Esto abre paso a otro punto de reflexión al que necesariamente se llega al finalizar la lectura: el adoctrinamiento y el fanatismo religioso. Estos temas tan polémicos, delicados, y a los que puede ser complicado acercarse, se desarrollan con bastante agilidad en la novela; en ningún momento se hacen juicios de valor con relación a ello, sino que simplemente se van presentando los sucesos conforme avanza la narración y queda en manos del lector decidir su postura al respecto. La fe mueve a actuar; esto es una certeza en toda religión. No obstante, la diferencia entre un acto motivado por la fe y uno de mera obediencia se halla en el raciocinio, en la capacidad de cada quien de pensar de manera crítica, pero después también se debe discernir entre el enseñar a pensar y el enseñar lo que se debe pensar. En la novela, esto cobra materialidad con una comunidad religiosa creada para encaminar a los jóvenes por el camino del “bien”, para asegurarse de que en el difícil paso de la infancia a la adultez no se pierdan en ideologías contrarias a las socialmente aceptadas. Pero, detrás de este propósito inicial, el crecimiento desmesurado que tiene el grupo hace que sufra de continuos desbalances, y finalmente termina dañando a muchas más personas que las que en un punto se propuso ayudar.

El pasado es una sombra que es imposible de borrar, que puede esconderse pero que deja secuelas. El dolor y la culpa son algunas de ellas. En su novela, Roncagliolo se acerca a las perspectivas tanto de víctimas como de abusadores, y es que en algún punto estos roles podían llegar a difuminarse porque ellos mismos no son capaces de verse como tales. Las nociones de lo bueno y lo malo no se encuentran establecidas de manera absoluta, y la gran mayoría de los personajes

de la novela toman esto como una forma de acomodar a su favor solo aquello que les conviene, por lo que la consideración de los demás por parte del padre y de la abuela de Jimmy se basan en ello: “Dijo que la gente en Lima es chismosa. Y mentirosa”. Pero otra manera de actuar con la que intentan aminorar los problemas que inevitablemente los alcanzarán en algún momento es el silencio. Se dice que el tiempo cura toda herida, pero hay algunas que no llegan a hacerlo del todo, pues las cicatrices en las mentes de las víctimas y los remordimientos en las mentes de los agresores permanecen como eterno recordatorio de una verdad que es terrible, pero que por eso mismo no se debe callar. Ignorar temas complicados por todo lo que conllevan despierta la cuestión de la complicidad, algo que se encuentra reflejado en la sociedad privilegiada a la que pertenece la abuela de Jimmy, pues es innegable que todos saben lo que está sucediendo y prefieren mirar hacia otro lado.

Y libranos del mal es una novela que posee una narración ágil que facilita la lectura. El personaje principal como narrador proporciona una aproximación a los hechos desde un punto de vista externo, pero que a la vez está estrechamente conectado con ellos gracias al vínculo con su familia. Sin embargo, creo que conocer la perspectiva del padre en algún punto de la historia habría enriquecido la comprensión y permitido ahondar más en algunos temas, como en la relación padre e hijo que brilla por su ausencia. La sociedad que se retrata en el libro intenta por todos los medios mantener el orden que por tanto tiempo le ha convenido, basando su dominio en crímenes ignorados y mentiras que ya nadie cree, por lo que, al final, la frase con la que el protagonista da paso al inicio de su narración se vuelve tremendamente certera: “Aquí cada quien se salva como puede”.

The French Dispatch

Wes Anderson

Estados Unidos, 2021.

JORGE LUIS FLORES

Decía Borges que el barroco es el arte que linda con su propia caricatura. Con *The French Dispatch*, Wes Anderson se acerca peligrosamente a cumplir el *dictum* borgiano puesto que *The French Dispatch* es Wes Anderson ro-

có. No hay un centímetro cuadrado de la pantalla que no rebose andersonismos. Sin duda es su película más ambiciosa y formalmente la más audaz, tanto que corre el riesgo de caerse por su recargo. Hay instantes en que uno tiene la sensación

de estar viendo al maestro confitero regodeándose en su preciosismo, olvidando quizás que el pastel debe llevar algo más que betún. Sin embargo, tras una segunda visita a Ennui-sur-Blasé y una atenta relectura de la labor de Arthur Howitzer Jr. y su pandilla de escritores expatriados, me descubro de nuevo desarmado por este cineasta que, a pesar de sus excesos, no ha hecho nunca nada falso.

The French Dispatch es una antología de historias unidas bajo el marco de una revista *The French Dispatch of the Liberty, Kansas Evening Sun*. El espectador toma el rol de suscriptor que lee el

último número, formado por un obituario para el fundador y editor de la revista, Arthur Howitzer Jr. (Bill Murray), una breve guía de viajes firmada por el ciclista *flâneur* del bajo mundo Herbsaint Sazerac (Owen Wilson), el retrato de un asesino y genio artístico y su musa-custodia de la mano de la crítica de arte J. K. L. Berensen (Tilda Swinton), el reportaje de una protesta estudiantil por parte de Lucinda Kremenz (Frances McDormand) y una crónica de una cena convertida en trepidante rescate escrita por Roebuck Wright (Jeffrey Wright). *The French Dispatch* es un trasunto de *The New Yorker* y su editor y colaboradores son cada uno a su vez reflejos o amalgamas de algunas de las plumas más famosas que pasaron por la revista neoyorkina.

Ya desde su muy temprana juventud, Anderson pasaba sus ratos libres leyendo *The New Yorker* en la biblioteca de su secundaria. Su devoción es tal que en 2003 trató de comprar el archivo de la revista. No lo logró, pero más tarde se hizo con la colección de cuarenta años de números que la Universidad de Berkeley puso en venta. Es decir que con *The French Dispatch* Wes Anderson continúa una tradición de homenajes. Varias de sus películas están dedicadas: *The Life Aquatic with Steve Zissou* a Jacques Cousteau, *The Darjeeling Limited* al cine de Satyajit Ray, *The Grand Hotel Budapest* a Stefan Zweig. Cuando le ofrecieron hacer *Fantastic Mr. Fox* aceptó por ser admirador de Roald Dahl (uno de sus próximos proyectos, por cierto, es una nueva adaptación de una obra de Dahl). Es decir: Wes Anderson ha tenido la inmensa fortuna de hacer carrera en torno a revisitar, reinterpretar y explorar aquello que ama.

Tal vez a ese cariño se deba, al menos en parte, el desborde de *The French Dispatch*. En ella hay: cambios de blanco y negro a color, narración paralela en pantalla dividida, subtítulos que aparecen de formas no convencionales en pantalla, una secuencia animada, *tableaux vivants* monumentales, escenarios que se abren en medio de la acción y una obra de teatro insertada dentro de una de las historias. El diseñador de producción de confianza de Anderson, Adam Stockhausen, estima que se construyeron 125 sets para transformar la ciudad francesa de Angoulême en la ficticia Ennui-sur-Blasé, incluyendo abundantes e intrincadas miniaturas. Todo esto no se trata de un simple caso de “estilo sobre sustancia”, sino del derroche que caracteriza a las cartas de amor. Anderson, como el editor de su película abrumado por el cariño que siente hacia sus escritores, encuentra difícil hacer recortes.

El resultado es entonces a la vez espectacular y frustrante pues tiene momentos sublimes y otros que habría sido mejor ahorrarse. El problema con las antologías es que suelen ser desiguales y, como estructuralmente las piezas no cuentan con la independencia de un verdadero cortometraje, las más débiles tienden a arrastrar consigo a las más sólidas.

En este caso la mejor historia es

indiscutiblemente la de *The Concrete Masterpiece*, donde Benicio del Toro interpreta a Moses Rosenthaler, un hombre condenado a cadena perpetua en la prisión de Ennui por homicidio múltiple quien tiene un talento pictórico extraordinario, descubierto por el agudo y oportunista Julian Cadazio (Adrien Brody), también preso por delitos fiscales. Moses tiene como musa a la guardia, Simone (Léa Seydoux), quien tiene una relación erótica y artística con él.

Esta es, a mi gusto, una historia perfecta, y si pudiéramos extraerla de la antología como se extrae el inmenso fresco pintado por Rosenthaler de la prisión, creo que sería uno de los mejores trabajos de Wes Anderson en general. En ella se condensa sin concesiones la ambición que caracteriza a *The French Dispatch*, pero cada elección estética, por indulgente que sea, está justificada. Las transiciones de color a blanco y negro son elocuentes y las abigarradas composiciones reproducen la escala épica de los grandes cuadros románticos. Por otro lado, es el único segmento que captura el espíritu de Wes Anderson, aquello que caracteriza y anima a su obra: la obsesión con el amor trágico, la frialdad externa y el candor contenido, esa mezcla de tristeza y absurdo, de levedad y pesadumbre y esa forma de decir con el mismo tono las cosas más graves y las más estúpidas. Cuando Simone rechaza el amor de Rosenthaler de tajo, Moses le dice: “Eso me lastima. La crueldad, la sangre fría con la que lo dices” y cuando es forzado a explicar por qué quiere unirse al taller de artes plásticas de la cárcel dice: “Tengo que hacer algo con las manos, de otra manera creo que me suicidaré. Y es por eso que me apunté al taller de arcilla, alfarería y tejido de canastas”. El personaje de Moses está entre los más memorables del abundante universo andersoniano y su relación con Simone entre las más enterneadoras y ambiguas. Ella no lo ama, pero lo entiende y lo admira. Lo anima a seguir y posa para él, mas también lo controla, subvirtiendo así la dinámica clásica de musa y artista. Como Moses afirma cuando Cadazio lo felicita: “Todo es Simone”.

Lamentablemente a esta pequeña obra maestra le sigue el segmento más flojo, *Revisions to a Manifesto*, basado en las crónicas y anotaciones de Mavis Gallant durante las protestas de París en 1968. En él, Lucinda Kremenz sigue de cerca la revuelta conocida después como “La revolución del tablero de ajedrez” desde sus humildes orígenes en la exigencia de que los estudiantes varones puedan acceder a los dormitorios femeninos (génesis que, por imposible que parezca, es fiel a la historia del París del 68). Kremenz, una escritora severa en aspecto y carácter inicia un amorío breve con Zeffirelli (Timothée Chalamet), uno de los líderes del movimiento estudiantil. El segmento no es malo. Tiene incluso momentos brillantes como el suicidio de un joven obligado a enlistarse en el ejército que “ya no puede imaginarse a sí mismo como un adulto en el mundo de sus pa-

dres”, o bien el despegue de Zeffirelli y Juliette en una motoneta hacia los confines de la galaxia, y sobre todo la muerte anticlimática de Zeffirelli cuyo rostro “reproducido en masa y envuelta en plástico será vendida como chicles a aquellos proclives a buscar héroes”. El problema con *Revisions to a Manifesto* es más bien que en conjunto la sección se siente efectista y “no de una buena manera”, para citar las críticas que hace Juliette al manifiesto de Zeffirelli. Es irónico que la sección, basada en la corrección de un texto, parezca un primer borrador. Sus protagonistas se sienten como muñecos moviéndose en dioramas creados más para recuperar la estética perdida del París de la Nouvelle Vague que para poner en escena las preocupaciones centrales de Mavis Gallant: la pureza de los ideales de los jóvenes, lo admirable de su valentía, la inevitable confusión de su ideología con su angustia por vivir en un mundo que no está hecho para ellos.

Y la última parte, *The Private Dining Room of the Police Commissioner*, trata sobre la visita del escritor Roebuck Wright al comandante de policía de Ennui-sur-Blasé (Mathieu Almaric) para probar la legendaria comida del chef Nescaffier. Mientras cenan, delincuentes organizados encabezados por el Chaffeur (Edward Norton) raptan a Gigi, el hijo del comandante. La trama de esta viñeta es la más burlesca, incluyendo una trepidante persecución animada al estilo de *Las aventuras de Tintín*, una improbable tregua culinaria y un mortal desenlace envenenado. Para añadir complejidad narrativa, el artículo donde se cuenta la historia está siendo citado de memoria por el propio Roebuck Wright durante un programa televisivo años después de los sucesos y de la publicación del texto.

Hay algo que agría un poco el platillo que se sirve en *The Private Dining Room*. Para quien ha leído, escuchado y visto a James Baldwin será evidente que el novelista y ensayista es la principal inspiración detrás de Roebuck Wright (agregándole aspectos de A. J. Liebling). Pero Baldwin era famosamente hostil a cualquier intento de tomar de él solo al autor dejando de lado al activista. Retratarlo entonces como un escritor gastronómico al centro de una rocambolesca comedia es una decisión extraña y tal vez ingenua. No obstante, a través de los saltos de marco y formato, Anderson logra colar momentos de reflexión que le hacen justicia aunque sea aisladamente a Baldwin, como cuando el entrevistador pregunta a Wright por qué a pesar de sus enciclopédicos intereses el tema que más ha tratado en su obra es la comida y el escritor responde que a menudo “el festín solitario ha sido como un camarada, mi gran consuelo y refuerzo” (Baldwin habló de su aislamiento en París, ciudad a la que se exilió para huir del racismo y a la que describió como un lugar “para el extranjero lleno de altos techos polvorientos que no pueden ser habitados”), o cuando habla de la vez en que fue encarcelado por “amar de la forma incorrecta” (Bald-

win, como Wright, era homosexual).

En la conclusión de esa última viñeta se encuentra además la mejor línea de la película, que reenfoca su historia y la antología entera tiéndolas de nostalgia, esa misma nostalgia que recorre como un río subterráneo la obra entera de Wes Anderson. Nescaffier y Wright, ambos extranjeros en *Ennui*, tienen una sentida conversación. Nescaffier dice: “Buscamos algo que nos falta. Nos hace falta algo que dejamos atrás”. Esa es la clave, creo, de la filmografía de Anderson. Esa su brújula, su lema y su mensaje.

Hace ya varias décadas que los críticos franceses desarrollaron el concepto de “autor” en el cine, aquellos cineastas cuyas obsesiones temáticas y visión estética son tan marcadas que sus películas se vuelven indisociables de su personalidad. Es sin duda el caso de Wes Anderson. Basta un fotograma para adivinar su firma, un par de líneas de diálogo para reconocer su tono. Pero cuando un autor

tiene un estilo en extremo idiosincrático se corre el riesgo de que este se vuelva, a ojos del público, la única razón de ser del artista. La estética andersoniana —paleta de colores limitada, obsesión con la simetría y composiciones perfectas, paneos de 90°, *snap zooms* y *travellings* laterales, amplios planos generales estáticos, diálogo amanerado y seco— le ha granjeado ardientes fanáticos, irregulares discípulos y desdeñosos detractores, y ha adquirido vida propia: ahí están como prueba las abundantes parodias (en *Los Simpsons*, *Saturday Night Live*, *Padre de familia*) y el libro *Accidental Wes Anderson* (basado en una popular cuenta de Instagram) que recopila fotos de espacios cuyo mérito es parecer salidos de una película del director tejano.

Todo ello contribuye a oscurecer la verdad que Anderson explora en cada nuevo proyecto: “Buscamos algo que nos falta. Nos hace falta algo que dejamos atrás”. Todas sus películas tienen algo de

elegía: las amistades que se dejan atrás, los amores que no fueron, las relaciones que se quebraron, la libertad de la niñez que termina, los deseos incumplidos, la muerte. Como Stefan Zweig, Anderson siempre está diciendo adiós al mundo de ayer. No olvidemos que el único número que nos es dado conocer de *The French Dispatch* es el último, titulado además obituario.

La mayoría de nosotros andamos en busca de algo y nos movemos esperando su encuentro. La tragedia es darse cuenta de que tal vez aquello que deseábamos estaba allí, en esos sitios que ya no son nuestros y a los que no podemos volver. No hay antídoto para esa tristeza. Pero “quizás”, como dice Roebuck Wright a Nescaffier, “con algo de suerte encontraremos aquello que nos eludió en los lugares que alguna vez llamamos hogar”.

El poder del perro

Jane Campion
Australia, 2021.

ISABEL SÁNCHEZ

Libra de la espada mi alma,
del poder del perro mi vida.

Salmo 22:20

Al principio de *El poder del perro*, una voz masculina en *off* nos avisa de que estaría dispuesto a cualquier cosa por proteger a su madre. Poco a poco, nos damos cuenta de la importancia de estas palabras a lo largo del metraje. Es un aviso temprano de una venganza perpetrada a fuego lento. La directora australiana Jane Campion logra con esta película un eco similar al que tuvo con su mayor éxito hasta el momento: *El piano* (1993). Y no son pocos los puntos de unión entre las dos historias. *El poder del perro* muestra la coherencia narrativa y cinematográfica de Campion.

La directora neozelandesa rodea a sus personajes de una Naturaleza que actúa como un personaje más. Una Naturaleza que es cómplice a la vez que encarcela a los seres humanos que viven en ella. Una Naturaleza que deja escapar la sensualidad y la violencia de los hombres y las mujeres. Tanto en *El piano* como en *El poder del perro*, los personajes vulnerables son los más fuertes y los más fuertes dejan escapar su debilidad. En las dos historias sale

también el lado oscuro de los frágiles, que al fin y al cabo son supervivientes en un mundo hostil.

Mientras que *El piano* era una historia original de Jane Campion, *El poder del perro* parte de una novela de Thomas Savage que la conmovió profundamente tras su lectura. Savage la escribió en el año 1967 y en ella enterró muchas de sus heridas y de sus fantasmas infantiles. El autor dejó ecos de su propia historia y sobre todo realizó un retrato sobrecogedor sobre una atormentada represión homosexual. Algo que él mismo sufrió durante su vida.

La película desde el minuto uno y con la presentación de cada uno de sus personajes protagonistas deja escapar una tensión e incomodidad psicológica que nunca termina. Se nota en cada fotograma una violencia emocional que no se sabe si va a estallar en una violencia física. *El poder del perro* es un western con unas gotas del Steinbeck de *Al Este del Edén*, de un melodrama familiar a lo *Gigante* y un cuento oscuro con veneno, donde el delicado príncipe azul hace trizas al leñador.

La historia transcurre en un rancho aislado a principios del siglo XX en Montana. El rancho lo llevan dos hermanos de personalidades opuestas. Phil y George Burbank. Phil (Benedict Cumberbatch) es rudo y violento, no duda en recordar e idealizar los años de formación con Bronco Henry, el vaquero que le enseñó todo lo que sabe. George (Jesse Plemons) es silencioso, sensible y educado. Pese a las diferencias, ambos hermanos se complementan y dirigen el rancho. Pero ese equilibrio queda roto cuando George se enamora de Rose

(Kirsten Dunst), una viuda del pueblo, que lleva el restaurante al que a veces van con su cuadrilla. Cuando Rose se casa con George y pisa su nueva casa, se desata una lucha silenciosa entre ella y Phil. Además Rose no está sola, es madre de un joven estudiante de Medicina que no esconde su feminidad, Peter (Kodi Smit-McPhee), que se convierte también en objetivo de las burlas y humillaciones de Phil. En esta batalla de silencios, parece que Rose tiene todas las de perder en un territorio de hombres, y se siente tan atrapada que empieza a beber sin tregua.

Todo se transforma ante un descubrimiento de Peter respecto a Phil durante uno de sus paseos. Este último cambia entonces la forma de relacionarse con el muchacho, actúa como si fuese su tutor. Se convierte en un Bronco Henry. Y Peter sigue al maestro. Phil se da cuenta de que su relación con el muchacho es una herramienta poderosa contra Rose, pero ¿qué es lo que quiere Peter?

Jane Campion decide meterse de lleno en el género western y dibuja una historia sobrecogedora de venganza, pero al final sobre todo queda la triste personalidad del atormentado Phil. Un hombre marcado porque no expresa su yo más profundo, pero la relación con su pupilo dejará al descubierto su fragilidad emocional. Él es el que sucumbe al poder del perro por no atreverse a ser como es en un mundo duro y rudo. Y ese perro es precisamente el joven estudiante que sí se presenta a todos tal y como es.

Phil oculta su intelectualidad, su pulcritud, sus estudios y refinamientos para envolverse con una máscara de masculinidad que le hace totalmente infeliz y que incomoda además a sus

seres más queridos. Solo en un lugar secreto, al lado del río, se deja llevar por la sensualidad, por los recuerdos y por la belleza.

Cuando volvió a reeditarse la novela de Savage a principios del siglo XXI, Annie Proulx escribió un interesante prólogo. Y es un detalle importante, porque Proulx es la autora de un relato corto que sería llevado a las pantallas de cine y que daría un vuelco al género western: *Brokeback Mountain* (2005). Una historia de amor entre dos vaqueros que intentan esquivar el mundo masculino y misógino en el que viven. Ang Lee tejió una relación sentimental entre dos vaqueros solitarios en una lejana montaña. *El poder del perro* es el lado más oculto y oscuro de *Brokeback Mountain*.

Es interesante la construcción de Jane Campion de un western psicológico e íntimo. A pesar de ser un género relacionado siempre con la masculinidad y actitudes conservadoras, se puede hacer una lectura reveladora de las películas del Oeste, y ver que su mirada siempre ha sido mucho más amplia y diversa de lo que parece. Lo que sí es cierto es que en este siglo XXI el género está teniendo una lectura todavía más rica en matices, sobre todo con las aportaciones de directoras de cine. Las mujeres le están ofreciendo nueva vida y ampliando su mirada. Así la directora estadounidense Kelly Reichardt ya ha firmado dos interesantes películas del Oeste: *Meek's Cutoff* (2010) o *First Cow* (2019).

En *El blog de Hildy Johnson* indago en cómo Reichardt revisita alguno de los códigos del western: “*Meek's Cutoff* te acerca al tempo de esa dura ‘conquista’ de los colonos al salvaje Oeste. Un tempo lento, de parajes desolados, extensos... Paisajes capaces de generar espejismos donde las distancias no están claras. Un tempo de ruidos de la naturaleza. El día y la noche. Y la noche oscura. Con destellos de la luz que se desprende del fuego. Unos colonos profundamente religiosos tratando de llegar a una tierra prometida con agua... donde poder asentarse. Una marcha lenta al ritmo de los carromatos”.

También la reciente ganadora del Oscar Chloé Zhao se ha decantado

por la mirada del Oeste. Ella empezó su fama internacional con la historia de un vaquero de rodeos caído en desgracia, *The rider* (2017), y acaba de filmar a los nuevos forajidos en su premiada *Nomadland* (2020). No son temas ajenos del género western, pero sí la manera de acercarse a ellos.

Jane Campion toca un aspecto muy tratado en las películas del Oeste: la venganza a fuego lento. Son muchas las que vienen a la cabeza: *Cabalgando en solitario* de Budd Boetticher o *Hasta que llegó su hora* de Sergio Leone. Y también su largometraje recuerda a esos westerns psicológicos y enfermizos que cuentan historias de familias en ranchos aislados, como dos maravillosas películas: *El rastro de la pantera* de William A. Wellman o *Perseguido* de Raoul Walsh.

La directora neozelandesa no se da prisa a la hora de contar su historia y confía en el poder de las miradas y los gestos de sus personajes, rodeados de un paisaje que todo lo envuelve, y logrando una luz especial, gracias al equipo que forma con su directora de fotografía, Ari Wegner, consiguiendo momentos tan hermosos como la efímera sensación de felicidad que viven George y Rose antes de llegar al rancho.

No obstante, *El poder del perro* no es un largometraje tan redondo como *El piano*. A pesar de contar con múltiples virtudes tanto en la forma como en el fondo, Jane Campion falla al plasmar el tiempo en el relato cinematográfico y esto resiente la construcción de algunos personajes y sus motivaciones. Así Rose y su enfrentamiento con Phil no quedan bien dibujados. Demasiado rápido y pronto, sin cocinarlo despacio ni dejar respirar una relación tirante, cae el personaje femenino en el alcoholismo. Tampoco se saca todo el jugo a la compleja relación entre los dos hermanos ni se entiende el comportamiento de George ante Rose y su hijo adoptivo, Peter, después de la boda. Todo se solventa gracias a las interpretaciones carismáticas de cada uno de los actores y por lo bien construida que está la venganza. Por otra parte, la película atrapa porque envuelve la sensación

continua de opresión, incomodidad y violencia latente.

Sin duda, otro de los aciertos de *El poder del perro* es la construcción del personaje ausente: Bronco Henry. En boca de Phil, pasa de ser un mito a objeto secreto y de deseo. Phil amó a Bronco. Uno de los momentos más emotivos es cuando Phil muestra un atisbo de ilusión al convertirse para Peter en lo que para él significó Bronco. No es difícil imaginar que Bronco Henry es uno de esos héroes clásicos de las películas del Oeste con cara de John Wayne.

También la historia juega con ese poder del perro. Es decir, con Peter, el personaje que parece más débil. La ambigüedad moral del joven y su parte oscura enriquece este cuento negro. ¿Es Peter un chico indefenso que aprende a manejarse en un mundo masculino? ¿Es Peter un superviviente que trata de no ser aplastado? ¿Es un muchacho con una parte oscura y sádica que pone su inteligencia al servicio de la obtención de su felicidad y la de su madre eliminando todo aquello que se cruce en su camino? Así con esta última opción podemos enlazar la forma de contar esta historia con una obra de Paul Thomas Anderson, que también se convertía en un cuento sádico: *El hilo invisible*, donde el personaje vulnerable mostraba su verdadero rostro a lo largo de la película.

No hay duda de que *El poder del perro* ha permitido que se hable de nuevo de Jane Campion. Desde los ochenta no ha dejado de rodar y podemos decir que su filmografía siempre ha resaltado la fuerza del frágil y también su parte oscura: desde *Un ángel en mi mesa*, *El piano*, *Retrato de una dama*, *Holy Smoke* o la bella *Bright Star*. Volviendo a los puntos de unión entre *El piano* y *El poder del perro*, de Ada, la madre muda, y su hija pequeña (pisando ambas un lugar inhóspito) a Peter y su madre Rose hay un largo camino que merece la pena recorrerse. Curiosamente tanto Ada como Rose tienen un piano con el que tocan distintas teclas. Sí, Jane Campion continúa tocando un piano, una melodía que construye una compacta filmografía.

Cry macho

Clint Eastwood
Estados Unidos, 2021.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

Innegable corolario en la carrera del director Clint Eastwood, *Cry macho* por supuesto no corresponde a la pa-

rafernalía del género western en su expresión más clásica. Aunque en la trama atisba como horizonte climático la frontera de la discordia americana, el paisaje ya es diametralmente diferente desde la estampa hasta su orden político; primero, no apela al mítico tiempo histórico del siglo XIX estadounidense, y además la vulnerabilidad del personaje central, el ex estrella de rodeo Mike Milo interpretado por el propio Clint, se aleja de manera abrupta de los héroes formales de John

Ford, Howard Hawks o Anthony Mann.

Podríamos tener en mente la rigidez de un género que goza de garbo nacional y estatus internacional, si lo relacionamos con el canon establecido en la mitad del siglo pasado con los cineastas aludidos. Ford parecía inmortalizar las anécdotas y petrificar las formas que han sobrevivido a modas estéticas y a demandas de visibilización de minorías. Sin embargo, el canon se ha sometido al tiempo y, en lugar de envejecer y

morir de inanición, el western ha sabido admitir sugerencias tanto relacionadas al desarrollo sintáctico del cine como ha absorbido coyunturas de una agenda social y política que somete a las representaciones artísticas, en este caso el cine, a recientes discursos que alcanzan a rasguñar el canon original. Esto habla bien de la salud actual del western: ha ganado con la inclusión discursiva y mantiene firmes sus columnas canónicas, aceptando sutilezas que semejan una especie de caballo de Troya como la reelaboración del varón en un condado texano, como el de Eastwood. Aunque *Cry Macho* también sea una variante más del cine sobre la figura paterna como lo hizo en *Un mundo perfecto* (1993), implica a su vez un examen sobre la masculinidad en un espacio despojado del simbolismo orgulloso del vaquero y la esperanza de la conquista de un campo yermo.

Argucias del género, como *Cry macho*, con el tiempo han colado elementos ocultos por el mito de la fundación y por el blindaje del protagonista hombre narrado en una sola pieza, muy lejos de la paradoja. De estas aristas podemos citar tan solo dos que niegan la clave sexista del western más lineal: Ang Lee en *Secreto en la montaña* (2005) muestra esa fragilidad del cowboy, oteando el hastío de la pareja heterosexual contemporánea, cuestión que logra con gran atinencia Jane Campion en *El poder del perro* (2021), cuya finura expositiva entrafía hasta elementos del thriller moderno sin que nadie aviste esta noticia como sobresalto —de ahí la gracia para filtrarse como novedad.

Otra exquisitez de Eastwood es el paisaje alterado, esa fotografía de la casa que yace en el recuerdo ideal frente al deterioro de la presente realidad. Es una nostalgia acortada por el sentido prosaico de Clint, que jamás se instala en la mirada de reojo. El paisaje en *Cry macho* es la principal fisura para el corpus más inflexible del género y que hoy día ha sido revertido desde una multiplicidad de ángulos —a colación viene *First Cow* (Kelly Reichardt, 2019), garbanzo de a libra y oveja negra al mismo tiempo del western. La anécdota de Eastwood se desenvuelve en una suerte de tiempo histórico dislocado más allá de la instauración de un país, como si la actual situación dominada por el trasiego del narcotráfico mexicano fuese un tema emergido de la ciencia ficción distópica, donde el estadio naturalizado se altera y no halla lógica con esa realidad que variados estudios han denominado capitalismo gore: los cuerpos mismos se han transformado hacia una cosificación masiva (vale la pena contrastar dicho aserto con *Bone Tomahawk* de S. Craig Zahler).

Lo que vemos ahora en la frontera entre Estados Unidos y México es una resistencia —la de los indios—, que se ha revuelto, esa generación que vio la ocupación europea hoy es territorio de aquellos, o cuando menos hay un interregno donde horadar la frontera es una transgresión a una zona de miedo, al contrario de lo que pasaba en el western

ubicado en el siglo XIX: donde el crimen original se encubría y el genocida, más bien el pionero, era el mensaje mismo de una misión cultural y civilizatoria a final de cuentas.

Esta confusión del espacio idealizado en *Cry Macho* trae consigo una especie de lectura postapocalíptica, donde Milo se aprecia como vetusta pieza de una tradición que ofende la fortaleza de sus heroicos antecesores que eran efigies incólumes, como ocurrió con una buena cauda de personajes interpretados por John Wayne, salidos de una macro narrativa que condensaba el nacimiento de un Nuevo Mundo ya en modo tabla rasa —para desnaturalizar este relato, recomendamos *El nuevo mundo* (2005) de Terrence Malick, versión matizada de la historia de Pocahontas y John Smith.

Una suspicacia más de Eastwood. El Milo de *Cry macho* no es idea suelta, porque el director ha construido dicha vulnerabilidad desde los albores de su profesión de actor, interpretando papeles equidistantes de los convencionales del western, y ya de director con mayor razón la fragilidad adquiere claroscuros donde incluso el escarnio se permite al no tomarse en serio sus posturas liberales ni su aparente perfil de rudo que aquí pasa a un limbo emocional: la puerta trasera del fetiche masculino.

Al reverso de Wayne, ícono legítimo y hasta diríamos inamovible del western, Eastwood desde su aparición fue un renegado de la apariencia, *outsider* de la regla, muchas veces forastero —extraño, siempre en ladera—, y ahora en *Cry macho* permanece con esa gelidez de tipo amoral con rostro de roca, pero con matices que lo tornan todavía más endeble: es la dureza que muta, como en *Gran Torino* (2008), donde el anciano veterano de guerra, intolerante e irascible, se torna solidario y defensor de las minorías migrantes asiáticas no obstante le quieran robar su apreciado automóvil.

El tiempo contemporizado es definitivo para zanjar el género en su ortodoxia. Mientras en pleno auge de la aventura por los desiertos del sur el tiempo está suspendido —la eternidad del sol y de los duelos—, el filme de Eastwood transcurre en tiempo ido, decadente y exótico, y se transforma en auténtica reserva que semeja museo en ruina, como en los filmes de Chloé Zhao. Claro, el género del western ha enseñado una evolución heterogénea que no está arraigada a la década de los cincuenta: incluye variaciones en medio de la época de oro como las de Raoul Walsh, Nicholas Ray, King Vidor o Robert Aldrich. El western en este contexto ha cobijado cualquier subgénero para enriquecerse como tal: según Rick Altman hay películas del salvaje Oeste, de persecuciones, comedias, melodramas, románticas y hasta epopeyas.

En dicho desarrollo hay joyas disruptivas al código como el cerebral bestialismo en *Duelo de gigantes* (1976) de Arthur Penn; el populismo folclórico y correcto de *Danza con lobos* (1990) de Kevin Costner; la rebelión esencialista

de *Gerónimo: una leyenda americana* (1993) de Walter Hill; el posicionamiento de género en *Rápida y mortal* (1995) de Sam Raimi; la metáfora ácida de *Hombre muerto* (1995) de Jim Jarmusch —el indígena americano se llama Nadie—; o la semilla de la ambición que encarna *Petróleo sangriento* (2007) de Paul Thomas Anderson. Asimismo, alrededor de la Guerra de Secesión tenemos a Quentin Tarantino con la provocadora liberación esclavista de *Django sin cadenas* (2012) y la no menos irritante comedia negra *Los odiosos ocho* (2015); y de los hermanos Coen, la droga como el huevo de la serpiente en *Sin lugar para los débiles* (2007) y la excelsa misantropía de *La balada de Buster Scruggs* (2018) —sobre todo, el relato de “Meal Ticket”.

En este entorno post western, *Cry macho* se relaciona todavía más con discursos como el de la directora china Zhao: tanto *Canciones que mis hermanos me enseñaron* (2015) como *El jinete* (2017), integran una estirpe de piezas desoladoras sin ápice de heroísmo; al contrario, una especie de aislamiento genera una sensación polvosa de derrota donde la postal bucólica sucumbe ante la metrópoli. A este par de filmes hay que agregar *Nomadland* (2020), que sin estar propiamente conectada con los dilemas identitarios de los jóvenes atrapados en el medio rural, sus sobrevivientes al crack crediticio que padeció EU durante el periodo de 2007 a 2009, comparten con *Cry macho* la incertidumbre que genera el desarraigo y al propio tiempo un halo melancólico por la naturaleza y su bálsamo libertario que añora discreto el Milo de Eastwood.

La proporción de las películas western en su época de auge, de 1925 a 1970 se calcula en un cuarto del total, muestra una obsesión por esa leyenda fundacional como lo es la hazaña en el margen del Río Bravo. Ella Shohat y Robert Stam señalan que el western heredó un intertexto complejo que abarca crónicas y estéticas disímboles: la épica clásica, las novelas de caballerías, la novela indianista, la ficción de la conquista y agregan la representación de las pinturas y dibujos de George Catlin y Frederic Remington. Es evidente que el western cumplió un papel educativo en la formación de un sentimiento de pertenencia patriota. El cine, también en México, fue la oportunidad de los estados nación modernos para posicionar su exégesis de origen con la rimbombancia pertinente para justificarse como expansión civilizatoria por encima de las culturas vernáculas.

Todo género tiene un territorio y tiempo dorados que secundan la traducción tópica. Género y nacionalismo, así coinciden, se amoldan y el primero opera como estandarte del segundo. La efectividad de un género depende de un nido que acoge a todo el discurso y se erige como si fuera el lienzo de una idea, como ocurrió en México con la comedia ranchera y en EU con el western. El germen ya es concebido en imagen y facilita la pedagogía de creencia y sensación de una nación

con cuna: transmite el western, desde su decorado legitimado, la identidad de un país blanco con merecida recompensa a su aventura.

Los estudiosos sobre el multiculturalismo y las representaciones en el cine de Hollywood, Shohat y Stam, han ilustrado cómo el western se ha desentendido de la parte política a grado que apreciamos sus tramas con una incipiente ley que apenas ataja la reacción justiciera entre defensa y venganza. Suerte de asepsia cunde en la fórmula, restringida a la frontera, y cuya consecuencia es centrarse en la fuerza de un revólver. En este sentido la relación entre western y desarrollo del gobierno o instituciones del Estado es desafortunada, por eso recomendamos *Lincoln* (2012) de Steven Spielberg. Digamos que todo lo concerniente a la Declaración de Independencia y a las tensiones para reemplazar las formas de Parlamento Británico merecen otros géneros, menos el western.

Mucho se ha dicho del sesgo ideológico y hasta racista de *El nacimiento de una nación* (1915) de David Wark Griffith y *Lo que el viento se llevó* (1936) de Victor Fleming. Se les ha reprochado un blanqueo de la historia de la población afroamericana. Griffith ensalza un evento a todas luces incorrecto políticamente: convierte en héroe al fundador del Ku Klux Klan, grupo supremacista blanco, generador de odio y que es representado como un salvador del sur. Mientras que a Fleming se le censura por haber tergiversado el tiempo pasado: niega los horrores de la esclavitud en el periodo anterior a la Guerra Civil, exponiendo de forma romántica la relación entre los amos blancos y los negros sirvientes que aceptaban su designio en un remanso de paz y tranquilidad.

Quizás una combinación afortunada con referencia al western y la política sea *El bueno, el malo y el feo* (1966) de Sergio Leone, espagueti western cuya base dramática es la ambición de un sargento del Ejército de La Unión que lucha por un tesoro escondido durante la Guerra Civil. Y es que pocas películas destacan el tema de la revolución americana: ni George Washington, Thomas Jefferson o Benjamin Franklin, padres fundadores de los Estados Unidos de América, han sido protagonistas o referencias de los westerns más emblemáticos.

En cambio, el western apolítico se presta a ser cuento que nacionaliza un proceso mayormente generalizado a escala universal: el empuje de la expansión europea en Asia, África y el continente americano. Este mito norteamericano de origen colonial, bien dicen los investigadores, se respalda en las leyes competitivas del darwinismo, la jerarquía de las razas y los sexos y la idea del progreso. Este tono apolítico del western va en consonancia por su reverencia hacia el paisaje. El valle inhóspito se expone como espacio a descubrir y poblar, y poco o

nada se centra en el desplazamiento de los pueblos originarios –por ello vean la ironía de Jarmusch. Eso es: esta invisibilidad por la anécdota política se instala para subrayar en silencio la virginidad del espacio, aún sin habitar (conforme las tramas).

Es obvio que esta puesta en escena rima con el simbolismo bíblico: el de la Tierra prometida. De acuerdo a Hollywood, la América indígena floreció con la llegada de los blancos. Las cintas, contadas desde el punto de vista de los blancos, anulan el tono sacro de la tierra de los indígenas –cuando menos, habitadas primeramente por ellos. El punto de vista blanco se concentraba en el viaje civilizatorio hacia el Oeste. Pensemos entonces que en este choque narrado está implícita una sola de las cosmovisiones en conflicto. La ausencia de un referente seminal hizo que el western naturalizara su derecho a la reivindicación de la tierra. El *focus* del género, en consecuencia, fueron los europeos enraizados luchando por espacios, es un dominio blanco que poco atendió el otro lado: el de los indios.

La figura de apóstata en el mosaico del viejo Oeste que esculpió Eastwood con su adusta personalidad desde que filmó con el director Sergio Leone en los sesenta, la continuó como director con *Infierno de cobardes* (1973), *El forajido Josey Wales* (1976), *Los imperdonables* (1992) hasta *Cry macho*, cinta que funciona de colofón humanista, un repaso reflexionado donde ofrece enseñanzas lejos de la violencia que lo caracterizó y, en su envés, muestra una faceta de alguna forma sensiblera.

Cry macho, en principio, se separa de la lista mencionada: no rueda una gesta, que nunca lo ha hecho uno de los cineastas más elípticos y económicos de la cinematografía contemporánea. Da la impresión de no ser cine –igual hizo en *La mula* (2018)–, un cineasta en boyante madurez como es Eastwood no se da el lujo de engolosinarse con los encuadres o pirotecnia alguna, no los desperdicia en aras de un manierismo vacío; más bien, intenta desaparecer el protagonismo de la cámara y evita además la edición shockeante, para abreviar su conflicto en la probidad actuarial.

Lleva un lustro explorando un tono de menor intensidad hasta topar con la simpleza. *Sully* (2016), *15:17 tren a París* (2016), *La mula* y *Richard Jewell* (2019) despiden un aire verista donde Eastwood apuesta por lo prístino de sus personajes –la forma en que los describe. El carácter ordinario de ciudadano común honesto se manifiesta en su parado mismo. El piloto de *Sully* o el policía de *Richard Jewell* se desprecupan de la actuación. Como víctimas de una sociedad que busca imponerse con mentiras, Clint se frena con sapiencia y en vez de alardear con sermón, la pausa de sus personajes revela inocencia o sabiduría: *Cry macho* evade lecciones a golpes.

Gran Torino es su última gran película, obra maestra en muchos sentidos que reúne preocupaciones de una agenda ciudadana y que con desparpajo se aproxima para desmontar clase e ideología. Después de *Torino*, se ha dedicado a revelar con un estilo sincopado que no arenga ni disimula chantaje cualquiera. No extraña que Wayne haya interpelado a Eastwood por su ópera prima, *Infierno de cobardes*. Wayne, insignia no solo del género sino del *Hollywood way of life*, rechazó en primera instancia el rol que le había ofrecido Clint y luego le envió una carta reclamándole el carácter del filme. La película, decía Wayne, no representaba el “verdadero espíritu del pionero que hizo grande al país” –que era, indudablemente, no otro espíritu sino el que él había representado en una escenografía con cien años de diferencia en comparación con las anécdotas del western.

Asimismo, Siegel sufrió del embate esencialista de Wayne. Cuenta Don que durante el rodaje de *Gatillero* (1976) se metió en un lío axiológico con El Duke. En una escena, el director le indicó a Wayne que le tendría que disparar al villano por detrás. Según esto, Wayne inquirió a Siegel: “¿Quieres decir que le dispare por la espalda? (...) Yo no disparo a nadie por la espalda”. Imaginemos a Wayne con esta postura ante el discurso de *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (2007) de Andrew Dominik, que es un anti elogio de los preceptos del western conservador, de seguro reprobaría el desenlace propuesto por Dominik donde el legendario ladrón es muerto a traición.

Eastwood, desde sus tempranos westerns con Leone, incluso también con Don Siegel –director de *Harry el sucio* (1971)–, en *Dos mulas y una mujer* (1970) mostraba papeles divergentes al estereotipo de leyendas como Wayne que había forjado sin ninguna ambigüedad en torno a su ángulo retrógrado (Eastwood defendía a una monja que resultaba una prostituta disfrazada, tema que aborda con maestría en *Los imperdonables*).

De alguna forma Eastwood rasga el crepúsculo. No asoma reproche por ese interminable baldío en que se ha convertido la tierra prometida de los pioneros. Una frontera, la del sur, que ya es honda cicatriz, seca, una llaga que nunca cierra. La civilización blanca se ha desdibujado y el garabato colonial devino en los bajos fondos de la condición humana, superando así las expectativas esencialistas de nación, raza, cultura o clase con un saldo extraordinario de víctimas. Este camino de autorreflexión culmina en *Cry macho*, revisando la fórmula del viejo Oeste: un vaquero al límite narrado en tono circunspeto, ya sin la aspiración de lo perpetuo. No será *Los centauros* (1956) de Ford del nuevo siglo; sin embargo, aunque no aspire a la gloria fotogénica, cala hondo su toque para mutar ahí mismo donde las raíces eran, en apariencia, profundas.

Madres paralelas

Pedro Almodóvar
España, 2021.

PEDRO CASCOS

ENERO de 2022 nos ha traído una versión restaurada de *Arrebato* (1979), película que supuso un hito en el cine español de la Transición y en la que Pedro Almodóvar prestaba su voz al personaje de Gloria, interpretado por Helena Fernán-Gómez. Hasta ahí, el hoy reputado cineasta manchego había dirigido unos cuantos cortos —en concreto catorce, desde *Film político* (1974) hasta *Fólle... fólle... fólleme Tim!* (1978)—, pero no había logrado poner en pie su primer largometraje, que vería la luz con la nueva década: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Antes se habían de cruzar en su vida Iván Zulueta y *Arrebato*. No es que por aquel entonces el donostiarra tuviera una extensa carrera, pero era su segundo largo, había rodado cortos desde 1966 y, para despejar dudas, Almodóvar ha reconocido en alguna ocasión el influjo de Zulueta en su cine, al menos en su primer cine.

Si por algo se caracteriza el quizá más importante director español desde Buñuel, es por absorber como esponja todo lo que se mueve alrededor, darle su toque personal y a menudo engrandecerlo —desde el melodrama clásico de los 50, con Douglas Sirk a la cabeza, hasta los intérpretes españoles de moda en cada momento—. Así que no sería de extrañar que en la simbiosis Zulueta-Almodóvar se viviera como algo similar a lo ocurrido entre Herbert Ross y Woody Allen en *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam*, 1972). El realizador nacido Allan Stewart Konigsberg firmó el libreto, pero como a tenor de sus declaraciones “aún no sabía dirigir”, pidió la participación del también neoyorquino Ross y algo parece que aprendió de él.

No obstante, volvamos a ese Almodóvar novel en cuyos dos primeros cortos —*Film político* y *Dos putas, o historia de amor que termina en boda*— ya estaban los temas que ha tratado de hilvanar en su última película: *Madres paralelas*. Nos referimos por un lado a la denuncia política, ahora a cuenta de la recuperación de la memoria histórica, y, por otro, a las relaciones de amistad y de pareja, en este caso y como en mucho de su cine anterior, homosexuales.

Pese al cortometraje iniciático *Film político*, en que lanzó el dardo de su crítica, y de paso sus heces, contra Nixon y una fotografía de este, el manchego soslayó después los ataques de ese tipo. Lo hizo en particular respecto al régimen en

que se gestaron sus primeros cortometrajes, y del que su primera etapa como autor de largometrajes —todo o casi todo lo que rodó durante los años 80— resulta absolutamente contestataria, pero no por alusiones explícitas a la dictadura, sino por los asuntos en los que pone la mirada. Como el propio realizador ha afirmado: “Mi modo de vengarme de Franco fue negarle en mi vida y en mi cine”.

Las primeras intenciones de Almodóvar se vieron claras desde *Pepi, Luci, Bom...* Algo torpe y con evidentes limitaciones técnicas, su *ópera prima* le dio un nuevo aire al panorama cinematográfico español, introduciendo un tipo de relaciones más libres, unos personajes con mayor desparpajo y, sobre todo, unas mujeres que serían protagonistas y sujetos activos de las tramas. De ella quedaron varias escenas para el recuerdo, aquí seleccionamos dos: la inolvidable lluvia dorada de Alaska sobre Eva Siva, y la violación de Carmen Maura por el personaje del policía de Félix Rotaeta, como símbolo de la España de la que veníamos.

En sus tres películas posteriores, Almodóvar continúa por los mismos derroteros: *Laberinto de pasiones* retrata una serie de romances en un entorno de ninfómanas, gays y grupos musicales; *Entre tinieblas* nos sitúa en un convento donde sus excéntricas monjas y el amor lésbico conviven con el tigre de una de ellas, y ¿Qué he hecho yo para merecer esto? regresa al ama de casa frustrada junto a un marido insensible, que ya veíamos en *Pepi...*, para dar una vuelta de tuerca a la trama. Sin embargo, en esta última hay un tono distinto que anticipa el melodrama con toques de comedia, marca de la casa del director. También ocurre fuera del ambiente de la *Movida madrileña*, propio de sus primeros filmes, para explorar el Madrid del extrarradio, la ciudad dormitorio.

Esas tres cintas que siguieron a su primer largo tuvieron como cartelista a Iván Zulueta. Almodóvar no solo dio trabajo a quien fuera su mentor, sino que varios de los actores de aquel decisivo *Arrebato* estarían también en sus primeras películas: Eusebio Poncela, Will More o Marta Fernández Muro, y alguna hasta la fecha: Cecilia Roth (con diversas apariciones desde *Pepi...* hasta *Dolor y gloria*, 2019). También su director de fotografía, Ángel Luis Fernández, sería el mismo desde *Laberinto de pasiones* (1982) hasta *La ley del deseo* (1987), para un total de cinco títulos.

En cuanto a esta última, podríamos decir que forma un díptico con la anterior, *Matador* (1986), con una figura que emerge en el cine almodovariano para quedarse: la de Antonio Banderas. En realidad, el actor malagueño ya desempeñaba un papel de reparto en *Laberinto de pasiones*, pero será en *Matador* donde sus dotes interpretativas tendrán

mayor lucimiento. Por su parte, el director introduce como punto de partida un elemento típicamente español, la tauromaquia, y muestra una voluntad de refinamiento estético, incluyendo la faceta musical —con el bolero *Espérame en el cielo* como *leitmotiv*—, como no se había visto hasta entonces en su cine.

Esa senda de la estética permanece en *La ley del deseo*, de nuevo con Banderas con un personaje protagónico. Esta vez, en los roles principales le acompañan Eusebio Poncela, Carmen Maura y Micky Molina, y pasamos de las turbias relaciones heterosexuales de *Matador* al triángulo gay, con lo transexual por añadidura, en esos tránsitos de Almodóvar por los distintos modos de amar (y, a veces, de matarse) entre diversas formas de sexualidad. Aquí, al margen de la escena del chico en la cama y frente al espejo, seguramente sea la Maura quien se lleve el gato al agua de los momentos estelares con el “Vamos, riégume” ante el limpiador de la manguera y su interpretación de *La voz humana*, en la primera aproximación de Almodóvar al texto de Cocteau.

Dicho monólogo se convertirá en el precursor del que sería el gran éxito de Almodóvar hasta entonces y obra cumbre de su primera etapa: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Éxito de público y crítica, esta tragicomedia de enredos amorosos, algo deslavazada pero que funciona como agudo retrato de una nueva España —bañado por la cinefilia de su autor—, vuelve a mostrar unos personajes femeninos dotados de un fuerte carácter, dispuestos a luchar por sus querencias e intereses hasta la extenuación.

Para ello, el manchego cuenta con un plantel de actrices extraordinario, que empieza a conocerse como *las chicas Almodóvar* y que, encabezado por su musa hasta ese momento, Carmen Maura, estaría integrado por otras intérpretes que ya habían aparecido en algunas de sus películas y que por lo general lo seguirían haciendo: Kiti Mánver, Julieta Serrano, Rossy de Palma, Chus Lampreave, Loles León o María Barranco.

Mujeres... le reportó al cineasta el reconocimiento internacional —la nominación a mejor película extranjera en los Oscar y en los BAFTA; galardones a mejor filme joven y actriz en los Premios del Cine Europeo, o a mejor guion y actriz en Venecia—, además de cinco Goyas, entre ellos los de mejor película, guion original y actriz principal para Carmen Maura. Pero esa colección de alegrías, de *gloria* (si nos remitimos al título de su cinta más autobiográfica) que le dio la película, tuvo su cara amarga, su *dolor*, en el alejamiento de Carmen Maura.

Esa sonada separación, que tuvo sus idas y venidas —y que en lo cinematográfico no se reparó hasta casi veinte años después con su colaboración en *Volver* (2006)—, marcó de forma inevitable

el trabajo de Almodóvar en los años 90. Antes de entrar en la nueva década, el realizador ofrecería otra muestra de su talento con ¡Átame!, una lograda revisión del clásico de William Wyler *El coleccionista* (1965), con Antonio Banderas y su pretendida nueva musa, Victoria Abril, al frente el reparto.

De hecho, la madrileña también protagonizaría sus dos siguientes filmes: *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993), el primero más notable que el segundo, dejando para la posteridad a un Miguel Bosé travestido cantando *Un año de amor* y a Marisa Paredes haciendo lo propio con *Piensa en mí*, ambos temas de Luz Casal.

Pero la relación Almodóvar-Abril para la pantalla duraría menos que la que mantuvo con Maura. Tampoco acabaron bien, y el director continuó el camino fiando su suerte a actrices que habían estado y se mantendrían ahí, como Marisa Paredes (*La flor de mi secreto*, 1995), y a otras que tuvieron un paso fugaz por su filmografía, como Francesca Neri (*Carne trémula*, 1997). Sin ser redondos, fueron dos interesantes trabajos, en los que el cineasta también se rodeó de algunos de los intérpretes masculinos más destacados del momento: los consolidados Juan Echanove e Imanol Arias, por lado, y los jóvenes Javier Bardem y Liberto Rabal, por otro.

Lejos de la frescura de los 80, pero más maduro y definitivamente instalado en el melodrama, Almodóvar seguía ahí. Era más reconocido fuera que dentro de España, pero no llegaba un éxito como el de *Mujeres...* hasta que llegó.

En 1999 y coincidiendo con el año del fallecimiento de la mujer que lo trajo al mundo, Pedro estrenó *Todo sobre mi madre*, quizá su mejor película hasta hoy. Con ella, el realizador cerraría de forma brillante una década de altibajos y abriría una época dorada en su cine, que se extendería hasta *Volver* (2006).

Una enorme Cecilia Roth, bien secundada por Marisa Paredes, Antonia San Juan, Candela Peña y Penélope Cruz, hace un viaje de vuelta a su pasado para buscar al padre del hijo que acaba de perder, y en su camino, a través de personajes de lo más variopinto, se encuentra consigo misma. Esta podría ser la elemental sinopsis de un guion bien armado y de una película con la que Almodóvar y su *troupe* salen de su Madrid habitual para situarse en Barcelona.

El nuevo entorno da un soplo de aire fresco a su cine —el director se atreve a probar cosas nuevas—, y también lo hacen actrices diferentes como Antonia San Juan, Candela Peña y, por supuesto, Penélope Cruz. El personaje de la Agrado construido por San Juan es inolvidable; Peña está a la altura como amante celosa de Marisa Paredes, pero la que llega para quedarse —tras su anterior paso por *Carne trémula*, y en la línea de lo ocurrido con Banderas quince años atrás— es Penélope Cruz.

Ahora sí, el director ha encontrado a su nueva musa, quizá todavía sin saberlo... Esa monja bondadosa a la que Cecilia

Roth acoge, y a su manera da el testigo, resulta clave en el devenir de la película, pero también en el cine del de Calzada de Calatrava.

El que, desde este momento, podemos llamar sin temor a equivocarnos *genio cinematográfico manchego* vuelve a mostrar sus preferencias artísticas, aquí de forma explícita con *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950), de Joseph L. Mankiewicz, y la obra de teatro *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, hecha película en 1951 por Elia Kazan. E igual que fueron premiados esos filmes, lo fue *Todo sobre mi madre*: ganó el Oscar a mejor película extranjera; los BAFTA a película en lengua no inglesa y a director, y un sinfín de reconocimientos a nivel internacional, entre otros el de mejor director en Cannes y los Premios del Cine Europeo a película, actriz protagonista y el del Público a director, categorías en las que repetiría en los Goya, para un total de siete cabezones.

También fue ampliamente laureada su siguiente cinta, *Hable con ella* (2002), con la que Almodóvar raya otra vez a alto nivel. A mejor guion original ganó el Oscar y el BAFTA, recibiendo además en estos últimos el de mejor película de habla no inglesa. Los galardones volvieron a sucederse alrededor del mundo, aunque en España solo se llevaría el Goya a mejor música original. Almodóvar volvía a ser más valorado fuera que en su tierra, si bien hay que reconocer que en *Los lunes al sol*, de Fernando León, le había salido una dura competencia.

Hable con ella es una película de absoluta madurez, en que el autor plantea un dilema moral, que narra y resuelve con su habitual originalidad. Esta vez los hombres, encarnados por Javier Cámara y Darío Grandinetti, asumen un papel más activo, aunque sus vidas giran alrededor de dos mujeres paralizadas, Rosario Flores y Leonor Watling. Pocas veces como aquí el realizador encuentra una sensibilidad diferente en sus personajes varones, para hablarnos tal vez de una nueva masculinidad. A destacar el corto, mudo y en blanco y negro, que el director introduce dentro del largometraje, y las soberbias interpretaciones de Cámara y Grandinetti, que dan el peso necesario a una historia que demuestra que los años de escritura no pasan en balde.

Después llegaría *La mala educación* (2004), quizá el más político de sus largometrajes antes de *Madres paralelas*, por su crítica a los abusos dentro de colegios religiosos. Sin llegar a la excelencia de sus dos filmes anteriores, Almodóvar presenta una historia sórdida, en la que los toques de humor brillan por su ausencia y con la que probablemente ajuste algunas cuentas con su pasado. Y para completar, como se ha dicho, el periodo más destacado en la carrera del realizador, dos años después se estrenaría *Volver*. Ya solo el título de la película tiene una serie de connotaciones, fuera y dentro de la pantalla, por las que merece la pena el visionado, además de que podría ocupar el podio de sus mejores trabajos, junto a

Todo sobre mi madre y *Hable con ella*.

Volver es el título del tango que inmortalizó Carlos Gardel y que aquí recrea Penélope Cruz, con la voz de Estrella Morente (todo sea dicho), mientras Carmen Maura la mira con los ojos bañados en lágrimas. Esa fue la primera gran noticia antes del estreno: que la Maura volvía a una película de Almodóvar después de su desencuentro a finales de los 80. Por lo que se supo después, las cosas tampoco terminaron bien y no ha habido más colaboraciones entre ambos. Eso, pese a los premios que recibieron tanto la actriz como la película, que esta vez pareció gustar más en España (5 Goyas) que fuera, salvo por excepciones como los Premios del Cine Europeo y sobre todo Cannes, que distinguió el guion y a todo el plantel de actrices.

Con este filme, el director también *vuelve* a su tierra, la Mancha, donde transcurre buena parte de la acción; retoma el tema del hombre machista al que su mujer no aguanta más, como en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, y deposita su confianza en Penélope Cruz para protagonizar la cinta, algo que repetirá en varias de sus obras posteriores. Y por qué no decirlo, en *Volver* Almodóvar tuvo de nuevo a su lado a dos de los técnicos en los que más ha confiado a lo largo del tiempo, y que recibieron diversos reconocimientos por sus respectivos trabajos: Alberto Iglesias en la música original y José Luis Alcaine en la fotografía.

Después de esta película, el realizador entra en una etapa, tal vez no de declive, pero sí de menos relevancia. Con el corto *La concejala antropófaga* (2009) como prólogo, aquí se incluirían la irregular *Los abrazos rotos* (2009), con una reluciente Penélope de nuevo de protagonista, un Lluís Homar a la deriva —como relata en sus memorias— y poco más; la transgresora y a ratos desagradable *La piel que habito* (2011), con un sobreactuado Antonio Banderas; la inaudita por floja *Los amantes pasajeros* (2013), con un excelente reparto al servicio de una obra definitivamente menor, y la interesante pese a sus altibajos *Julieta* (2016), con un Almodóvar que parece volver por sus fueros y un trabajo a cargo de Emma Suárez digno de destacar.

Así llegamos a su filme más personal y autobiográfico: *Dolor y gloria* (2019), todo un ejemplo de la autoficción como género. Los más que consagrados a nivel internacional Antonio Banderas y Penélope Cruz son dos de los pilares de la obra, que también se sustenta en Asier Etxeandía, Julieta Serrano, Leonardo Sbaraglia y Nora Navas. Almodóvar hace una revisión de su trayectoria personal y como cineasta (adonde ha llegado desde donde partía), para centrarse en los sabores, el *dolor* que eso le ha reportado —sigue siendo más material cinematográfico el drama—, antes que en los éxitos, aunque se intuyan y a veces se vean algunos momentos de *gloria*.

Para la ocasión, Banderas construye un personaje digno de ser admirado y, en un notable ejercicio de interpreta-

ción, que no de imitación, se transforma en el que durante casi cuarenta años le ha dirigido detrás de las cámaras.

Parecería que tras *Dolor y gloria*, a Almodóvar le habría costado retomar el hilo de su filmografía, pero muy al contrario el insaciable realizador no tardó en presentar su cortometraje *La voz humana* (2020), un notable ejercicio de estilo, con Tilda Swinton como protagonista y donde por vez primera rueda en inglés —seguramente para probarse—, pero retomando un texto que le es muy familiar: el monólogo de Jean Cocteau, que como ya vimos estuvo muy presente en sus últimas películas de los años 80 y le dio su primer gran éxito con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Otras mujeres son las que, más de 30 años después de aquel primer éxito, protagonizan su filme más reciente, sus *Madres paralelas*. De hecho, podríamos decir que los dos anteriores —el repaso a su vida en *Dolor y gloria* y la nueva lectura de *La voz humana*— constituyen una dupla que mira al pasado, y la expectativa generada sobre lo que vendría después se ha satisfecho con *Madres paralelas*.

Ellas son, una vez más, Penélope Cruz frente a la cuasi debutante Milena Smit —cazada al vuelo tras su primer papel importante en *No matarás*—. Las secundan varios actores de prestigio: una sólida Aitana Sánchez-Gijón ante un más desdibujado Israel Elejalde, junto a dos chicas Almodóvar que no podían faltar: Rossy de Palma y Julieta Serrano. Con esos mimbres actorales, el director que alguna vez dijo que se vengaba de Franco negándolo en sus películas hace una referencia explícita a la dictadura, y a uno de sus episodios más escabrosos: el de las fosas comunes.

Por un lado, se entiende que el cineasta no quisiera abordar temas que se alejaban de su tono, de su estética, del colorido de sus películas. En la propia

Madres... se observa un contraste entre la paleta que envuelve a los personajes de Penélope y Milena Smit en la ciudad, y las escenas finales en el pueblo, con una Rossy de Palma de negro integral y donde lo más colorido es el vestido a rayas de Cruz.

Llegados a este punto, por otro lado, es loable que alguien que no necesita demostrar nada, tras casi cincuenta años rodando, asuma riesgos como lo hace el realizador al introducir un tema tan claramente político. La lástima es que no le acabe de salir bien, ya que esos trazos políticos, que están sobre todo al principio y al final de la película, no terminan de cuajar con el melodrama, con los otros temas que constituyen el grueso de la historia. La mano del autor es evidente e, inevitables las costuras a la vista, nos encontramos ante dos películas en una.

Porque cabría preguntarse si una película como esta no hubiera sido más compleja centrándose solo en la cuestión de la maternidad: el deseo o no de ser madre, y cómo eso puede cambiar con el paso del tiempo o con las experiencias de la vida. En ese sentido los personajes de Cruz y Smit se hacen de espejo y, aunque respecto a sus acciones se entrevéan lagunas a nivel legal o en aspectos que hacen avanzar la historia, una vez más la fuerza de las emociones lo supera todo y hace creíble lo inverosímil.

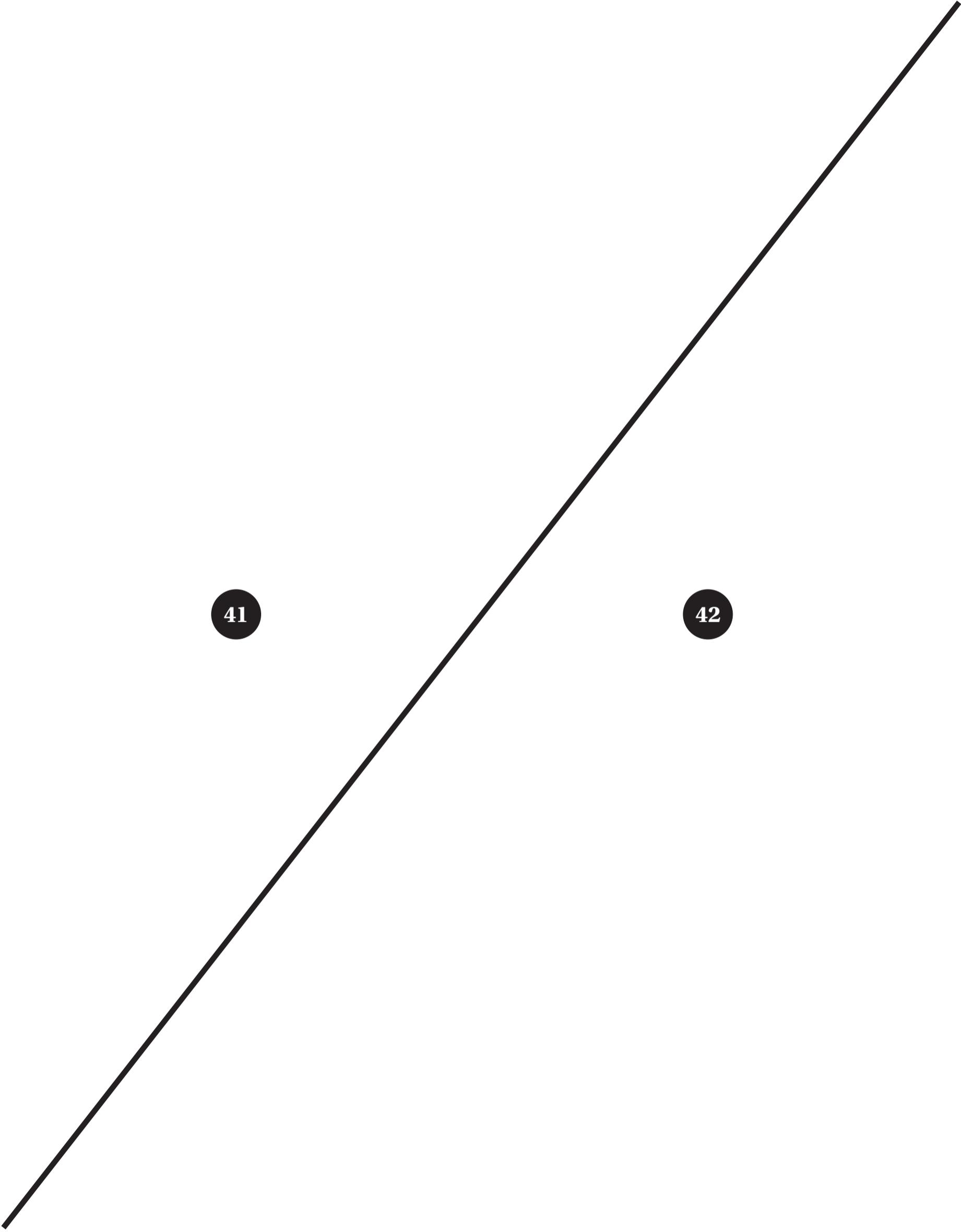
También se podría haber ahondado más en el lesbianismo o la bisexualidad de las protagonistas, aunque, en ese sentido, la naturalidad con que se asume todo no lastra la película. Sí lo hace probablemente la referencia a la violación en grupo, en un afán de meter en la batidora más ingredientes sacados de la actualidad.

En cualquier caso, todo ello daba para un filme lo suficientemente rico sin necesidad de la trama de las fosas comunes, que se queda en un prólogo y un

desenlace, con un par de menciones intermedias. La alternativa hubiera sido desarrollar el asunto por separado, pero habría que plantearse si Almodóvar es el director más adecuado para eso, y seguramente él mismo ha sabido ver sus fortalezas y debilidades. Por encontrar un aspecto positivo en la apuesta, la imagen final de *Madres...* resulta poderosa, y siendo quien es el realizador, ha atraído cierta atención internacional hacia el tema de la memoria histórica, pero, como ha quedado dicho, a nivel narrativo no funciona.

Podríamos aplicar a la última cinta de Almodóvar el clásico refrán español de “quien mucho abarca poco aprieta”, pero hace años que la calidad en su cine se le supone y siempre nos deja destellos para el recuerdo: aquí el homenaje a Lorca y su *Doña Rosita la soltera*, la excelente música de Alberto Iglesias y la inconmensurable actuación de Penélope Cruz, la nueva musa, ya galardonada en Venecia y lanzada, como Iglesias, para la carrera por el Oscar.

Algo tiene que estar haciendo bien el manchego cuando, aunque su película no compita por ganar el máximo reconocimiento internacional, un año sí y otro también, se cuelen sus actores, sus guiones y hasta el autor de la música. ¿Adónde le llevará a Almodóvar su nueva etapa? De momento, ya se anuncia su primer largometraje en inglés, protagonizado por Cate Blanchett, a partir de la obra homónima de Lucia Berlin: *Manual para mujeres de la limpieza*. De entrada parece que el material de partida está en los territorios en que el cineasta se mueve con soltura; veremos si como en *La voz humana* supera el reto del idioma y, como en otras ocasiones, logra que todas las piezas del rompecabezas encajen.



Se dicen cosas: conversaciones sobre poesía

José Ignacio Padilla

Meier Ramírez,

Lima, 2021, 212 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

Como su título indica, *Se dicen cosas: conversaciones sobre poesía* es un libro que reúne una docena de conversaciones sostenidas por José Ignacio Padilla (1975) con algunos de los poetas latinoamericanos más interesantes de las últimas décadas; Andrés Anwandter, Magdalena Chocano, Felipe Cussen, Tania Favela, Reynaldo Jiménez, Eduardo Milán, Mario Montalbetti, Sergio Raimondi y Cecilia Vicuña. Desde un punto de vista temático, el libro se puede condensar diciendo que se trata de una colección de conversaciones que giran insistentemente alrededor de ciertas nociones de lo que es la poesía, lo que ésta puede (o no) hacer y lo que significa aquello de *la búsqueda de lo poético*. O bien, atendiendo críticamente al conjunto, se puede hacer notar que los autores reunidos en el libro no siempre coinciden en sus apreciaciones (por ejemplo, sobre la utilidad, inutilidad de la militancia poética y sobre el lugar que la poesía ocupa hoy) y que, a pesar de que todas las conversaciones son de uno u otro modo estimulantes, es imposible estar de acuerdo con todo y con todos. Finalmente, por este camino, se puede también afirmar que *Se dicen cosas* es un documento relevante para el estudio de la poesía producida en Latinoamérica y por latinoamericanos en tanto que la variedad de perspectivas de los autores que conversan en el libro, no sólo resulta en un verdadero mosaico de definiciones frescas sobre lo que es la poesía sino que, en su conjunto, muestra la total complejidad que puede tener aquello del *pensamiento latinoamericano* (aunque no estemos del todo seguros de lo que eso es o de si siquiera existe).

No obstante, la riqueza del libro no se acaba ahí —es decir, en su contenido—, sino que es, de hecho, fuera del aspecto temático, es decir, en el espíritu de su forma, donde reside su mayor interés y, acaso, contribución al género de la conversación y la entrevista. Y es que, a diferencia de la mayoría de los ejemplares de su especie, *Se dicen cosas* no es un libro de conversaciones de filiación monológica en el que los autores son interrogados por un interlocutor más o menos invisible que, con mayor o menor destreza, con mala saña o agachada entrega, arroja una serie de preguntas previamente formuladas a un individuo del que se esperan, brillantes o mediocres, convicciones y sentencias. Sino que, a contrapelo de como se practican con regularidad la conversación y el diálogo

con *intelectuales*, en *Se dicen cosas* la voz organizadora del libro no es una voz callada —demasiado sumisa o demasiado cómplice— facilitadora de la afirmación y el soliloquio. No. La voz organizadora de *Se dicen cosas* —eso es, la voz de Padilla y, en algunas conversaciones también, la de Inés Calafat— es una voz exigente, con juicio propio y punto de vista, que no le teme ni a la errancia ni al disenso; es decir, no le teme a que el diálogo avance por caminos imprevisibles y por sitios inexplorados. Pues finalmente, el fin de las conversaciones del libro no es el de resobar lo conocido, sino el de explorar aquellas zonas imprecisas de la reflexión, pensar en los límites de la certeza y la duda.

Quizá independiente de los temas que se comentan, una conversación resulta sugestiva cuando, conjugando honestidad y buena fe, curiosidad y riesgo, los interlocutores se acompasan para reflejar dudas y reevaluar certezas. Con esto quiero decir: cuando, sin temor a equivocarse, trastabillar o resultar imprecisos, sin el temor a estar siendo evaluados y sin la ansiedad de tener que decir algo *importante* y *rimbombante*, y sobre todo, con la disposición y el coraje para conceder razón a su(s) contraparte(s), los participantes de la conversación aguzan sus oídos y ponen en jaque sus propias ideas. En sus clásicos trabajos sobre la libertad de expresión, John Stuart Mill argumenta que la conversación es una de las principales formas del conocimiento en tanto que nos inclina a la escucha y nos empuja al cotejo. A decir de Stuart Mill, cuando practicada con honestidad —eso es, con disciplinada y generosa escucha—, la conversación nos conduce a la reformulación y al replanteamiento; saca lo mejor de cada uno. En tono similar, y como parte de sus observaciones a propósito de la memoria y la prudencia, tanto Cicerón como Quintiliano recomiendan perfeccionar el arte de la escucha, pues es en ella donde descansan, de modo importante, y quizá para algunos también chocante, las mejores herramientas de la persuasión. A través de la escucha se destilan puntos de vista, se ponen a prueba convicciones y se fortifica aquello que —de nosotros y de los otros— mejor se sostiene.

La conversación nos libera de nuestros totalitarismos, de nuestra propensión al extremo y al fanatismo; nos permite vivir en los otros y que los otros vivan en uno. En una brillante reflexión incluida en la tercera parte de los *Orí-*

genes del totalitarismo, tras cuidadosamente diseccionar los excesos de las derechas y de las izquierdas, Hannah Arendt advierte que, primero, nadie está exento de hundir su cabeza en los fangos del extremismo y la radicalización, y que, segundo, la marcha a los extremos es una marcha lenta —y muchas veces imperceptible— que empieza en el momento mismo que abandonamos el diálogo. Y esto no porque dialogar conduzca a alguna instantánea verdad o porque alguna de las partes involucradas en la conversación posea —siempre o necesariamente— una *mejor* verdad que la nuestra, sino porque la conversación es una verdad en sí misma, en el sentido que nos mantiene en tacto y en contacto con lo real. Quien conversa mantiene un pie en el mundo y en el hecho de que nuestro sistema de creencias (el propio, el de cada uno) es raras veces un organismo puro y coherente; y que más bien, agujereado y contradictorio, está hecho de convicciones e ideas, deformaciones y reinventiones, surgidas, inspiradas o derivadas de alguien más; y por eso, caray, precisamente por eso, requerimos permanente evaluar nuestra severidad y pensamiento. La conversación nos libera porque nos conecta, nos hace más integrados y más humildes, nos recuerda y nos revincula con lo imperfecto nuestro, la razón de los demás. Conversar es, pues, resonar con el otro, con lo otro. Un estado de alerta: conversar es ser contaminado de puntos de vista, dejarse influenciar. Saber que la otra voz es necesaria y también inevitable:

—Y ahora, en este libro [en *La marcha hacia ninguna parte*], se ve algo curioso: que para encontrar la voz de uno hay que renunciar a la voz de uno.

—[Hugo] Padeletti se enojaba porque mi voz no estaba en *Pequeños resquicios* y según yo ahí estaba. Pero quizás realmente está más en esa dispersión [de *La marcha hacia ninguna parte*]. Porque la liberas.

—No hay voz, hay voces.

—Exacto.

—Hay voces que nos dicen. Uno cree que su voz es lo más auténtico que tiene pero ¡es la voz del otro!

—Siempre es eso; estás pensando algo y es lo que pensó otro. O tú dices, sí claro, esto es lo mío, y de pronto aparece en ti mismo la contradicción de eso que acabas de fijar. O en tus mismos actos. Esa especie de contradicción continua que uno es. En lugar de pensarse tan estable. Bueno, yo me doy cuenta de que soy bastante inestable. Yo ya lo sabía.

—Pero ahora lo has demostrado.

—Pues sí, eso es. No pensar que uno está tan definido sino más bien que estás lleno de contradicciones y de voces y de ideas, tuyas, ajenas.

(de “Hacer un gesto”, conversación con Tania Favela)

En este fragmento, en primer plano, Padilla y Favela conversan sobre algunos de los cambios formales que distinguen *La marcha hacia ninguna parte* de *Pequeños resquicios* y *Materia del camino* (los tres libros de Favela). Entretanto, en segundo plano y quizá por sobre todo, conversan sobre una forma de estar en el mundo que ambos comparten: saberse inestable y aceptar las contradicciones del ser y del pensamiento —eso es, conocerse influenciado y estar abierto a la posibilidad de seguir siéndolo— es marchar por la vida con coraje. Eso por supuesto no significa hacerlo sin una orientación o sin un punto de vista, sino hacerlo sabiendo que hay en el otro mucho más de lo que uno se atreve a reconocer, que la genialidad y la vileza, que lo oscuro y lo brillante, de los otros reside también en uno, que compartimos más con nuestros ajenos y antagonistas de lo que estamos dispuestos a aceptar, y que es ésa una de las razones por las que resulta imperativo escuchar a los demás, ponderar seriamente sus ideas: conversar; pues finalmente entender a los otros es quizá por sobre todo entendernos a nosotros mismos. *Se dicen cosas*: reflexiones que son un poco sobre poesía y otro tanto, aunque de modo menos evidente, sobre la conversación, y que se hilvanan a lo largo de las páginas para construir una suerte de teoría del diálogo.

En su famosa “Tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia afirma que “un cuento siempre cuenta dos historias”: la primera, la más obvia, ocurre en la superficie; la segunda, más bien fragmentaria y secreta, sucede subrepticia y paralelamente. *Se dicen cosas* no es un libro de cuentos, pero como los cuentos que le gustaban a Piglia también cuenta dos historias: la primera, ya lo he dicho, es, *grosso modo*, sobre los usos y desusos de la poesía en nuestro tiempo; la segunda, es una entera teoría de la conversación. Las pistas que me hacen pensar que esta *segunda historia* efectivamente existe —y que no me la estoy inventando— me vienen de leer y releer —acaso, eso sí, con curiosidad detectivesca— la “Previa” del libro: “Mis primeras conversaciones públicas se las debo a Miguel Casado, Ricardo Piglia y William Rowe. No tenía idea de que podía conversar en público; y gracias a estos maestros descubrí que la conversación es, también, un género. Como todo género, se aprende y se practica. Yo, que soy tímido y gruñón, adquirí un gusto nuevo y entendí que si dos personas se relajan puede surgir de ellas un pensamiento nuevo, que no es el pensamiento de cada uno por se-

parado”. Y así, de a poco, insertadas en el medio de las conversaciones y como reflexiones sobre otras cosas, Padilla va hilando esta segunda historia que es la historia de la conversación como forma de conocimiento:

—Y pensar que tú a veces dices que no eres articulado... articulaste muy bien aquí.

— ¡Ahora porque estamos acá conversando y revisando! Si me lo preguntas en la librería, frente al público, no sé pensar. Además, lo que vos decís me ayuda a soltarme: versar juntos, nada menos.

—La conversación es una práctica.

—Es una práctica infinita...

(de “El no-lugar de la poesía”, segunda conversación con Reynaldo Jiménez)

Desde mi punto de vista, *Se dicen cosas* no es (o no es primordialmente) un libro que reúne un conjunto de conversaciones con poetas que saben decir con novedad y con gracia, sino que es un libro donde la novedad y la gracia se producen precisamente como consecuencia de una aplicación de cierta preceptiva de la conversación que —aunque no se nombra— emerge de los diálogos como una constante (las partes de esta constante son, de acuerdo con lo practicado en el libro, la escucha, la humildad, la curiosidad, el rigor y la generosidad). Y aquí conviene apuntar algo que todavía no he mencionado: insertadas en el medio de los diálogos, como viñetas o reflexiones al margen que acompañan lo intercambiado en las conversaciones, Padilla incluye fragmentos de tinte autobiográfico a través de los cuales se podría decir que piensa —aunque no de manera directa o enteramente explícita— las complejidades y efectos de la conversación. Porque conversar no es nunca una garantía, un espacio permanente habilitado: no, y no siempre se da, ni siquiera entre amigos. La conversación, como parece exponer el libro, es una suerte de milagro, si se quiere un milagro más o menos recurrente, pero un milagro al fin, en tanto que se produce sólo y únicamente cuando las partes se disponen a participar de la peligrosa danza del diálogo (danza en la que, por cierto, y por fortuna, mucho de lo uno se pierde):

Uno podría pensar que la amistad de la que hablo es una confirmación de lo mismo, de lo propio —una suerte de mutuo espejo en el que uno confirma lo que ya sabe. Pienso que es justamente lo contrario. La empatía que se da en la amistad que tengo en mente es la de la pérdida de la identidad. Cuando

una persona es capaz de vaciarse un poco, de ponerse en blanco, en negativo, es cuando surge la resonancia y nos identificamos con el otro —de pronto nos vemos y nos reconocemos en el otro. Es un abandonarse al otro, rendirse al magnetismo de sus palabras. Sin duda, siempre habrá un terreno común, unos mínimos —políticos— de los que no querríamos salir. Pero la amistad es, justamente, salir un poco de uno. No importa si la empatía sucede al abandono o si el abandono sucede a la empatía. Lo decisivo es que la identificación involucre procesos negativos, una des-identificación inicial.

Padilla habla aquí de la amistad y de la empatía; habla también de la conversación aunque no la nombra. Porque, de hecho, amistad y conversación aparecen en el libro como eventos simultáneos: uno conversa con amigos, pero también con extraños, y conversar con extraños es hacer amigos. Y he aquí uno de los principales juegos del libro: *Se dicen cosas* es la materia en bruto de un conjunto de conversaciones sostenidas con algunos extraños (y luego amigos) y muchos amigos (y luego más amigos) que pone en evidencia ese proceso que Padilla llama —muy acertadamente en mi opinión— empatía negativa.

Visto con atención *Se dicen cosas* es una suerte de puesta en práctica del ABC de cómo relacionarse con el prójimo, como pensar al alimón y también en desacuerdo. Ya lo decía, con prolijidad, Alberto Magno: en la atención a lo que dice el otro se manifiesta el más puro espíritu de la sabiduría y la prudencia. En su práctica degenerada, la conversación es un enfrentamiento de varias fuerzas que buscan llevarse la corona del *yo tengo la razón*; en su ejercicio original, la conversación es la gimnasia de la colaboración, la exposición y la exploración de los significados y del sentido. Colaboración y competencia: balance y juego: amistad. Hacia el final de la “Previa” con la que se inaugura el libro, Padilla reflexiona: “A través de estas conversaciones-ensayo busco tomarle el pulso al presente, que nos insertemos en la vida. En la mayoría de los casos, la amistad con los poetas ya existía; y cuando no fue así, la conversación contribuyó a consolidarla”. La conversación abre una brecha por donde se estrechan lazos, se ejercita la empatía (la negativa, ésa de la que habla Padilla); eso es la confianza y cierta forma de solidaridad que implica suponer que el otro tiene algo para decir y convencernos. *Se dicen cosas*: ser un poco más los otros, un poco menos nosotros mismos.

Soplo de vida. Antología de animales

Weselina Gacinska (ed.)

Ojos de Sol

Madrid, 2021, 144 pp.

VIOLETA FONT

¿Por qué una antología sobre animales? O, mejor dicho, ¿para qué? En su magnífico prólogo, la editora Weselina Gacinska se pregunta si *Soplo de vida* puede entenderse como un libro ecológico. Si pensamos lo ecológico como una serie de interacciones entre todos los seres vivos, reflexiona, entonces la respuesta es sí. Sin embargo, me pregunto yo ahora, si la poesía es el arte de la palabra, que es precisamente lo que nos distingue del resto de animales, ¿cómo puede la poesía desbordar el territorio del *logos*, de la palabra-razón, y desafiar la frontera que nos separa de lo animal? Sé que esta división aristotélica no es la única, pero no me interesa como verdad, sino como punto de partida para pensar la antología que nos ocupa.

Soplo de vida: antología de animales reúne textos de veintiocho poetas que, con gran destreza poética, arrojan una mirada sensible y diversa sobre el reino animal. La temática animal no es lo único que une la multiplicidad de propuestas, sino la inteligencia con la que los poetas van más allá del trabajo estético para plantear cuestiones filosóficas y morales que Gacinska recoge y amplía en su lúcido prólogo. Los poetas son Verónica Aranda, Sandra Benito Fernández, Adán Brand, Ingrid Bringas, Valeria Canelas, César Cañedo, Valeria Correa Fiz, Andrea Sofía Crespo Madrid, Lucía Cupertino, Elisa Díaz Castelo, Miguel Ángel Fera, Daniel Fernández Rodríguez, Sesi García, Berta García Faet, Carlos García Mera, Maricela Guerrero, Alberto Guirao, Pedro Martín Aguilar, Diego Medina Poveda, Carla Nyman, Federico Ocaña, Ana Pérez Cañamares, Sergio Pérez Torres, Óscar Piro, Benito del Pliego, Antonio Rivero Machina, Andrea Toribio y Karen Villeda. Además, la antología cuenta con la sencillez y la elegancia de las ilustraciones de Pablo Cabrera Ferralis. Aunque la variedad de temas es impresionante, una distinción que me ayuda a abordar el análisis es la división en tres ámbitos cruciales: lo mitológico, lo urbano y lo natural.

La relación entre lo mitológico y lo urbano, tomando como tercer elemento lo natural, me conduce a *Dialéctica de la Ilustración*, obra en la que Adorno y Horkheimer llevan a cabo una crítica de la modernidad que tomo como guía a la hora de interpretar estos poemas.

El pensamiento ilustrado, proponen los filósofos de la Escuela de Frankfurt, se relaciona con las cosas mediante el sometimiento, porque solo las conoce con el objetivo de dominarlas. Sin embargo, el germen de esta razón instrumental se encuentra ya en el mito, que trata de someter el conjunto de la realidad a la comprensión y al relato. El poema de Verónica Aranda sobre los caballos de las amazonas recoge esta conjunción mitológica entre lo mágico y la dominación, no solo animal sino también narrativa: “Pienso en las amazonas / que, en soledad, doman caballos grises / ... / Cada relincho narra / una epopeya frágil”. El mito es, por tanto, el momento en el que el hombre y su razón totalizadora irrumpen apropiándose de la naturaleza, convirtiéndola en instrumento de civilización. Así lo reflejan los relatos que cuentan el robo del fuego sagrado, como hizo el titán Prometeo y también el tlacuache que, según Lucía Cupertino: “quemó su piel y la cola, sacrificó su belleza / para robarle el fuego a los dioses / y entregarlo a nosotros, los malparidos”.

Pero en el proceso de dominación, cosificación y olvido de la naturaleza —y continuó leyendo desde Adorno y Horkheimer— el ser humano ha terminado por olvidarse a sí mismo, por renunciar a pensar el propio pensamiento y por convertir la razón en una mera fe. La naturaleza se venga de nosotros. Y para reencontrarnos es necesario recurrir al animal divino, responder al enigma que, como un espejo, la Esfinge le plantea a Edipo: “este gato que te interroga como una esfinge”, escribe Antonio Rivero Machina. El tema del reconocimiento, tal vez egoísta, a través del animal, desborda el ámbito de lo mitológico y aterriza en lo doméstico. Así, Andrea Sofía Crespo Madrid, hablando de la lentitud de la tortuga morrocoy dice: “por ti conozco el derroche de los huesos / donde reina la lentitud / que abre la palabra”.

Los poemas situados en el ámbito urbano plantean de forma acertada e inevitable la problemática de la relación del humano con el animal doméstico, que es compañía fiel marcada por la diferencia de especies. Por un lado, se pone de manifiesto el cariño y el dolor ante las pérdidas: “El humano alboroto, el ladrido alegre, / su lengua que lamía el aire y las heridas: / todo su ser / se lo

ha tragado un tiempo sigiloso”, recuerda Diego Medina Poveda. Por otro lado, la diferencia se aborda especialmente desde la limitación del lenguaje humano, racional, a la hora de comunicarse con los animales, que recurren a otros mecanismos: “pero mirar es todo / el lenguaje que tengo / ... / porque he leído que así / sonrían los gatos”, escribe Valeria Canelas. Aunque tendemos a pensar que la palabra basta para reunir la totalidad de la experiencia, el contacto con el animal revela que es insuficiente.

Fuera de la casa, el animal callejero retoma una de las figuras que, de la mano de Baudelaire, abre la modernidad poética: el *flâneur*, paseante de la ciudad moderna que, en este caso, se transfigura en animal universal que transita los márgenes del mundo: “Los gatos andan lamiendo el viento de las esquinas, / por eso siempre ignoran dónde acaba el recodo, / a qué ciudad pertenecen”, dice Antonio Rivero Machina a propósito de los gatos de Atenas. Pensando en el perro callejero, Sesi García retoma el moderno tedio baudelaireano: “Todo el esplín que traes en los ojos / —souvenir de la calle, de aquel lustro vagando / y haciéndote sombre y escondrijo— / se reduce a secreto cuando miras la vida”.

En contraposición a lo urbano, lo natural se plantea como el tránsito hacia un lugar contemplativo y silencioso. Con humor habla Daniel Fernández Rodríguez sobre un mirlo que “da otro salto / hacia ningún otro lugar / sobre la hierba aún mojada / donde, muy cerca, un ciudadano / lleno de buenas intenciones / procura —no hay manera— / buscar algo de paz”. Y si en lo mitológico se inicia la historia de dominación de la naturaleza que nos lleva a lo urbano, en el ámbito de lo natural los poemas se permiten plantear la pregunta de cómo historiar la naturaleza, y de si es posible hacerlo. Escribe Valeria Canelas: “cuerpos en la historia / ... / Tal vez nuestro tiempo / se ha agotado en la / sola intuición del encuentro”, contraponiendo el tiempo histórico al instante del acontecimiento instintivo, animal. Lo mismo sugiere Carlos García Mera al hablar de jilgueros y hormigas: “Deja seguir el curso que la tierra / dispone. El crecer lento / del pétalo, la hendidura en la sombra / del naranjo. Contempla / a las hormigas y cómo dan el mismo / afán a cada día”. Por su parte, Alberto Guirao representa con ironía el choque entre el animal y la civilización: “Una cigüeña aplastada contra la bóveda de la catedral es subsidio de plumas coronadas. [...] ¡Bendita cigüeña aplastada entre piedras-abalorios cincelados en el siglo XVI!”.

Pero lo natural, por supuesto, es también el hogar arruinado de especies

en proceso de extinción. El progreso y la dominación técnica han conducido a la devastación. A propósito de los koalas atacados por la clamidia y los incendios forestales, escribe César Cañedo: “Infectados huelen a fogata recién apagada. / También se apagan sus hijos a futuro / y les duele lo que tienen de bosque”. De forma aún más significativa, Maricela Guerrero habla de cómo la industria farmacológica (que, como el pensamiento ilustrado, salva a la vez que aliena) afecta a las aguas y sus habitantes: “luz, anfetaminas, xanax, valium, cocaína / pulular en lagos, ríos, arroyuelos, mares / conciencia de un torpe pez soy, luz que no clarea”. Y Karen Villeda, en la voz de un caballo Appaloosa, sentencia: “Nunca galoparé porque el hombre blanco me hará su / bocadillo”.

Retomo aquí la pregunta inicial: ¿cómo escapar del sometimiento del *logos* mediante un arte que se construye con la palabra? Recuerdo una cita de Olvido García Valdés que dice: “El poema es siempre retrospectivo, pero la dilatación lírica se adhiere a la respiración”.

Aunque el poema hunda sus raíces en la historia o la biografía, el pulso lírico tiene que ver con la intuición, con el latido, con una respiración que se acerca más a la *voz* o *phoné* animal que al *logos* humano. La poesía requiere de la palabra y la razón para existir, pero no es lo único que necesita. Sin los ritmos del cuerpo, del animal, la poesía no existiría.

Pero ¿para qué sirve todo esto? ¿Para qué la poesía? Para nada productivo, por supuesto. Me gusta seguir a Adorno en su *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* cuando considera que el espíritu lírico es una forma de reaccionar ante la cosificación del mundo, ante el dominio totalizador de la mercancía. Contra el fetichismo de las cosas, la palabra poética —que no se encuentra únicamente en los poemas ni en el vuelo elevado del pájaro, sino también en la ciudad y los perros callejeros— lucha por ser inaprensible, irreproducible, ajena a las lógicas del mercado. Gracias a ella, dice Adorno, el sujeto puede desprenderse de sí mismo y resonar en el lenguaje, sin resto de materia, hasta que el lenguaje mismo adquiera voz.

Es la respiración, el latido, el ritmo del poema lo que nos permite alejarnos de la razón dominadora, no para destruir por completo el discurso lógico-racional, sino para trenzarlo con la *razón poética* que, por su parte, propone María Zambrano. De forma inteligente, profunda y humilde, así lo hace esta antología. *Soplo de vida: antología de animales* apuesta por una poesía sensible y bella que conduce a la reflexión lírica, filosófica y moral, al recordatorio de que el humano no es más que una especie animal, tal vez la más necia en sus pretensiones. Cierro con el conmovedor poema de Elisa Díaz Castelo, que parte de las moscas, “No hay que odiar a las moscas, viven poco, / apenas unos días”, para realizar una magistral inversión e incidir en la insignificancia de lo humano ante las instancias mayores que rigen el universo: “Es cierto: / somos errabundos, blandos y tenemos / pésima memoria. Aún así, / quiero decirles, mientras la mosca ensaya / su vocación suicida contra el vidrio, / no nos odien”.

Dai Weina (戴潍娜)

Dai Weina

Editorial de la Universidad de Lleida

Lleida, 2021, 71 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

Cuando la literatura descubre nuevas imágenes, ritmos y matices que la traducción vierte en ella, entonces, florece y vive un estado de *extraterritorialidad* (George Steiner). El lenguaje y las ideas circulan, se avivan, crean y se recrean en esa incandescencia de la obra traducida. Dice Dai Weina: “Todavía creo en el papel y el lápiz para cambiar el mundo.” ¿Qué puede compartir al lector hispanohablante esta poeta originaria de Nantong, provincia de Jiangsu, de la República Popular China?

La herencia de una poética milenaria como lo es la de Extremo Oriente, así como de la Poesía Brumosa de la década de los ochenta y la literatura occidental moderna, aunado a las exploraciones existenciales del sujeto femenino, son los componentes a resaltar de esta poesía ecléctica, a ratos onírica y meditativa, ofrecida por el pensamiento y la sensibilidad de Dai Weina (1985). La edición auxiliada por la Universidad de Lleida y publicada en 2021 es un botón de muestra de una de las voces actuales de la poesía china. Sus traductores, Juan Ángel Torres Rechy (1983) y Zhuo Chunxia (1982), apuntan a su sentido innovador,

que hoy, gracias a la labor de los estudiosos, ve la luz en nuestro idioma.

En uno de mis poemas favoritos, “Mar de plástico”, con el que abre la antología, puede leerse: “Finalmente camino descalza por el mundo erigido por mis ideas, / donde el amor eterno, ley de supervivencia, nace día a día.” Después de cerrar los ojos, respirar hondo y contener el aire, practica el arte de la desaparición. No como un acto escapista, sino más bien utópico. La voz femenina atiende a las apariencias de su propia razón, que recuerda un poco al mito platónico de la caverna: “Es azul, demasiado azul para ser verdadero.” Una poética que abreva de la ensoñación, de la subjetividad y de diversas operaciones intelectuales, para construir mediante valores reconocidos —como las leyendas, los tópicos orientales y demás perfiles de la realidad— esa *otra* variante crítica, la poesía: “¿Por qué padezco esta enfermedad romántica? / La actualidad maltrata a los seres simples”.

Poesía introspectiva, pero no metafísica a la manera occidental. La ironía, las paradojas, el deseo, asisten a la obra de Dai Weina para la instauración de ese espacio, el del poema, que explora

las posibilidades de interpretación de la cultura. Si la tradición poética china tiene como eje central la relación estrecha entre el ser humano y la naturaleza, es decir, del individuo con el exterior —el entorno y el paisaje—, la poeta de Nantong recurre, en más de un poema, tierra adentro para enunciar(se): “Un puente insomne aguanta indiferente las pisadas calurosas y húmedas, / humillaciones minuciosas, sufrimientos vivos y despiertos. / En este momento, la ciudad entera circula por encima de tu cuerpo, / antes de que se vuelva líquido e ingrátido.”

La carne es bóveda de “sueños placenteros”, de gozo, y lo sostiene en más de una línea:

Los labios,
los animalitos más deliciosos de su cuerpo.
Nacieron con esposas.
Los dueños tienen una vida apresurada.
[...]
Un trozo de beso los ata.
Los cisnes entrelazan sus cuellos.
La tortuga marina cierra sus ojos al devorar
la merluza violeta.

Su pluma nunca abandona los temas tradicionales, de hecho, los retoma para ir más allá y así edificar emociones diversas. Por ejemplo, Li Po (701-762 d. C.), poeta de la dinastía Tang (618-907 d. C.), escribe, en su célebre poema “A beber”, “Solo deseo una ebriedad perpetua”; Dai Weina recupera el tópico en su visión de mundo para trastocarlo:

Al lado de la tarta, estás perdiendo el color.
[...]
Te vertemos en un cubo de años negros
para medirte.
El nivel del agua no baja con el tiempo.
[...]
¿Por qué bebes licor?
Cada día bebes el resto de tu vida.

El *carpe diem* y el *tempus fugit* son exaltados contra la realidad apremiante. Una modernidad voraz que cierne cada vez más al lector contemporáneo: “Que se pudran la bondad calculada minuciosamente, / y el vacío magnífico y lujoso. / Quieres agotar tu soledad.”

En una entrevista del 2020, la poeta anota, en un juego metafórico, que el padre de la poesía moderna china bien podría ser la literatura extranjera traducida. Entre los autores hispanohablantes mencionados por ella se encuentra Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges y Octavio Paz. De este último encuentro una resonancia con la poética de la autora, en su poema “Amante de Rangún”:

Mis amantes son once.
Mi amante es solo uno -la poesía.
[...]
Por ti, incluso ingresaría en un Partido.
[...]
Me escribes cuando yo te escribo.

Que me recuerda un poco a estos versos del Nobel mexicano:

Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

Resulta interesante que en el texto-pórtico los traductores comenten que el pensamiento literario de Dai Weina,

al nivel sentimental, “tiene el eco del amor platónico y la transformación de los amantes”. ¿No son el paralelismo, la simultaneidad y la coexistencia materia no sólo filosófica sino también estética oriental, quiero decir, no rige al pensamiento chino el ying y el yang, “la unidad que se bifurca en dualidad para reunirse de nuevo y de nuevo dividirse” (Paz)? La experiencia de la escritura abarca no solo el plano corporal e intelectual. La poesía es su amante porque el poeta necesita un contrapeso para el mundo.

La belleza es una idea utópica. En ocasiones, imposible. Nace de la edad crítica. Las reformas surgidas de las corrientes poéticas del siglo XX, como la Poesía Brumosa y entre otras, fueron el parteaguas para esta irrenunciable encomienda: la poesía en el siglo XXI. La rebeldía, la experimentación, el desencanto y la ambigüedad impregnan a las voces contemporáneas. Escribe Lin Huiyin (1904-1955), de la escuela Nueva Luna: “El cielo tachonado de estrellas / impide ver que se alce el sueño”. En Dai Weina, por su parte, puede leerse: “El cielo es una olla boca abajo, las estrellas son dardos en picada, / así como tu cuerpo se hunde en el mundo”. El ambiente onírico es cómplice de la poeta, le ofrece esa cualidad impersonal y universal característica de la lírica china:

Oh, cuánta porfía en el viento de la noche.
[...]
La chica fascinada por la tormenta
lame la llama que se apaga. En la felicidad plena,
espolvorea la tristeza, le agrega una cucharada de sal,
la hornea, la saca del fuego,
y así devora la belleza humana.

Acaso la mayor virtud de Dai Weina sea la puesta en escena de claves y

símbolos de la cultura con los que busca trascender o, al menos, estudiar el rol femenino desde la poesía, donde la imagen adquiere diferentes tonos humanos. Señalan sus traductores: “Pone de relieve los roles asignados a las personas, pero a través de una estética que no sólo cuenta de ellos, sino que también los acopla a nuevos usos que en última instancia reflejan un pensamiento cosmopolita”. La vivencia humana adquiere, desde la racionalidad de la poeta, nuevos sentidos. Por ejemplo, el caso de Yokohama Mary, sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial y prostituta por más de 50 años después de dicho acontecimiento. Una vida trágica, mítica y misteriosa, a la cual la autora dedica uno de sus poemas:

Mary, Mary, siempre te inclinaste al maquillaje recargado,
tu cara tiene las cenizas de Yokohama.
¡Luces tan triste!
Vuélvete una luna en tu próxima vida.
[...]
En la vida no te queda más que la palabra *espera*.
No volverá más el oficial joven.
No emergerán los besos lanzados al pozo.
[...]
La tristeza es un juguete agradable.
[...]
El ritmo más puro espera que los dedos más humillados lo toquen.

No puedo sino reiterar que el diálogo entre la poesía y la memoria en esa reivindicación de la mujer es fruto de una labor, en primer lugar, de la sensibilidad y la visión crítica, derroteros de la más alta literatura. “En la sonrisa luminosa hay una delicada rebelión, / contra la vida pobre”, concluye Dai Weina. También la belleza, el arte, la creación, son lo irrenunciable contra la tiranía cotidiana, esta *imagen de pérdida* y de derrota.

Secreta matriz

Patricia Gola
Alción Editora
Córdoba, 2021, 92 pp.

MARIO SALVATIERRA

Así casi treinta años de la publicación de *Las lenguas del sol* (UNAM, 1993; segunda edición, Alción Editora, 2010), su primer libro de poemas, Patricia Gola reúne treinta y nueve poemas en *Secreta matriz*, colección que puede leerse como la prolongación de su trabajo anterior: en ella trata los mismos temas, ensaya en torno a motivos similares, devana meditaciones semejantes e incluso emplea recursos re-

tóricos antes probados. Si bien, todo eso es cierto, una lectura en voz alta —y prestando atención a la forma— revela ritmos y armonías diferentes, en otras palabras, una música nueva.

Como Patricia Gola pertenece a esa reducida estirpe de escritores que están comprometidos con su obra y no con el mercado ni la infamante fama, que no hacen publicidad de sí mismos ni participan en el alpinismo social del mundo literario y que, sin embargo, son el verdadero centro de la literatura de su tiempo, permítaseme una brevísimas semblanza. Nacida en Santa Fe, Argentina, vive en México desde 1976. Además de poeta, se ha desempeñado de manera impecable como traductora literaria y ha vertido a nuestra lengua poemas y ensayos de Wallace Stevens,

Denise Levertov, Robert Creeley, Louis Zukofsky, Kenneth Rexroth y Paul Celan. Algunas de sus versiones se publicaron en las legendarias revistas *Poesía* y *Poética* y *El poeta y su trabajo*, ambas publicaciones dirigidas por su padre, Hugo Gola. Conjuntamente a su trabajo literario y de traducción, fungió por muchos años como editora y colaboradora de *Luna Córnea*, revista dedicada al arte fotográfico, y ha acumulado una singular obra fotográfica, reunida en *A mis mejores amigos no los he visto nunca* (Resonancias 20/21, 2016), *El libro de los cambios o los estados del alma* (Resonancias 20/21, 2021) y *En busca del tiempo perdido* (Resonancias 20/21, 2021). Aristóteles y otros atribuyen a Tales de Mileto el haber declarado que “todas las cosas están llenas de dioses” o,

dicho de otra manera, que los objetos, al igual que los seres animados, tienen un alma; una creencia afín, quizá desprovista de teísmo, se puede colegir de las imágenes capturadas por Gola. En sus fotos se percibe, entre otras cualidades, un ojo sensible a la belleza oculta de lo ínfimo y lo cotidiano, una simpatía por lo devastado y una atracción por lo mudable. Hay una voluntad de “leer” la realidad inmediata; si no descifrar, al menos distinguir los signos que componen la espesura de nuestro entorno y que develan una dimensión más allá de lo material. De forma análoga, sus poemas son una indagación en la esencia de los objetos que pueblan el mundo y las fuerzas que los transforman, pero también una observación de la sustancia del lenguaje. Como Lord Chandos, la máscara con la que se disfraza Hugo von Hofmannsthal en *Una carta*, Patricia Gola encuentra que todo posee un significado que, de ponerse de manifiesto, podría establecer una relación mágica con la existencia. No obstante, a diferencia de Lord Chandos, quien a pesar de tener la sensibilidad para descubrir esos signos invisibles y entrar en armonía con el universo, decide que su capacidad de poner en palabras su experiencia no es suficiente (y en consecuencia renuncia a la escritura), Patricia Gola ha decidido no desistir y en cambio construir su obra poética a cuentagotas.

Tanto en *Las lenguas del sol* como en *Secreta matriz* se entrevé el asombro que suscitan los fenómenos físicos, como el tiempo, la luz y la vida de las estrellas, y la maravilla que provocan los paisajes entrañables, la sensualidad de los frutos, la elegancia y el misterio de las criaturas; asimismo, se observa una curiosidad tenaz hacia la naturaleza de la palabra. Los poemas de *Las lenguas del sol* (tomo como referencia la segunda edición) suelen ser piezas breves cuyo ritmo está cimentado en el empleo de versos cortos y el manejo eficaz de la ruptura

versal, así como en la aliteración, la repetición, la paronomasia, la anáfora y la enumeración; por otra parte, su entonación tiende a ser declarativa y regular. En contraste, Patricia Gola incorpora en su nuevo libro composiciones más extensas que se expresan mediante cadencias más agitadas y el aprovechamiento de la distribución taquigráfica, con lo que resulta un cauce discursivo menos contenido y melodías más complejas. Sirva de ejemplo el poema IV:

pico piedra
 la volcánica piedra
 el granito
 hundo el pico filoso
 en la lápida
 con el peso de mi cuerpo
 inerte
 araña apenas la laja
 superficial rebaba
 refractaria a todo contacto

y yo provista de pala y pico
 trazo los surcos del tiempo
 como ríos
 dura materia
 estratos de sedimento adherido
 entre capa y capa
 a cal y canto
 a canto y piedra

cómo se hunde en la materia de los años
 cómo azulea
 pasto rugoso de salvaje rebaño
 otras praderas
 el grano duro de la maleza
 piedra
 oro molido
 gruta secreta
 piedra

Otro aspecto en el que se diferencia *Secreta matriz* de su anterior colección de poemas se advierte en la enunciación de anécdotas íntimas y tramas personales, como las evocaciones de la

infancia, los recuerdos de los padres, la mirada afectiva hacia las mascotas, el retrato elegíaco de las amistades, el homenaje a los años compartidos con la pareja y el ajuste de cuentas con la vida propia. La poeta nos comparte y nos hace sentir —porque son universales— las emociones de estos episodios de su vida, pero más allá de comunicarnos estos episodios, hay, por un lado, una voluntad de repaso y de ponerlos en examen y, por el otro, dotarlos de esa perdurabilidad que solo ofrece la creación artística y poética. En ese sentido, en el sentido que le da Patricia Gola, la poesía es la secreta matriz del lenguaje, el molde donde se funden las sensaciones, las emociones, las experiencias, los rostros, las imágenes que nos conforman y se mezclan para formar un nuevo cuerpo.

El ingente número de individuos que practican la redacción de poemas y la desvergonzada circulación del resultado de estos ejercicios hace evidente una ignorancia mayúscula sobre el quehacer poético (y literario, en general). Entre los equívocos más comunes está el confundir la elaboración de un poema con la mera descripción de un motivo o de un objeto. Nada más distante de los poemas de Patricia Gola en los que me parece ver una actitud frente al lenguaje poético que recuerda a la de William Butler Yeats, quien creía que cada emoción tiene un ritmo y una musicalidad específicos, propiedades que el poeta debe hallar aguzando el oído y los demás sentidos para captar las vibraciones que emite el mundo y sus entidades. Descontando los talentos, esta tarea, no siempre grata, no siempre exitosa, implica un esfuerzo y una paciencia que muy pocos están dispuestos a dedicar; Patricia Gola lo ha hecho con humildad e integridad artísticas. A nosotros, sus lectores, nos queda gozar su persistencia.

La llave de plata.

Garcilaso de la Vega en la Generación del 27

Pablo Muñoz Covarrubias

Bonilla Artigas Editores

Ciudad de México, 2021, 192 pp.

GERA RONZÓN ALARCÓN

Traducir el trabajo académico, cambiarlo de tono, redirigir su propósito hacia la divulgación —me parecerá siempre la labor más noble de cualquier investigador— requiere sen-

sibilidad y empatía, apertura de esquemas y poca aspereza de prejuicios. Estas características hallan molde en la prosa de *La llave de plata* de Pablo Muñoz Covarrubias, obra basada en su tesis doc-

toral sobre la presencia de Garcilaso de la Vega en tres autores de la Generación del 27: Cernuda, Altolaguirre y Salinas. Asimismo, su trabajo zurce una carencia; acostumbrados a asociar, según el nom-

bre que la academia literaria ha acordado para designar aquel grupo de poetas y pensadores en relación con el famoso homenaje en 1927, con Luis de Góngora; lo cierto es que el término ha resultado limitante. La mente necesita anclas para detener su atención en una porción precisa del amplio océano de su memoria; similar situación ocurre con nuestra experiencia colectiva, necesitamos congelar el tiempo para entenderlo, para analizarlo. El trabajo de la historia literaria ha sido el de fijar la atención colectiva en hechos clave —como el analista de cine que detiene el flujo del filme para rumiarse un fotograma— e interpretarlos, contextualizarlos, comprenderlos. No obstante, a la larga limita, fomenta el deleznable *Einstellung* intelectual, el mecanizar de estados mentales que imposibilitan el encuentro con nuevas y mejores formas de interpretar, analizar y resolver una porción del océano de la historia de la literatura. Muñoz Covarrubias nos invita a elevar el ancla, descongelar la historia, avanzar los fotogramas. Quebrar el *Einstellung* que, como la atracción gravitacional de una estrella supermasiva, atraía hacia sí la entera complejidad de la generación que nos atañe: la conmemoración del fallecimiento de Góngora; y fijar, más bien, la atención en la cercana afinidad que establecieron sus miembros con la tradición literaria española. En palabras de Muñoz Covarrubias: “Sin duda los poetas del 27 recorrieron un camino propio. Para ellos, la tradición nunca fue un peso muerto o un lastre. Al contrario. Los poetas del 27 convivieron con la tradición de forma plena; de hecho, es difícil encontrar en la historia de la literatura en España otro grupo de autores que haya poseído una disposición tan favorable para acoger en su propia escritura el ejemplo de los poetas de su propio linaje”. Luego procede a

concentrarse en los conocimientos que pueden extraerse de detener de nuevo el filme de la historia literaria en la relación que puede asirse entre los escritos de los miembros de la generación y el toledano, Garcilaso de la Vega. Esta es la carencia que Muñoz Covarrubias llena.

Su proceso es sumamente historiográfico, el texto se construye a partir de las citas, fruto de la investigación que el autor elaboró para su tesis doctoral. No obstante, esa colección tan bien confeccionada de citas carece de una inserción íntima del autor entre sus páginas, cuya presencia hubiese sublimado su trabajo académico para convertirlo en una pieza literaria y ensayística. Quizá haya algo del carácter del autor en dicha ausencia, pues son múltiples las ocasiones donde celebra la medida, un fervor no ciego, sino crítico —bastante estoico, agregaría yo— de la postura de algunos integrantes de la generación respecto a sus ídolos literarios. A lo largo del texto hay un intento del autor de reconciliar *lindes enemigas* —como el verso de Gorostiza—, de romper viejos paradigmas academicistas que denostaban la escritura de Garcilaso por sus tendencias italianizantes, su *amaneramiento carente de vigor* y su supuesto *dulzor empalagoso*, todo mostrado a partir de múltiples fuentes donde se expresaban opiniones de esta índole al respecto de los versos del toledano, contrario a la intuición de que la obra de Garcilaso mantuvo siempre una valoración alta entre la crítica.

Deja entrever el problema fundamental que subyace a los mecanismos que posibilitan la transmisión cultural de la poesía: la academia, cuya intención siempre apunta a la conservación de cadáveres en estado de descomposición, es decir, de opiniones miopes, poco profundas, transmitidas —como señala Cernuda

en su poema “La familia”— “sin una urgencia propia”; escindidas, también, de la emoción que fundamenta la experiencia de la lectura de poesía. Quizá esa *llave de plata*, transmitida por Garcilaso hasta nosotros, sea la del interior de cada uno, ese pararse a contemplar el propio estado. Quizá su ejemplo sea antídoto y modelo para atrevernos a involucrar nuestra subjetividad en el mundo. Para Muñoz Covarrubias, que tan bien expuso esta problemática en su introducción, hubiera sido imprescindible mostrarnos con su ejemplo. Porque, similar a la reconstrucción ecológica que los paleontólogos pueden elaborar del mundo a partir de una mera huella, ha sido posible, a partir de la lectura de su obra crítica, vislumbrar a un ser humano sensible —no es fortuito ni accesorio que haya dedicado tantísimo tiempo de su vida a Garcilaso, uno de los poetas más apasionados de nuestra tradición hispánica— del cual hubiera sido extraordinario conocer sus motivaciones y sentimientos.

Finalmente, reitero la calidad divulgativa del texto. La investigación histórica y literaria de Muñoz Covarrubias es excelente. Así también su desglose de temas y su bibliografía. Un tema central que sostiene la mayor parte del texto es el valor del pasado en el presente. No obstante, a partir de la propia digresión y reflexión que Muñoz propone, quisiera agregar: el pasado, en la historia humana —y muy fundamentalmente en la historia personal—, si no se le observa críticamente (contrario a *La llave de plata*) se vuelve un lastre, y nuestros sueños buscan el aire. Dejemos el peso, ascendamos —como Cernuda dijo en verso— “como un neblí que deja el puño duro para buscar las nubes / traslúcidas de oro allá en el cielo alto”.

Cuentas pendientes. Reflexiones de una lectora reincidente

Vivian Gornick

Sexto Piso

Ciudad de México, 2022, 170 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

La inteligencia y el afilado colmillo crítico de Vivian Gornick (Nueva York, 1935) se detectan desde la “Nota de la autora” que precede el prólogo de *Cuentas pendientes*. Con esta nota, Gornick se adelanta a las posibles suspicacias que su obra pudiera generar: “En este libro hay frases, párrafos, pasajes enteros incluso, que en su origen apare-

cieron en otras publicaciones mías. Me he tomado la libertad de ‘fusilarme’ a mí misma (...). Deseo sinceramente que esta práctica no desconcierte a los lectores”. ¿Desconcierta? Francamente, en un primer momento, sí lo hace. Esta suma de textos llega herida a nuestras manos tras el “fusilamiento”. Sin embargo, se sostiene gracias a la agudeza y habilidad de la

escritora, a sus saberes literarios y a su particular mirada, capaz de ofrecernos visiones desprejuiciadas, sin opiniones sesgadas por motivos ideológicos (“me había criado en un bullicioso hogar de izquierdas en el que tanto Karl Marx como la clase obrera internacional eran artículos de fe”) o por su militancia feminista. Ambos hechos se traslucen en su enfoque, pero no la esclavizan o determinan. Vivian Gornick es libre: saborea la buena literatura y disuelve prejuicios en el acto sacralizado de la lectura. *Cuentas pendientes*, al conformarse de textos redactados en épocas distintas y con diferente (llamémosle) espíritu creador, adolece de cierta arritmia —especialmente en el primer capítulo, dedicado a la relectura de

Hijos y amantes de D. H. Lawrence— y deja a la vista los engranajes entre la crítica literaria y las *memoirs* que se enredan con ella. A pesar de todo lo anterior, este libro debe ser leído y releído. Es uno de esos textos híbridos donde no se acaba de dilucidar si el motor del interés del lector se prende por la electricidad de la experiencia personal de una furibunda letraherida o por la gasolina de sus conocimientos teóricos. Lo relevante, no obstante, es que el motor se enciende y el leyente goza a través de los senderos marcados por esta insobornable polígrafa. Entre las obras más conocidas de Vivian Gornick encontramos otros textos híbridos de notable calidad: de *La mujer singular y la ciudad* (“muy pronto aprendí que la vida es o bien chejoviana o bien shakesperiana”), a *Apegos feroces*, donde los días de la narradora discurren por vivencias, referencias literarias y paseos neoyorquinos junto a su madre.

En *Cuentas pendientes*, breve tratado sobre la relectura tanto de obras literarias como de su propia vida, nos revela el origen de su poética: *Mi oficio* de Natalia Ginzburg. “Fragmento a fragmento —señala Gornick—, vamos comprendiendo que el propio ensayo, el que ha escrito Ginzburg y estamos leyendo, es un *Bildungsroman* en miniatura”. Este deslizamiento de ensayo hacia novela de iniciación se produce gracias a una serie de capas por las que fluyen libres y juguetones los circuitos del conocimiento, de la creación y de la experiencia. Dos frases de Ginzburg definen la voluntad de Vivian Gornick de escribir de una determinada manera y no de otra:

1. “La belleza poética es un conjunto de crueldad, de soberbia, de ironía, de ternura carnal, de fantasía y de memoria, de claridad y de oscuridad, y si no logramos obtener todo este conjunto, nuestro resultado es pobre, precario y escasamente vital”.
2. “Hay el peligro de estafar con palabras que no existen verdaderamente en nosotros, que hemos encontrado aquí y allá, al azar, fuera de nosotros”.

Esta última idea, la de estafar al lector, nos obliga a regresar a la “Nota de la autora” (la crítica literaria pasea obsesivamente por los textos). Vivian Gornick juega con ventaja: conoce al dedillo a su narradora, pero también los porqués y el cómo estructurar su discurso para seducir (sin estafas) al personal. Allá por los setenta, inició su andadura profesional en el llamado “periodismo en primera persona”, donde incisivas plumas, como las de Tom Wolfe, Norman Mailer o Joan Didion, sorprendieron por su brillantez. Después de décadas como reportera, Gornick teorizó al respecto en *Escribir narrativa personal* (Paidós, 2003). En

este magnífico ensayo, reflexionó sobre los errores cometidos por algunos colegas de profesión que flirtearon con la literatura (“los escritores caían repetidamente en el foso de las ‘confesiones’, de la terapia en la página o del desnudo narcisismo”); y buscó soluciones para evitarlos (“me impuse la tarea de subordinar el yo narrativo a la idea que me proponía desarrollar”). Por otro lado, insistió en una idea clave: el narrador de no ficción en primera persona tiene que convencer al lector de que es fiable (muy al contrario, en ficción los narradores amorales tienen gran aceptación). Por tanto, su arranque de honestidad al principio de *Cuentas pendientes* corrobora la coherencia de su discurso, pero también sugiere que el método compositivo, cierto cajón de sastre textual, pudiera ser el único adecuado para redactar un ensayo acerca de las relecturas.

Leer viene de la raíz indoeuropea *leg* y del griego *légein*: escoger, recoger o recolectar. Vivian Gornick selecciona autores y textos, recoge algunas de sus experiencias de relectura a lo largo de diez capítulos, y recolecta apreciaciones muy diferentes en torno a un mismo libro. La idea de este volumen le surgió tras volver a *Regreso a Howards End*, de E. M. Forster: “una novela misteriosa en muchos sentidos. Cuando la leí en mi juventud, percibí el misterio, pero no lo entendí, y ahora, tantos años después, comprendí que lo que marca la novela es lo que el autor podía y no podía decir en aquel momento, lo vi con otros ojos”. Nos asomamos a una experiencia especular, a un *mise en abyme*, en la que un lector —heraclíticamente voluble— se reconoce y se desconoce frente a un libro que contiene infinitas variaciones de sí mismo. Vivian Gornick afirma que en el proceso de recepción de un texto influye el temperamento o “la buena disposición emocional” del lector. La narradora de *Cuentas pendientes* no rehúye este asunto espinoso: la crítica literaria ¿puede ver enturbiado su juicio por subjetividades incontrolables?, ¿por sesgos ideológicos?, ¿por un mal día? Puede, como puede un cirujano temblar al escindir un cuerpo, o puede un maestro cometer mil dislates, o puede un juez enamorarse de la condenada. Todo puede ocurrir. Errores y aciertos demarcan el camino, no hay de otra. A este respecto, en el capítulo Siete —sobre *Un mes en el campo*, de J. L. Carr, y *Regeneración*, de Pat Barker— anota: “Cuán a menudo se han estremecido amigos o amantes de toda la vida al pensar: ‘Si nos hubiéramos conocido en otro momento...’. Ocurre otro tanto entre un lector y un libro que se convierte en un amigo íntimo y al que por poco no recibiste con mentalidad abierta o ánimo acogedor, porque no te tomó del humor adecuado, o lo que es lo mismo: en esta-

do de buena disposición”. Si el lector es un crítico literario, obviamente la responsabilidad aumenta: “Me estremezco un poco más cuando pienso en todos los buenos libros que no estaba de humor para comprender la primera vez que los leí, y a los que nunca he vuelto. No me importa que el hecho de haber leído solo una vez un libro pueda haberme llevado a ensalzar una mediocridad —puedo vivir con ello— pero al revés... Eso me oprime el corazón”.

Cuestiona Vivian Gornick su amor juvenil sin reservas por los textos de Colette, en especial por *La vagabunda*: “Cuando me dio por releer estos libros por primera vez en medio siglo, la experiencia me resultó desazonadora. Ocurrió lo que menos me esperaba: salí con el mal sabor de boca de los sentimientos corregidos. Esa vez me vi pensando: qué bien sabe representar Colette a Renée (su inseguridad patológica, el fantaseo infinito, la malsana preocupación por envejecer), pero qué superficial se me antoja ahora su situación”. Se atreve a poner “peros” a una de las escritoras que elevó a su altar de intocables, a Doris Lessing: “Con toda la prosa que yo había absorbido de Lessing, nunca antes de leer *Gatos ilustres* había visto con tanta claridad a qué atien-de esta sensibilidad terriblemente seria que tiene: la terca certeza de una escritora que no pasa ni una mientras observa su propia decepción con lo que hay. Tras esa certeza se oculta el autoproteccionismo de la ideóloga nata”. Reconoce el valor literario de un escritor personalmente odioso para ella, el israelí A. B. Yehoshúa: “Por demagogo que fuera, sin duda, cuando se ponía a escribir, se sentía impulsado a honrar su evocador sentido de la existencia humana, por encima de la retórica política que dominaba al personaje público”. O reivindica la idea medular de la literatura de Elizabeth Bowen y Marguerite Duras: “Entre lo que sabemos y lo que no podemos aspirar a saber sobre cómo nos convertimos en quienes somos se abre un vertedero emocional en el que autores excepcionales han volcado todo el arte del que son capaces”. Un galimatías este último de profundo contenido: ¿qué literatura nace del vertedero emocional y de la desconexión sentimental? ¿Qué nuevas reglas se instauran entre situaciones, historias y personajes? Vivian Gornick sabe que la experiencia no es más que la materia prima; que el diván (a pesar de sus coqueteos psicoanalíticos) no es un libro; y que la relectura nos enfrenta continuamente a quienes ya no somos.

Beautiful World, Where are you

Sally Rooney

Farrar, Straus and Giroux

Nueva York, 2021, 356 pp.

CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO

“**W**hen I write something I usually think it is very important and that I am a very fine writer. I think this happens to everyone”, inicia el epígrafe de *Beautiful World, Where Are You*, citando a la escritora italiana Natalia Ginzburg. “But there is one corner of my mind in which I know very well what I am, which is a small, a very small writer. I swear I know it. But that doesn’t matter much to me.” Tal vez esta cita sea la mejor manera de encapsular la tercera novela de Sally Rooney (Irlanda, 1991). En *Beautiful World, Where Are You*, Rooney no solo alude a una de las banalidades del escritor o artista, de desear que su trabajo conduzca a algo más allá de sus posibilidades, sino que acepta la insignificancia humana y, a su vez, defiende el hecho de que tal insignificancia es todo lo que tenemos. En una entrevista, Rooney dice, refiriéndose a *Normal People*, que no tenía otra vida de la que escribir, que siempre le ha parecido difícil escribir de mundos que no son suyos. Es así como la vida de dos mujeres a punto de cumplir 30, y de las personas que aman —o comienzan a amar—, se vuelven el centro de su universo.

La protagonista, Alice, es una escritora internacionalmente reconocida que decidió mudarse a una casona a las afueras de Dublín después de ser hospitalizada por un ataque nervioso. Alice reconoce su posición, que el vivir de sus ideas es un privilegio. Sin embargo, se cuestiona por qué ella tiene ese puesto sobre otros, se burla de las trivialidades del mundo literario, de la noción de que la buena literatura es aquella que rechaza lo que está frente a nuestros ojos. Alice no conoce a nadie, hasta que va a un bar con una cita de Tinder, Felix. Durante su encuentro, ambos reconocen internamente que la cita ha sido un fracaso. No saben exactamente por qué, no hay palabra o acción a la que puedan apuntar y decir: “fue aquí, aquí murió todo antes de comenzar”. Simplemente está la certeza persistente de que algo no había funcionado, que los deja desconcertados y casi apenados. A modo de diario, de necesidad de contacto o liberación, Alice escribe un correo a su mejor amiga de la universidad, Eileen. Termina ese primer correo citando el final de un poema de Rilke: “Who is now

alone, will long remain so, / will wake, read, write long letters / and wander restlessly here and there / along the avenues, as the leaves are drifting”. Es aquí donde comienza la premisa del libro, donde las “cartas largas” y las vivencias del día a día de Alice y Eileen se entrelazan. Ambas se cuestionan sobre la humanidad, la economía, la desigualdad —todo lo que hace al mundo el lugar más abominable— e incluso su propia salud mental. Y así, entre destellos de pesimismo y desolación, de añoranza por un pasado que no es suyo y de terror por un futuro tambaleante, intentan encontrar la respuesta a cómo deberían vivir su vida, si es que vale la pena.

Contrario a Alice, Eileen trabaja en un escritorio, editando los puntos y comas de una revista literaria que, admite, nadie lee, con un sueldo que apenas cubre el alquiler de un departamento que comparte con una pareja, al cual llegó después de un doloroso rompimiento de una relación de años. De muchas maneras, le es imposible separar su existencia de lo que sea que signifique el tener una relación fallida: “I know that what happened between us was just an event and not a symbol —just something that happened, or something he did, and not an inevitable manifestation of my failure in life generally”. Eileen siente que su vida ha sido un fracaso, que el miedo la enfrascó en un ciclo de sabotaje tras sabotaje. Se cuestiona si ella ha causado su propia infelicidad o si hay algo —o alguien— fuera de sí misma que ha dictado tal camino. Entre revisar las redes sociales de su ex novio más por inercia que por interés, Eileen no logra entender del todo su estado. Está consumida por el hecho de que las cosas que le son importantes terminan por no ser nada y que las personas que deberían amarla no lo hacen: “I think I would feel superficially sadder, but less fundamentally broken as a person, if I could just be sad about one break-up, rather than sad about my lifelong inability to sustain a meaningful relationship”. Muy contra su sentido de lógica, reconoce que se siente como el tipo de persona del que su compañero de vida se desenamora después de muchos años: “Maybe certain kinds of pain at certain formative stages in life, just impress themselves into a person’s sense of self permanently”. Aunado a Eileen

se encuentra Simon, su primer amigo en la vida y también amigo de Alice. A pesar de que Simon es la más grande presencia de confort y calma en la vida de Eileen, su admiración mutua es innegable; sin embargo, no impide que su relación a lo largo de los años sea tumultuosa, plagada de momentos de cercanía e intimidad y siempre deteniéndose al instante en que parece materializarse en una relación.

A modo de azar o de destino, Alice tiene un nuevo encuentro con Felix en el supermercado. Es incómodo, extraño, pero a la vez ambos actúan un poco más como ellos, lo que sea que eso signifique. Después de ese reencuentro, sus interacciones se vuelven constantes, aunque la mayoría de las veces el lector, y los personajes mismos, reconocen que tal vez no deberían estar ocurriendo. Felix y Alice son seres opuestos, que chocan y se alejan solo para añorarse de nuevo. A su vez, sus estilos de vida se yuxtaponen. Por un lado, Rooney describe a Alice escribiendo desde su casa, una taza de té en la mano, mientras Felix pasa jornadas físicamente extenuantes en un almacén donde el frío entumece sus manos y, de muchas maneras, su espíritu. Felix es un ser plagado de errores de su pasado, que a su vez reconoce que cometerá errores en su futuro, lo quiera o no. Desde un principio, Alice admite sentirse irremediabilmente atraída hacia él, a pesar de saber que él no busca una relación seria. Mientras Alice cae en un estado de estupor, casi idiota, cuando Felix le muestra afecto, él lleva sus interacciones con más cautela. En una de sus cartas a Eileen, Alice confiesa que su mayor miedo no es el dolor que conlleva el ser herida, sino el haberse abierto a dicha posibilidad: “I feel so frightened of being hurt —not of the suffering, which I know I can handle, but the indignity of suffering, the indignity of being open to it”.

Tanto Alice como Eileen se perciben a sí mismas como seres dañados, con un destino infeliz y viviendo en un mundo maldito que les fue impuesto. Se encuentran en un momento de sus vidas en las que el tiempo parece ser una línea discontinua y desmaterializada. Alice soporta las críticas de Felix sobre su personalidad en las que le dice, entre otras cosas, que probablemente sería una persona más feliz si fuera más estúpida, o le dice que no la odia pero tampoco la ama. De forma paralela, Eileen se niega a comenzar una relación con Simon —de quien ha estado enamorada prácticamente toda su vida— por el miedo paralizante de que no funcione. Al contrario, cree que casi nada en el mundo impediría su amistad. Se podría decir que muchas de las actitudes autodestructivas de Alice y Eileen parten de la creencia en un futuro oscuro, como si buscaran la confirmación de lo que llevan imaginando por tantos años. Pero entre sus discusiones sobre los daños de una sociedad que

igual progreso a inventos tecnológicos y el sufrimiento de las masas, el amor entre ellas las mantiene a flote: “I never know what to think until I talk to you”, Alice confiesa. Y es tal su conexión y admiración que el simple hecho de saberse amadas la una por la otra les hace caer en la cuenta de que no pueden ser seres tan terribles como ellas se creen.

Tal vez uno de los argumentos más agudos florece de la discusión sobre el mundo literario. Alice critica las patéticas actitudes de la sociedad ante los autores famosos y sus obras. Para ella, gran parte del discurso literario muere ante la obsesión pública por escudriñar sus vidas y sus idiosincrasias, y creerse conoedores: “I keep encountering this person, who is myself, and I hate her with all my energy. I hate her ways of expressing herself, I hate her appearance, and I hate her opinions about everything. And yet when other people read about her, they believe that she is me”. De forma paralela, Alice y Eileen rumian sobre las novelas contemporáneas y su casi absurda naturaleza. En cuanto a muchos de sus colegas, Alice denuncia cómo la mayoría escribe de cosas que no les pertenecen ni les obsesionan, alienados de la vida ordinaria pero creyendo que responden a lo que debe ser la literatura: “Why do they pretend to be obsessed with death and grief and fascism when in reality they're obsessed with whether their book will be reviewed in *The New York Times*?” A su vez, Alice reconoce que solamente

nos pueden importar los hechos banales, como si ciertos personajes terminan o se quedan juntos, si nos olvidamos de las cosas que sí importan, es decir, todo lo demás. “So the novel works by suppressing the truth of the world –packing it tightly down underneath the glittering surface of the text”. Y es justamente este mismo fenómeno el que sucede en la vida real. Es por eso que muchas de las conversaciones de Alice y Eileen terminan siendo sobre el sexo y la amistad, incluso sabiendo que hay miles de problemas más urgentes.

Poco a poco, la conexión de Alice y Felix se vuelve más tangible, ambos observando y abrazando los defectos del otro. Rooney abre una ventana hacia nuestros propios prejuicios, a lo mucho que odiamos a la gente por cometer errores y lo poco que los amamos por hacer el bien. “It's still better to love something than nothing, better to love someone than no one, and I'm here, living in the world, not wishing for a moment that I wasn't”. Entre uno de los tantos correos electrónicos, Eileen recuerda una conversación de la universidad: “Alice, she said, am I going to have to live in the real world one day? Without looking up, Alice snorted and said: Jesus no, absolutely not, who told you that?” Es así como, poco a poco, ambas comienzan a reclamar ese derecho –o tal vez deber– de empaparse de todo lo que nos hace humanos, de lo mucho que amamos, de nuestros matices, de las conversaciones que decidimos evitar, de nuestra incesante búsqueda por algo de

significado. Tanto Alice como Eileen recuperan cierta esperanza por el mundo, esperanza que les era fácil hace muchos años y que ahora les parece casi imposible. Reconocen que toda la vida se puede reunir dentro de las cuatro paredes de una habitación, cenando con la persona que amas, y que el mundo es hermoso solo porque lo habitan y existen junto a otros: “Maybe we're just born to love and worry about the people we know, and to go on loving and worrying even when there are more important things we should be doing”.

La importancia que Rooney otorga a la vida ordinaria es, tal vez, una de sus mejores cualidades. Rooney crea personajes casi ridículamente reales, sabiendo que si la imperfección los define, entonces también lo hace la capacidad de cambio y redención. *Beautiful World, Where Are You* no tiene –ni pretende tener– la trama más innovadora. Su propósito radica en eso, en mostrarnos un espejo hacia un mundo ordinario, en vernos en los errores y las manías de personas normales y entender que no estamos solos en nuestra soledad o desesperación. A modo de reflexión, Rooney muestra al lector que está bien cuestionar el estado del mundo y, a su vez, negarse a ser parte de su colapso. Hacia el final de la novela, tanto Alice como Eileen renuncian a ser meras espectadoras: “And life is more changeable than I thought. I mean a life can be miserable for a long time and then later happy”.

Umbrales.

Un viaje por la cultura occidental a través de sus puertas

Óscar Martínez

Siruela

Madrid, 2021, 281 pp.

VIOLEIDA SÁNCHEZ SOCARRÁS

Umbrales es una pugna entre la invitación y la renuncia. Un largo viaje en el que nos embarcamos bajo el influjo de una de las frases de la dedicatoria: “me gusta demasiado lo que hay en este lado del umbral”, para detenernos al otro lado del libro, cuando tropezamos con el listado de referencias bibliográficas. Es un libro sobre puertas arquitectónicas o metafóricas. Puertas que podemos encontrar abiertas, cerradas o entornadas. Es una travesía que no pretende, porque sería el viaje interminable, abrir todas las puertas que los humanos hemos ido construyendo a lo largo de la historia.

Una puerta plantea siempre una dualidad. De un lado, la renuncia a tras-

pasarla por decisión o convicción. Del otro, la fuerza de la curiosidad que nos empuja hacia ella. Seguros de que “todo tránsito y cambio implica un riesgo”, nos atrevemos a cruzar el umbral, dispuestos a fijarnos en todos los detalles. A no pasar por alto las palabras que utiliza Óscar Martínez para describir el relieve de estas puertas. A mirar desde fuera para intentar comprender quién, por qué y para qué las colocó en su sitio. A pasar bajo marcos reales o imaginarios, con la mente abierta, para dejarnos seducir por lo que nos espera al otro lado. A caminar como lo haríamos por una gran sala en la que el autor ha colocado veintitrés puertas arquitectónicas por las que escapar a

muchos sitios. Los umbrales representan una salida hacia lo místico, lo simbólico, lo imaginario, lo deseado o hacia aquello que tememos.

A modo de bienvenida, *Umbrales* nos invita a dar el primer paso hacia la puerta de la Casa de los Vettii en Pompeya. ¿Se puede empezar un viaje con mejor pie? “A medio camino entre la superstición, la religión y la magia” nos damos de bruces con la puerta de una casa cerrada desde el día en que el Vesubio abrió con furia su boca de lava y cenizas que con “un estruendo destruyó todas las casas y selló todas las puertas de la ciudad”. Es un deleite viajar con el autor hasta Pompeya, escuchar el silencio interrumpido

por el rumor de los turistas y apenarnos al llegar ante una puerta sellada. No obstante, podemos disfrutar de una descripción construida desde el exterior. Como si de puertas abiertas se tratase, vemos a través de las palabras que nos dibujan la voluptuosidad del dios Príapo, conocemos la historia de los hermanos Vettii y admiramos de lejos una puerta de indiscutible belleza arquitectónica e innegable connotación histórica. Un umbral por el que sus dueños pasaron de la esclavitud a la libertad, de la pobreza a la abundancia, de la tranquilidad a la necesidad de una puerta que los protegiera. Una barrera contra el mal de ojo que era un peligro real e indiscutible de la época.

En la actualidad, los avasalladores avances de la técnica aplicados a todos los ámbitos de la vida, nos han convencido de que para construir, algo ha de ser destruido. Pero no siempre fue así. Fueron los humanos del Neolítico los primeros en modificar con sus actos el paisaje. Puesto que la literatura nos lo permite, retrocedemos con *Umbrales* a este período. Saltamos al pasado cogidos de la mano del Hamlet de Shakespeare y la mítica frase: “¿Veis esa nube que tanto se parece a un camello? ¡Por Dios que es igual que un camello!”. Frase que introduce el capítulo sobre el umbral del Dolmen de Menga en Málaga. Una de las construcciones de un conjunto megalítico declarado por la UNESCO patrimonio de la humanidad.

Los dólmenes son construcciones curiosas. Ante el Dolmen de Menga, nos deleitamos mirando un conjunto de piedras inmensas, colocadas mucho antes de la invención de las grúas. Es imposible no preguntarse “¿cómo lo hicieron?” y dejar volar nuestra imaginación. En *Umbrales*, el autor se recrea en la ficción para describirnos la construcción del Dolmen de Menga. Imagina, intuye y fantasea viendo a los humanos de la época cooperando para levantar las piedras que lo forman. Piedras inmensas porque “el dolmen de Menga es uno de los de mayores dimensiones conservado. Su entrada es absolutamente colosal”. Atravesamos el umbral con el autor, para observar desde dentro y ver —de ahí la alusión a Hamlet— lo que queremos. “Una montaña de perfil humano...: el Rostro”, que actualmente se conoce como la Peña de los Enamorados. La descripción de este umbral nos podría parecer un relato vago, porque vaga e imprecisa es la información que tenemos de aquella época. No obstante, “la visita al dolmen sigue siendo fascinante” porque traspasar su umbral hacia el interior es ir al encuentro del pasado. Hacia la muerte de nuestros ancestros y a sus rituales de despedida. Traspasarlo, hacia fuera, se antoja un ejercicio de pareidolia, un fenómeno psicológico que nos induce a buscar y reconocer patrones, a los que luego encontrarles un significado. Vemos tanto dentro, rodeados de descomunales piedras, como fuera. Porque visto de fuera podríamos imaginarlo como una mesa gigante a la que nos sentamos para mirar a los ojos de quienes también nos miran.

En la siguiente parada de esta travesía nos acercamos al Tímpano de la Abadía de Sainte Foy, situada en un pequeño y apartado pueblo de Francia: Conques. También es esta puerta, de alguna forma, un umbral entre dos mundos. Además de recordarnos al instrumento musical, la palabra tímpano evoca el recuerdo de la membrana timpánica del oído, de las otitis, las perforaciones y el dolor. El tímpano, anatómicamente hablando, es el umbral entre el oído externo y el oído medio. Y desde el punto de vista funcional es una puerta por la que atraviesan los sonidos. El de la abadía, es un espacio entre el dintel de las puertas y las arquivoltas de la fachada.

El capítulo que le dedica el libro se inicia con uno de tantos presagios apocalípticos y catastrofistas de la literatura. Presagios que han sido retratados tanto en las sagradas escrituras como en maravillosos libros de ficción como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Pasajes que nos machacan recordándonos que lo divino, lo sagrado, lo celestial, solo llega y se sustenta en el temor al castigo por la culpa que nos tocará purgar al final del camino. Bajo el tímpano de la abadía se celebra el pasaje de las almas, convirtiéndolo en una puerta en la que se decide quién podrá gozar, o no, de la vida eterna. Según hayamos vivido y el legado que dejemos, nuestras almas pesarán más o menos y podrán dirigirse a uno u otro lado de la puerta.

El camino hasta el siguiente umbral es un regalo para quienes amamos los libros, disfrutamos repasando la historia, nos emocionamos con las leyendas y alguna vez hemos soñado con Roma. No con la Roma actual, atiborrada de turistas sudorosos y escépticos, sino con la ciudad de los dioses, semidioses, héroes, ninfas, ofrendas. Igual de sudorosos pero infinitamente menos escépticos. “A mediodía el calor era insoportable”. ¿Se os ocurre otra forma de comenzar un paseo por Roma? Así divaga el autor haciéndonos cómplices de su añorada y supuesta presencia en otros tiempos. Pareciera que de tanto abrir y cerrar puertas, hubiera encontrado una abierta hacia el pasado. Nos enfrentamos con paciencia a su visión de una construcción legendaria, mítica, mística e histórica.

A bordo de un crucero imaginario cubrimos el periplo hasta Venecia. La ciudad de los canales nos recibe arrogante, apacible, tranquila. Tanto, que cuesta imaginar que algún día fuera “el gran bazar de la Europa medieval”. Con sus aguas quietas que hieden en algunos rincones. Que a veces suben y se desbordan. Con su recién adquirido estatus de estación de llegada y de salida de embarcaciones que desembarcan ingente cantidad de turistas. Viajeros como nosotros, venidos de todas partes y ansiosos por posar sobre sus calles y sus canales con las incontables fachadas derruidas de fondo. Más allá de los remilgos y críticas hemos de coincidir con el autor en que “si hubo una imagen que se mantiene grabada a fuego en mi memoria... es la de la fachada de

la basílica de San Marcos”. Los visitantes, incluso los menos observadores o románticos, pasamos junto a las columnas creyéndonos capaces de descubrir mensajes ocultos en las piedras del umbral. Insistimos en interpretar el porqué del color rojo, mirándolo y fotografiándolo bajo el prisma corrupto de los años. Ignorantes de que quizás el mensaje oculto que buscamos no existe y que el secreto del color está en su belleza.

De la Venecia medieval nos desplazamos al Egipto de siempre. El de los faraones, los símbolos, los dioses, las leyendas. El salto hasta la octava puerta, como si del descubrimiento de la octava maravilla se tratase, es descomunal. Es largo en el tiempo y en la distancia, e impreciso en la huella de la zancada. El autor nos lleva hasta la desconocida para muchos Medinet Habu, donde se encuentra el templo funerario de Ramsés III. Tampoco entenderá el viajero conocedor de las maravillas de la cultura faraónica por qué este templo se queda fuera de las rutas turísticas programadas por la antigua ciudad de Tebas. Si perdonamos la omisión es porque en Egipto el turista “se ve abrumado por la cantidad de maravillas que le asaltan y le aturden”. Y porque se necesita mucho tiempo para recorrerlas, descubrirlas y admirarlas.

La siguiente puerta se erige sobre “columnas, árboles y bosques” que trazan el camino para desear traspasar el umbral del Templo de la Concordia. Una construcción que podemos visitar en Agrigento, Italia, cuya descripción nos acerca al origen y a la historia de los pórticos columnados. Todos hemos visto alguno. Los hay históricos, emblemáticos, simbólicos, antiguos que con el tiempo han sido destruidos o sustituidos. Otros han sido levantados para satisfacer un interés estético. Pero todos se nos presentan con increíble apariencia de enormidad y fastuosidad. Descubrimos o recordamos en este capítulo que los arquitectos egipcios desarrollaron la idea de las columnas. Y que fueron los griegos quienes las sacaron al exterior de sus templos. Disfrutamos con el tono melódico del relato: “En el límite de una meseta sobre la que se levantaba la antigua Akragas de los griegos, hoy se conservan restos de hasta siete templos”. A partir de aquí, el lector encontrará una excelente y meticulosa descripción del templo.

Estamos listos para atravesar el umbral por el que saldremos de los “Umbrales sagrados”. Solo debemos atrevernos a cruzar bajo un arcoíris de piedra en el pórtico de la Iglesia de Santa María de los Reyes en Laguardia. Admiramos las agradables y entretenidas alusiones a las decenas de personajes que pueblan el pórtico, que reflejan la luz, que resplandecen. Asistimos a la visión de uno de los pocos pórticos góticos de Europa que conserva prácticamente intacta su capa pictórica. Aunque en la actualidad vemos en la mayoría de construcciones religiosas tonos entre el blanco, gris y verdoso del mármol, la piedra y la humedad “las grandes construcciones religiosas... poseían un

acabado cromático lo más llamativo posible y si ahora los vemos desnudos es por el efecto de siglos de inclemencia atmosférica o intervención humana”. Imágenes de un sistema simbólico y cromático basado en combinaciones de rojo, blanco y negro que se han perdido con los años. Nos perdemos innecesariamente en referencias sobre la historia del color azul, su utilidad y significado. Partimos del color de los ojos azules de los “ojos bárbaros, ojos demoníacos, ojos exóticos y sospechosos” para llegar al por qué, este color se convirtió en el elegido para el emblema de la ONU o la insignia de la UNESCO. Al final, conseguimos quedarnos con la idea importante, la que indujo al autor a mirar hacia este umbral. Que a diferencia de la mayoría de pórticos medievales que nos ofrecen “la superficie áspera y rugosa de la piedra desnuda”, el de Laguardia nos embriaga con sus colores.

Seis veces entraremos por estas rendijas que nos abren las puertas de la segunda parte de *Umbrales*. Visitaremos París, Granada, Apulia, Valencia, Barcelona y Nápoles. Bellas ciudades con antiguos rincones y viejos secretos, escondidos o a la vista, detrás de algunas de sus puertas. El primero es un umbral errante. “El número 6 de la Rue Royale estuvo ocupado hasta 1923 por la fachada ... de la joyería Fouquet” y desde hace más de treinta años se conserva en el Museo Carnavalet. De camino a este umbral, notamos la intención de guiarnos hacia museos escasamente concurridos, que por ser menos conocidos, no suelen estar atiborrados de turistas. Podríamos dudar ante la invitación a buscar una fachada dentro de un museo. O temer que esta, con el tiempo, haya ganado prestigio mientras perdía alcance y vigencia. Podríamos incluso negarnos a visitar este umbral, creyendo que el viajero que lo atravesase merece encontrarlo vivo, latente, sin olor a pasado o a humedad, custodiando el interior para el que fue construido. Aún así agradecemos que haya sido conservado porque este umbral errante nos permitirá entrar, con la imaginación, en el París de la Belle Époque. Y esto es una considerable recompensa.

Para alcanzar el siguiente punto en nuestro itinerario, andamos varias páginas hasta Granada. Para visitar un conjunto monumental formado por murallas, torres, jardines, acequias y palacios. La puerta que nos atrae está en la fachada del Palacio de Comares de la Alhambra. Cualquiera que haya tenido la suerte, la curiosidad y el privilegio de visitarla, se preguntará cómo pudo el autor elegir solo una puerta en una construcción que está repleta de umbrales atractivos, preciosos, simbólicos e históricos. Este y cualquier otro texto serían eternos si el autor no hiciera uso de la voluntad de elegir. En este caso la elección señaló un umbral que suele pasar desapercibido para la mayoría de turistas que visitan La Alhambra diariamente. Cuesta encontrar el detalle y la belleza geométrica del um-

bral en estas páginas. Así como el turista pasa, sin percatarse de la belleza del umbral, hacia otras maravillas arquitectónicas que esconde el palacio, el autor corre de aquí para allá reviviendo trozos de la historia que llevaron a los hombres a diseñar el umbral.

Aceptamos el viaje rumbo a Italia, hacia el siguiente umbral. Situado en la entrada al Castel del Monte de Federico II. Coronado rey, mendigo, indigente, discípulo privilegiado de exquisitos maestros, culto, creador de la Universidad de Nápoles, etc. Un rey con una vida interesante y atractiva. Se repite aquí la historia de buscar majestuosas puertas olvidadas, que son rescatadas por el interés personal del autor y, en este caso, por su relación con la literatura. No conseguimos saber a ciencia cierta qué utilidad pretendía darle Federico II al Castel. Pero sí, que Umberto Eco se inspiró en él para crear la abadía descrita hasta el detalle en la novela *El nombre de la rosa*. Una vez que conocemos la relación con la literatura nos acompañan en este viaje los ambientes lúgubres, la gélida biblioteca, los monjes, los misterios, los libros y las muertes. Y nos adelantamos al umbral con la certeza de haberlo atravesado muchas otras veces a través de aquel libro.

No sorprende que en el recuento de grandes puertas creadas por la humanidad, acabemos con algunas que son umbrales hacia lo desconocido, anhelado, inventado o soñado por los hombres. Porque todas nuestras ficciones y fantasías forman parte indisoluble de nuestra realidad. En la recta final de este viaje el autor nos convida a atravesar ocho umbrales hacia otros mundos.

Comenzamos, como no podría ser de otra forma, con un complejo funerario. Porque los cementerios pueden ser puertas hacia el olvido, el recuerdo venerado, la vida eterna o la nada, según nuestras creencias. El Complejo Funerario del Faraón Djoser es una merecida mención a la primera pirámide de la historia. Un recinto delimitado por un muro de diez metros de altura y 1500 metros de longitud que posee una única, pequeña e insignificante puerta de no más de un metro. La intención era recordar a los súbditos que el alma inmortal de un faraón merecía que todos los que quisieran venerarlo se apiñaran para entrar, mientras que su alma inmortal contaba con “14 puertas falsas por las que solo el alma del rey podía entrar y salir a voluntad de su palacio de ultratumba”.

¿En realidad existe una puerta de entrada a la modernidad? Es una pregunta obligada al leer, en el título de este capítulo, que hay una puerta por la que un día el hombre se asomó por primera vez a “un lenguaje estético y funcional que marcó para siempre el devenir del diseño y la arquitectura”. La puerta a la modernidad está en Dessau a poco más de una hora de Berlín, situada en el edificio de la Bauhaus. Inicialmente fue una escuela de

diseño y arquitectura, que como tantas otras construcciones, con el tiempo tuvo diversos destinos. El nombre del edificio es en sí mismo una declaración de intención, puesto que Bauhaus significa “casa de la construcción”. A través de múltiples giros y paseos por los recovecos de la historia, aprendemos que la modernidad se impone con insolencia. Que es la puerta principal de la nueva estética, “una estética mecánica que tuviera en las máquinas un ideal para construir un nuevo arte”. Un umbral caprichoso que adelantamos paso a paso para dejar atrás la inspiración en la naturaleza, en los verdes, las ramas, los animales, los paisajes. Una fórmula para dar un giro radical hacia lo moderno. La puerta de la modernidad es “geometría, funcionalidad, hormigón, transparencia, equilibrio, austeridad”.

Asomarse a la inmortalidad es otra cosa. En *Umbrales*, la inmortalidad requiere pasar por debajo de un arco. Es imposible decir que no. Sea urbano o natural, nos lanzamos inevitablemente a traspasarlo. Frente al arco de Tito, en Roma, el relato se detiene en el tiempo para mostrarnos relieves e imágenes de las contiendas, las guerras y los exquisitos botines que en ellas se consiguieron. Es una visión que nos traslada a otros tiempos. En los que bajo el arco y a ambos lados, la multitud contemplaba las cicatrices de las guerras. Señalando los miembros amputados con una mezcla de admiración y repulsión. Riéndose de los cascos agujereados y los escudos deformes. Un tiempo en que los ojos relampagueaban ante las joyas, las estatuas, las obras de arte, los esclavos.

La inmortalidad pesa. Y asomarse a ella requiere arrastrar un lastre enorme de culpa y sangre ajena. De ahí que los pasos para traspasar un arco como el de Tito no solo significaban regodearse u ostentar. El triunfo era también “alcanzar la purificación... al traspasar un umbral sagrado”. Además de un pretencioso umbral a la inmortalidad “el arco de Tito es uno de los mejores documentos para conocer cómo fueron esos desfiles conmemorativos”. Hasta nosotros ha llegado descolorido y desgastado, pero orgulloso. Instigándonos a que lo contemplemos y para recordarnos, sin pudor, las atrocidades de que somos capaces en nombre de una inmortalidad que no nos está en absoluto garantizada.

De la mano de la palabra libertad, llegamos al final. Al umbral más cercano y personal. “En pocas ocasiones los umbrales de nuestras viviendas fueron más patentes en nuestras vidas que durante aquellos aciagos días”. La última parada es una puerta cerrada al contagio, la vulnerabilidad y el peligro. Es una coraza para intentar evitar “la última puerta sin retorno” porque seguro que también a nosotros nos gusta “demasiado lo que hay a este lado del umbral”. Gracias, Óscar Martínez, por las peripecias de este viaje.

Páradais

Fernanda Melchor
Literatura Random House
Ciudad de México, 2021, 133 pp.

EMILIANO MARTÍN DEL CAMPO

Después de *Temporada de huracanes*, una obra que se convirtió en un éxito de ventas en un país en donde se lee muy poco, *Páradais* —la tercera novela de Fernanda Melchor— generó muchas expectativas. La escritora veracruzana se había consagrado y se esperaba que su nueva publicación tuviera el mismo nivel al que nos había acostumbrado en sus crónicas periodísticas y sus ficciones que retratan con maestría la violencia en la que estamos sumergidos.

Las novelas de la escritora se inscriben parcialmente en la tradición del *Bildungsroman*, un género literario que retrata la transición de la adolescencia a la vida adulta. Los personajes de Melchor siempre terminan envueltos en situaciones trágicas, su aprendizaje es brutalmente cruel. La escritora apela al crimen como la culminación del viaje de un antihéroe sin salidas, sin sueños, sin ideales, sin futuro. Una fotografía de la pesadilla asfixiante de nuestra realidad.

La virtud de la autora es retratar la violencia cotidiana con la poesía del lenguaje popular, la jerga de la masa, la algarabía léxica de los que viven en el sótano de la pirámide social. En sus novelas forma y fondo se amoldan porque el lenguaje nos define, nos construye. En su última obra también encontramos esta propuesta estética, una prosa perversa, irrespirable, llena de repeticiones, palabras potentes, vulgares, un lenguaje casi pornográfico: “la rubia madurita de ojos celestes que chillaba y reía, sus grandes tetas sonrosadas columpiándose en el aire, mientras una panda de malandros la embestía simultáneamente. ¡Cuántos chaquetones maniacos no le habría dedicado Franco a la suripanta esa, la misma que ahora, al volver a esos mismos videos, los más antiguos del historial de su compu, le parecía una bruja demacrada, espantosa y repelente, con los dientes despostillados y la piel descolorida, surcada de venas verdes como salamanquesa! Nada que ver con la tez dorada de la señora Marián asoleándose bocabajo junto a la alberca, los listones de su corpiño desatados para no dejar marcas sobre su espalda divina, y aquella cola succulenta”.

Una de las diferencias más importantes respecto a sus anteriores novelas —*Falsa liebre* y *Temporada de huracanes*— es que la autora localiza la narración en un ambiente de clase alta. *Páradais* es un exclusivo fraccionamiento construido

a las orillas de la ciudad de Boca del Río en donde coinciden dos jóvenes de clases económicas diferentes. Los dos se detestan. La forma en la que viven hace sus universos incompatibles. En ningún momento logran tener cierta complicidad a pesar de que son víctimas del rechazo social. No hay nada que los hermane. El único vínculo que los conecta es el gusto por el alcohol y la necesidad de evadir la situación en la que se encuentran.

La mayor parte de la historia la vemos a través de ojos de Polo, un muchacho de Progreso, un pueblo cercano al complejo residencial, una comunidad invadida por el narcotráfico que supone la única forma de ascender en la escala social. Aunque el narrador es una tercera persona que serpentea en las conciencias de los personajes, escuchamos la frustración de Polo casi todo el tiempo: “Ahí fue cuando empezó a odiarlo. Pero a odiarlo en serio, así con ganas de partirle el hocico y sorrajarle aquel botellón cuadrado en la jeta y patearlo hasta reventarle las tripas y luego tirarlo de cabeza al fondo del río, donde las traicioneras corrientes se encargarían de arrastrar su cadáver comido por los peces hasta Alvarado, o tal vez más lejos. Pinche chamaco cagón, pinche putillo de mierda que no tenía los huevos para robarse algo que valiera la pena, habiendo tantas cosas en aquella casa, consolas de videojuegos y televisores y joyas y relojes y hasta dinero en efectivo, chingada madre, cualquier cosa hubiera sido mejor que robarse los calzones cargados de la suripanta esa”.

Franco Andrade es la contraparte de Polo, un obeso depravado al que uno detesta desde las primeras páginas. Este es el primer desencanto con el que uno se encuentra al leer la novela. Si algo nos había enseñado Fernanda Melchor es que la violencia también tenía una parte humana. La escritora siempre se situaba más allá del bien y del mal. Nos había mostrado que nadie puede ser completamente malvado, que nada es blanco o negro. Tanto en *Falsa liebre* como en *Temporada de huracanes* el lector podía entender las razones del actuar de los protagonistas. En *Páradais* estamos ante un feminicidio derivado de la obsesión de un gordo con su vecina. Desde el principio sabemos que estamos ante un crimen absurdo cometido por un personaje odioso. El libro se hace cansado porque ya sabemos el cómo y el porqué. Esta forma de narración —un sello de la autora— que se desliza por la mente de los protagonistas resulta un artificio tedioso e interminable. El lector se convierte en una especie de juez de una historia en donde todo ya está juzgado desde el primer párrafo: “Todo fue culpa del gordo, eso iba a decirles. Todo fue culpa de Franco Andrade y su obsesión con la señora Marián. Polo no hizo nada

más que obedecerlo, seguir las órdenes que le dictaba. Estaba completamente loco por aquella mujer, a Polo le constaba que hacía semanas que el bato ya no hablaba de otra cosa que no fuera cogérsela, hacerla suya a como diera lugar; la misma cantaleta de siempre, como disco rayado, con la mirada perdida y los ojos colorados por el alcohol y los dedos pringados de queso en polvo que el muy cerdo no se limpiaba a lametones hasta no haberse terminado entera la bolsa de frituras tamaño familiar. Me la voy a chingar así, balbuceaba, después de pararse a trompicones en la orilla del muelle; me la voy a coger así y luego voy a ponerla en cuatro y me la voy a chingar así, y se limpiaba las babas con el dorso de la mano y sonreía de oreja a oreja con esos dientes grandotes que tenía, blancos y derechos como anuncio de pasta dental, apretados con rabia mientras su cuerpo gelatinoso se estremecía en una burda pantomima del coito”.

La novela empieza y termina en el mismo lugar. La estructura es circular, como los pensamientos de los protagonistas que se repiten hasta el hartazgo. El crimen es un pretexto para presentar una conciencia arrepentida. Polo, harto del conformismo de su madre, de la cachondez de su prima, de la superficialidad de la gente de dinero, de la pobreza en la que vive, decide hacerle caso al gordo. Pero su crimen no es una forma de restaurar la justicia que la suerte le ha arrebatado, ni siquiera en ese momento siente un poco de libertad, es un alma atormentada, presa de la voluntad de los seres que lo rodean: “todo había sido culpa de Franco Andrade, Polo no había hecho nada más que obedecerlo; el pobre imbécil estaba loco por aquella mujer, aunque Polo no entendía por qué; sinceramente había pensado que todo era pura guasa del marrano, puro cotoreo, puro parloteo de borracho para llenar el aire de la noche con algo más que el humo de los cigarros que fumaban mientras bebían; él qué iba a pensar que el gordo hablaba en serio, si él lo único que quería era llegar a su casa lo más tarde posible. Estaba harto de todo, harto de aquel pueblo, de su trabajo, de los gritos de su madre, de las burlas de su prima, harto de la vida que llevaba, y quería ser libre, libre, carajo, ésa era su meta en la vida, hacía bien poco que lo había descubierto. Libre, de la manera que fuera, les diría, y él mismo les alzaría la flecha a las patrullas que arribarían más tarde, con las sirenas apagadas pero al sobres, como perros mudos en pos de su presa.”

Páradais es una novela de denuncia. El nombre hace referencia a un paraíso que se encuentra más cerca del infierno. Fernanda Melchor está lejos de emplear la violencia como un mero acto estético, por el contrario, nos transporta

al origen de la misma y reflexiona sobre los problemas estructurales que la generan. Nos muestra las entrañas de la realidad que se vive en nuestro país. Sus obras suelen dejarte con la sensación de

estar sumergido en una alberca y no poder salir a respirar, pero *Páradais*, como el fraccionamiento, es demasiado artificial y previsible.

Inhumanos

Philippe Claudel

Bunker Books

Córdoba, 2021, 148 pp.

ALEXIS RAMÍREZ

Preguntarse desde dónde se narra la última obra de Philippe Claudel quizás sea uno de los retos más grandes de su lectura. Escribir desde el privilegio y condenar moralmente a la sociedad se han convertido en acciones deplorables en los últimos años: las palabras del hombre blanco, del occidental y del rico ya no nos dicen verdades, sino sesgos y prejuicios que *Inhumanos* conoce al pie de la letra. Superficialmente, la obra tal vez no parezca más que otro intento por lograr una obra disruptiva, pero como crítica social de nuestro siglo parece ser una propuesta más interesante. Claudel juega con nuestras pretensiones actuales y nos confronta con perspectivas conservadoras de la sociedad que parecíamos ya haber sepultado.

Inhumanos ofrece 25 relatos breves que, ante todo, apuntan a burlarse ácidamente de nuestras sensibilidades y controversias. Las historias retratan acciones, pensamientos y actitudes que nos parecieran inconcebibles en nuestras presuntas sociedades *civilizadas*, como la esclavitud, el racismo exacerbado, el higienismo social y la transfobia, por mencionar algunas. Más allá de mostrarnos el estado moral de una población generalizada, busca tomar las perspectivas de sujetos en posición de privilegio y llevarlas a extremos grotescos, en ocasiones risibles, donde el valor de la vida, la dignidad humana y los derechos han perdido toda relevancia: “Desde hace relativamente poco tiempo los pobres han sido recludos. Es mucho mejor. Era una situación insostenible. En una sociedad a dos velocidades donde los ricos pasan su tiempo enriqueciéndose y los pobres pasan el suyo empobreciéndose, no tiene sentido que los segundos ocupen el mismo espacio que los primeros”. De modo que *Inhumanos* es una obra que pone a prueba nuestros límites y capacidad de respuesta, nos reta a continuar navegando entre las páginas del libro y a cuestionarnos si lo que vemos realmente se trata de una perspectiva hipérbolica de la realidad o de la realidad misma. Después de

todo, si nos llega a incomodar tanto es porque nos recuerda a algo de nosotros.

Inhumanos nos ubica en una realidad sin altibajos, casi mecánica, de personajes que controvierten lo políticamente correcto. Los vemos discutiendo sobre la posibilidad de comprar personas y sujetarlas contra su voluntad; de alternativas para extinguir a los adultos mayores y las personas sin hogar; así como de formas de ejercer un control sobre la natalidad y, por ende, sobre el cuerpo de las mujeres. Lo cual no hace más que volvernos a preguntar si nos encontramos frente a una obra que lleva a límites absurdos el estado moral de las sociedades contemporáneas, o si hay un eco inconfundible de voces que nos resultan familiares: “Los viejos son un problema. Dónde los metemos. No se reproducen pero cada vez son más numerosos. El mundo va a reventar bajo el peso de los viejos. Y qué pasa con los pobres. Lo de los pobres es parecido a lo de los viejos. Cada vez hay más”. Las historias, escritas casi sin pretensiones estéticas, revelan a individuos despreciables, que han abandonado su humanidad, y que —para desdicha de varios— nos resultan sorpresivamente verosímiles.

Claudel nos entrega relatos que han dejado de tener esperanza en los seres humanos, que se han cansado de alimentar una versión más prometedora de nuestras sociedades, y nos las muestra, estas últimas, tal y como pueden ser —o incluso peor—. *Inhumanos* ve en las personas una brutalidad animal inherente, capaz de ser liberada y trasladada a todas las esferas de lo público: “El Gobierno ha actuado. Y, por una vez, ha actuado bien. Reunieron a todos los pobres que pudieron encontrar... El recinto tiene una dimensión pedagógica y reeducadora... La mujer de Brognard lanzó un puñado de golosinas a unos niños que cargaban unas enormes piedras. La idiota. Está prohibido darles de comer”. Resulta sorprendente, y al mismo tiempo, perturbadora la normalidad con que operan todas las historias. En ninguna hay muestras de asombro, miedo o indignación en los personajes, todos se han entregado a sus impulsos y pensamientos radicales, por más brutales que parezcan. Todos observan, ríen y gozan del espectáculo que su propia animalidad les brinda.

A pesar de conservar una escritura plana y sin estructuras complejas o poéticas, la obra carga un cúmulo de imágenes que, por más abrumadoras que

nos resulten, se convierten en fotografías que distinguen a un relato de otro. Pese a todo, no es sencillo olvidar la imagen de una familia devorando a Santa Claus como cena de Nochebuena; el momento en que un grupo de personas negras son arrojadas al mar como atracción turística de un crucero; o la manera en que mejor entienden el control de la natalidad: “ella llega hasta el final. Da a luz en casa. Cojo al recién nacido y lo congelo. Directamente. Directamente”. De esta forma, los relatos optan por mostrar a sujetos en acción, libres de su propia consciencia y entregados al placer que trae consigo la dominación y el control de los más vulnerables. No hay ejemplos de decencia, tan solo individuos que desafían nuestras propias convicciones sobre “lo humano”, de aquello que es inherente a nosotros. Quizás habría que preguntarse si la destrucción y la subyugación no nos resultan más naturales que la benevolencia y la misericordia al prójimo.

Aunado al uso exacerbado de imágenes grotescas, existe un contraste imperante entre los títulos novelados de los relatos y su contenido. Resulta una estrategia sofisticada, ya que Claudel no se molesta en alimentar nuestras expectativas como lectores tanto como en destruirlas y enfrentarnos a nuestro propio optimismo, casi ridículo, por esperar finales motivadores y personajes con un dejo de moralidad. Así, constantemente caemos en espirales —a ratos sarcásticas— que nos confrontan con nuestros anhelos de haber prosperado como humanidad, y el incesante recordatorio de que hemos fracasado en ello. Uno de los títulos que mejor se burla de nuestro horizonte de expectativas podría ser “Arte contemporáneo”, relato sobre la venta de piezas de arte *avant-garde* hechas de personas que han muerto de hambre o frío por vagar en las calles. O, quizás, “Matrimonio para todos”, historia que nos muestra la igualdad que ejercen los personajes para contraer nupcias con animales, en este caso, un hombre y un oso. Asimismo, se puede hacer mención de “Vínculo intergeneracional”, relato que cuenta cómo las personas deben comerse a sus familiares difuntos como una forma más ecológica de deshacerse de los restos de las personas, ya que enterrarlos o cremarlos se ha vuelto altamente contaminante. Una y otra vez, la obra juega con las narrativas que nos habitan y sus ideales universales de igualdad y dignidad humana, para después mostrarnos perspectivas opuestas,

grotescas, pero irremediablemente conocidas del ser humano.

Inhumanos parte de la premisa de que las personas vamos perdiendo aquella sensibilidad y consciencia que creíamos inherente a nuestra especie, convirtiéndonos en seres que operan de forma automática, buscando tan solo satisfacer nuestras necesidades fisiológicas. De este modo, el sexo entendido como mera actividad, y desarticulado de todo significado agregado, es un componente que permea todos los relatos. Y es en la presentación que se hace de este donde la narrativa parece volverse cómplice de los pensamientos y actitudes que busca criticar en sus personajes y al exterior de la obra. En la obra de Claudel, el sexo y el placer sexual son esencialmente falocéntricos y, como tal, priorizan el acto de penetrar. Son recurrentes las imágenes de individuos copulando bestialmente, donde sus cuerpos

quedan resumidos a partes sin dueño y el objetivo es satisfacer un apetito incontrollable y sin sentido: “Y sexualmente. Legros no se anda con rodeos. Morel esbozó una gran sonrisa. Un volcán en erupción. Una vulva de seda. Suave y al mismo tiempo musculosa. Eternamente lubricada. La follo. Insaciable”. *Inhumanos* se encuentra al tanto de la configuración falocéntrica que domina al mundo, pero no parece esforzarse tanto en criticarla como en reafirmarla al equiparar la experiencia de la mujer con la del hombre, así como simular que penetrar y ser penetrado son acciones fortuitas, que no cargan algún significado social de dominación o control sobre el otro.

Frente a lo anterior, y poniendo en entredicho el afán experimental y disruptivo de la obra, *Inhumanos* es una obra que nos deja preguntándonos si todo es una crítica social extendida o

si hay concepciones que se escapan de la pluma de Claudel y nos revelan valores generacionales. La cerrazón que impera sobre la igualdad de derechos civiles y la liberación de los cuerpos de las mujeres, así como la burla constante que se hace de las luchas sociales, no podrían hablarnos tanto de un juego mental como de un mal heredado por las generaciones que nos antecedieron. Es una obra que juega con nuestras sensibilidades, pero que no nos invita a fortalecerlas o a criticar con más ahínco a la sociedad. Parece ser una risa incómoda que se nos escapa a ratos, pero no logra ser nada más. Los seres humanos hemos demostrado ser seres bestiales e incontenibles, pero ello sigue siendo una novedad en esta obra, que no se limita a tomar nuestra ya conocida abyección, sino que la encara para demostrar que siempre se puede ser más vil y despreciable.

Licorice Pizza

Paul Thomas Anderson
Estados Unidos, 2021.

JORGE LUIS FLORES

En 2001 Paul Thomas Anderson pasó por una escuela secundaria y vio a un muchacho coqueteando con la asistente del fotógrafo para el anuario escolar. La escena permaneció en su cabeza y se preguntó: ¿Qué tendría que pasar para que ella accediera a tener una cita con el chico y cómo se vería eso? La respuesta hubo de esperar veinte años y su título es *Licorice Pizza*; un título extraño que no dice nada, pero evoca algo: rebeldía, indecisión o irreverencia, actitudes comunes en la juventud temprana. *Licorice Pizza* era también el nombre de una tienda de música en San Fernando Valley a la que el joven P. T. Anderson solía ir cuando tenía la edad de su precoz protagonista, cuando él también se enamoraba de las hermanas mayores de sus amigos y soñaba con ser alguien.

Nadie podría acusar a Anderson de ser un cineasta interesado en lo mundano. Su filmografía incluye: un filme neo-noir sobre apuestas, prostitución, secuestro y asesinato (*Hard Eight*); un estudio de la bullente industria del porno en los setenta que no huye de la sordidez del medio —homicidio múltiple, cocaína a granel y suicidio son algunos de los elementos de la trama— (*Boogie Nights*); una épica coral sobre las psicologías torturadas de varias almas perdidas en el Valle de San Francisco en donde hasta ranas llueven (*Magnolia*); el enfrentamiento de un cruel magnate petrolero

megalomaniaco con un predicador mesiánico (*There Will Be Blood*); la manipulación de un veterano de guerra alcohólico a manos del líder de un culto naciente (*The Master*); la investigación psicodélica de tres desapariciones en el turbulento Los Angeles de 1970 (*Inherent Vice*) y la relación tóxica (literalmente) entre un genio de la alta moda y su musa-colaboradora (*Phantom Thread*). Aún en la relativamente simple *Punch-Drunk Love* el romance se ve obstaculizado por una subtrama que involucra extorsión y una línea telefónica de sexo. Es de llamar la atención entonces que en su novena película, *Licorice Pizza*, el ya veterano director se permita contar una historia sencilla sobre la amistad y el primer amor, sobre crecer y encontrar un lugar en el mundo; una película donde la trama no es más que una colección de anécdotas excéntricas conectadas únicamente por el año: 1973, el lugar: San Fernando Valley, y sobre todo por la relación de sus protagonistas. Sí, *Licorice Pizza* es la más liviana, la más luminosa, la más despreocupada y alegre de las películas de P. T. Anderson, pero no por ello la menos profunda. Al contrario, es un buen ejemplo de que en el arte lo complejo y lo sencillo no están necesariamente peleados y, lo que es más, a veces van mejor juntos.

Como los dos elementos del título que no deberían ir bien y sin embargo funcionan, la pareja al centro de *Licorice Pizza* está conformada por Alana Kane (Alana Haim, un tercio de la banda de hermanas Haim) y Gary Valentine (Cooper Hoffman, hijo de Philip Seymour Hoffman). Alana tiene 25 años (o tal vez 28, ella cambia sus respuestas) y no sabe qué hacer con su vida. Gary, un actor de mediano éxito, tiene 15 años, pero tiene el currículum, el instinto para los negocios

y los contactos de alguien de cuarenta. Alana es la menor de tres hermanas y se siente juzgada por todos en su familia. Gary es el hermano mayor y, sin padre y con su madre frecuentemente ausente atendiendo negocios que aparentemente él maneja tanto o más que ella, Gary es dueño de una independencia inusitada que le hace olvidar su edad. Es así como Alana se presenta casi a pesar de sí misma a la cita en el restaurante-bar *Tail o' the Cock* donde Gary —quien es tratado con deferencia por el capitán de meseros como si fuera el patrón— la espera. Ella trata de desarmarlo con sarcasmo, de minar su fachada de adultito, pero es su propia confianza la que acaba socavada porque Gary le dice sin asomo de duda cosas como: “No te voy a olvidar. Y tú no me vas a olvidar a mí”. Al despedirse esa noche Alana está claramente atribulada y Gary esperanzado. Ella le da su teléfono y le aclara: “No somos novios. Somos... ya sabes”. Y él sonrío: “Lo sé”.

Y la verdad es que no lo saben. Primero Alana funge como acompañante mayor de edad para que Gary pueda asistir a un evento de promoción de la película *Under One Roof* (trasunto de *Yours, Mine and Ours*) en Nueva York. Después se vuelven socios en el negocio de venta de colchones de agua que se le ocurre a Gary para reemplazar su carrera actuarial en declive. Brevemente son actriz y representante, al darse cuenta Gary de la capacidad histriónica de Alana. Ante todo, son amigos. Y hay algo platónico, eléctrico entre ellos que complica e intensifica su amistad. Alana tiene el carisma, el hambre y el *je ne sais quoi* que propulsa a las estrellas, pero le falta un objetivo a donde dirigir toda esa energía desbordante. Gary en cambio es pura decisión, una flecha capaz de cambiar de trayec-

toría en medio vuelo cuando descubre que un blanco se ha vuelto inasequible. Es esta curiosa circunstancia la que invierte la dinámica que cabría esperar debido a la diferencia de edad y le otorga a la relación un precario equilibrio que la hace no solo posible, sino emocionante para ambos. No es coincidencia que Alana sea quien maneja y Gary quien apunta al destino.

No obstante, Alana quiere escapar de ahí, de su casa, de sus dudas, de esa tierra de nadie cuando uno es técnicamente adulto, pero sin nada excepto la edad para probarlo. Una tarde le pregunta a una de sus hermanas: “¿Crees que es raro que pase todo mi tiempo con Gary y sus amigos?”. La vida le responde cuando, luego de arriesgar su vida y la de Gary y su pandilla conduciendo un camión sin gasolina cuesta abajo, Alana se da cuenta de que ella es la única que ha comprendido la gravedad del asunto. Decide entonces sumarse como personal del concejal Joel Wachs (Bennie Safdie, una mitad del dúo de hermanos cineastas) en su campaña para alcalde de Los Angeles. Ahora es ella quien intenta reclutar a Gary como productor de videos promocionales para Wachs, pero Gary ya está pensando en su siguiente negocio, máquinas de pinball, y Alana le recrimina: “Tú estás hablando de pinball y yo estoy en la política”. Ya no están sincronizados. Gary ha aprendido a conducir.

Como toda obra creativa, *Licorice Pizza* es la sumatoria de un montón de inspiraciones. Un ingrediente importante son las anécdotas de adolescencia del productor Gary Goetzman, amigo de P. T. Anderson, quien fue actor infantil y apareció en la película *Yours, Mine and Ours* con Lucille Ball (en *Licorice Pizza* llamada Lucy Doolittle) y tuvo tanto una empresa de venta de camas de agua como un establecimiento de pinball. Otra son las varias influencias patentes en la película y casi todas declaradas abiertamente por el director: *Fast Times at Richmond High*, *Dazed and Confused*, *Almost Famous* y, sobre todo, *American Graffiti*.

En el clásico de George Lucas, Curt Henderson (Richard Dreyfuss) se debate sobre ir o no a la universidad. A lo largo de su última noche en la ciudad, se encuentra con varios amigos y conocidos mayores que él y en ellos ve fantasmas de su posible futuro si no decide irse. El viaje de Alana tiene la misma estructura, pero resultado inverso. Durante el año de vida en que los seguimos, Gary y Alana se topan con muchos adultos y cada uno de ellos es una decepción o incluso una amenaza. El fotógrafo para el que trabaja Alana le da una nalgada con una naturalidad desconcertante, Lucy Doolittle es grosera y violenta con los niños de su reparto, Jerry Frick, dueño de un restaurante japonés, usa un acento cómicamente racista para comunicarse con sus “esposas” japonesas pues no sabe hablar el idioma, un par de policías arrestan a Gary violentamente al confundirlo con un sospechoso de asesinato (cosa que también le ocurrió realmente a Goetzman) y al darse

cuenta de su error lo dejan ir sin explicarle nada ni disculparse.

Las cosas se vuelven más oscuras al acercarse a Hollywood. La agente Mary Grady (en una actuación magnífica de Harriet Harris) le dice a Alana que le recuerda a “un perro, a un pitbull inglés con sex appeal y una nariz muy judía” y le aconseja estar dispuesta a hacer desnudos o de lo contrario perderá el trabajo. Más adelante vemos a Alana audicionando para el papel de Rainbow ante el actor Jack Holden (un Sean Penn fenomenal interpretando una versión grotesca de William Holden quien aparentemente permitió el “homenaje” con tal de que el personaje usara su línea para seducir preferida). Holden observa a Alana impasible, con un brillo malévolamente en los ojos, y antes de que se le escape la atrapa con: “Me recuerdas a Grace”. “¿Kelly?”, pregunta Alana embelesada. Acto seguido Holden tiene a Alana en el *Tail o’ The Cock* y la hipnotiza con inconexas líneas de diálogo ultra viriles robadas de sus películas. La noche cambia de rumbo cuando Holden distingue al director Rex Blau (en la voz aguardientosa de Tom Waits) entre los comensales del restaurante y ambos se disponen a revivir antiguas glorias escenificando un salto mortal en motocicleta. Holden le pide a Alana que haga el salto con él y ella se cae de la moto apenas esta arranca, evitando así dos potenciales catástrofes.

Jon Peters (Bradley Cooper), legendario socialité, mujeriego, productor y ex estilista, protagoniza el último roce con la farándula de Gary y Alana cuando los segundos van a instalar una cama de agua en la casa del primero. El productor es vil y errático con ambos, prometiéndole a Gary que estrangulará a su hermano menor si desordena algo en la mansión y descaradamente lujurioso con Alana, quien primero siente curiosidad y luego miedo.

Sin embargo, la gota que derrama el vaso para Alana es descubrir que su ídolo, el concejal Joel Wachs, el único personaje al que sus propias decisiones la han llevado y no las de Gary, aquel al que ella admira como un individuo íntegro y que lucha por sus ideales, no es quien parece ser. Una noche Wachs —quien ya había establecido contacto un tanto coquetamente— llama a Alana para invitarle un trago. Al llegar al restaurante, Wachs no está solo. En una escena magistral, donde el encuadre y la composición nos permiten ver a Alana únicamente reflejada en el espejo, su expresión revelando lentamente su desilusión al descubrir que ella no había sido invitada a una cita romántica, sino requerida para encubrir el auténtico romance del concejal con Matthew, el joven compartiendo la mesa.

Como Curt en *American Graffiti*, Alana se da cuenta de algo y toma una decisión que ha estado postergando. ¿De qué se da cuenta? Es una de esas epifanías que pierden mucho al verbalizarse, pero que en esencia es el darse cuenta de que el mundo de los adultos al que tanto había querido acceder es falso. Los adul-

tos están tanto o más perdidos que ella. Los distingue no la madurez ganada con la experiencia, sino una variedad de camuflajes y defensas: amargura, cinismo, crueldad, tristeza, soledad. Su decisión es correr hacia Gary. Y Gary, cada vez más independiente pero más insatisfecho, corre hacia ella.

Ya los hemos visto correr antes. De hecho, casi siempre que van a pie van corriendo y cuando no corren en la misma dirección, corren uno hacia el otro. Primero cuando Gary es arrestado y Alana corre a rescatarlo. Y luego cuando Alana se cae de la motocicleta de Jack Holden, Gary corre a rescatarla. Ahora corren en busca del otro para rescatarse mutuamente de un mundo que simplemente es más interesante que inhóspito cuando corren juntos.

A pesar de su ligereza, *Licorice Pizza* no ha estado libre de controversia. Por obvias razones: Gary, a pesar de actuar como adulto, es un menor de edad y Alana, a pesar de estar tan desorientada como una niña, es una adulta. La elección es audaz. Hay quien ha llamado a la película “problemática” o de plano una “glorificación de la pedofilia” con la misma bilis con que otros catalogaron a *Phantom Thread* de “propaganda de la masculinidad tóxica”. Estas reacciones provienen de una lectura limitada de la película. Hay un tipo de audiencia que se siente incómoda con la ambigüedad y que necesita que la obra lo tranquilice diciéndole cómo debe sentirse, cómo debe ver y evaluar a estos personajes. Hay cine excelente hecho con esa intención didáctica, pero ello no quiere decir que esa labor virtuosa sea la única a la que el cine debe aspirar. El cine (y el arte en general) es precisamente un lugar ideal para explorar claroscuros, adentrarse en las zonas liminales, en la irresoluble complejidad de la vida humana sin juzgarla. Paul Thomas Anderson siempre lo ha hecho. Está la ya citada relación en *Phantom Thread*, pero también la relación paternal de Sidney y John en *Hard Eight* que a pesar de su sangriento origen es de una ternura genuina, similar a la de Dodd y Freddie en *The Master*, o a los primeros años de cuidado de H. W. por parte de Daniel Plainview en *There Will Be Blood*. Está el amor cuasi maternal con que Amber Waves guía a Dirk Diggler en el mundo de la pornografía en *Boogie Nights* y está el erotismo con que Barry y Elena de *Punch-Drunk Love* se susurran en la cama cosas como: “miro tu cara y quiero machacarla con un marro” o “quiero sacarte los ojos y masticarlos”. Ante todo, Paul Thomas Anderson está interesado en el tipo de verdad que solo se captura cuando se atrapa un cacho de vida y se le mira atentamente, con sus contradicciones, sus sombras y sus luces y se dejan los análisis y consignas para otros. Claro que Alana y Gary son una pareja imperfecta, pero así son ellos y así es su vida en ese momento y así es su experiencia.

En *Licorice Pizza* la experiencia es la de la urgencia. Esa urgencia que es todavía la urgencia llena de posibilidades

de la juventud temprana y no la urgencia angustiante de la juventud tardía. La prisa por comerle bocados a una vida que se antoja inagotable, por amar y ser amado y por descubrir de qué se trata. La sinceridad con que muestra esa sensación es

la mejor cualidad de la película. Es la sinceridad de los frenos o las espinillas o el primer amor, es decir, la sinceridad de lo que no puede ocultarse.

Drive my car

Ryusuke Hamaguchi
Japón, 2021.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

La disforia de Yūsuke Kafuke, el actor chejoviano de *Drive my car*, dirigida por Ryusuke Hamaguchi, refleja con excelsa y profunda languidez ese punto ciego de las relaciones humanas que propone Haruki Murakami en sus cuentos compilados en *Hombres sin mujeres* (2014). Con mínima inflexión de gestos en su cuadro de personajes, la cinta cumple con plasmar el fino hartazgo que sugiere Murakami en esta prosa corta tanto en volumen como en su nivel descriptivo.

Notamos más este logro gracias al trabajo de guion del propio Hamaguchi junto a Takamasa Oe. A diferencia de la adaptación de *Tokio blues* (2010) de Tran Anh Hung, a partir de la novela de Murakami que consta de 383 páginas, *Drive my car* es un cuento de 40 páginas y aún así Ryusuke consigue filmar 179 minutos, prácticamente tres horas. Es obvio deducir que hay más posibilidades para una adaptación rica en detalles y en información en general con una novela como la de *Tokio blues*, mientras que con un cuento como *Drive my car*, e incluso juntando los otros dos relatos, la adaptación está en franca desventaja por el menor número de contenidos.

Lo que hicieron Ryusuke y Takamasa es agregar otros dos textos, autónomos entre sí en el citado libro: sumaron a “Drive my car”, “Sherezade” y “Kino”, también relatos sucintos. En el caso del título que emula a *Las mil y una noches*, es pieza suficiente para delinear el brumoso perfil de la esposa con la historia de la lamprea, ese pez sin quijada y parásito de la trucha, que emerge de Sherezade que, como torrente lírico, se inspira después del coito para dar rienda suelta a la imaginación. En este sentido, recomendamos ampliamente otra adaptación de Murakami al cine como es *Burning* (2018), del director surcoreano Lee Chan Dong, quien se basó en “Quemar graneros”, cuento incluido en el libro *El elefante desaparece*, anécdota de escasas 16 páginas para rodar una cinta de 148 minutos.

En concordancia con el estilo aséptico del relato, evita Hamaguchi irrumpir en forma volcánica y plantea en cambio una circunstancia cuasi hipnótica por narrarlo como si estuviéramos en la Viena de plena duermevela del *Relato soñado* de Arthur Schnitzler. Esta suerte de contención, permite a Hamaguchi exponer un look de la película que se antoja propio de su discurso emocional influenciado por John Cassavetes y Éric Rohmer. A su vez, alberga tonos de obras referenciadas como *Tío Vania* de Antón Chéjov, los tres cuentos engarzados de Murakami y hasta en sintonía con Samuel Beckett de *Esperando a Godot*, obra de teatro que marca a nuestro mártir sentimental desde el principio.

En medio de ese punto ciego se halla la pérdida del amor (pareja y madre) y la inercia reparadora se convierte en asunto de hondo y lerdo cavilar. La introspección se lleva a cabo durante el recorrido en automóvil, donde se aprecia esa combinación de las emociones de Cassavetes y el equilibrio formal de Rohmer. Por ser abierto, se trata de un “no lugar” que elude la asfixia de las relaciones en contraste con el hogar, cuna de recuerdos y remordimientos, y aparte obliga a la condensación por los acotados tiempos de plática en medio del transporte. Además, el recorrido muestra lo inexorable del tiempo: que la vida sigue, sobre todo si remarcamos el contexto donde el actor chejoviano asume el reto de adaptar al *Tío Vania* en una ciudad como Hiroshima que no parece herida por su desgracia.

La película muestra las tribulaciones del actor tanto en su trabajo como en su vida diaria a partir de la repentina muerte de su esposa: más que cerrar ciclos mediante el luto, se abren puertas que revelan confidencias entre la pareja. Como buena parte que distingue a la literatura de Murakami son los guiños a otras obras (de Scott Fitzgerald a los Beatles), nuestro protagonista consume elegante y sibarita el papel de actor de teatro que busca alejarse consigo mismo para regresar ya siendo otro. A Hamaguchi le gusta indagar en torno a la identidad, como lo hace en *Asako I & II* (2018) y *La ruleta de la fortuna y la fantasía* (2021).

Aquí la exploración no es menor. Una suerte de ejercicio en búsqueda de salud mental es calca de *Tío Vania*. En efecto, el guiño grande es Antón Chéjov, de quien se adapta la farsa de Serebriakov

tanto en el cuento como en la película. Otra alusión es a Samuel Beckett, mínima pero sustancial parte del filme transcurre durante una función de la tragicomedia *Esperando a Godot*, donde Kafuku interpreta a uno de los dos vagos en esta obra tan significativa del teatro del absurdo. La pieza que data de la mitad del siglo pasado, se ha dicho que simboliza la levedad de la existencia que carece de rumbo. Aunque le han querido adjudicar un reproche frente la ausencia de Dios, la obra se remite a la insulsa espera de un señor Godot que no vendrá, como la carta de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez (lo que a su vez nos evoca la frustración del agrimensor de *El castillo* de Franz Kafka).

Tío Vania de Chéjov no está lejos de Beckett: la obra gira alrededor del hastío, del hombre moderno alienado, aunque al término el desconsuelo que priva en el relato tiene una cierta promesa —en la película, es un sugestivo epílogo muy sensible por el enfoque multilingüe. Es importante señalar que prevalece un sonambulismo no solamente del histrión teatral, Yūsuke Kafuke sino también, sobre todo, de esa reservada y mundana conductora, Misaki Watari, camuflajeada en su ambigua personalidad sin género ni edad y refugiada en su gorra de beisbol como sobreviviente de una tormentosa relación con su madre —que, por supuesto, solo se enuncia y jamás se ve: pudo haberla salvado de un deslizamiento de tierra.

La historia se enfila en la cresta más baja del tedio. El desgano por el que atraviesan los personajes, sobre todo en el marco del montaje de la obra *Tío Vania*, se desarrolla en una inusitada ciudad otrora desecha, como Hiroshima, aquí con un mar calmo que sirve de rélax total para fumarse un cigarro en la bahía como ícono del solipsismo y recordar sin destino fijo. La atmósfera es insólita por su quietud en la secuencia de las cosas: una ciudad de provincia, ajena al gigantismo de Tokio, sirve a Hamaguchi como palanca de este imperturbable silencio y funciona como una especie de contrapunto de los dramas invisibles que solo intuimos (no han estado patentes en imágenes, nada más se sostienen con la palabra). No hay parámetro entre una ciudad mega urbe como Tokio con más de 40 millones de habitantes en comparación con Hiroshima, apenas un millón de habitantes, golpeada casi hasta

ser destruida por la bomba atómica. Hiroshima, ubicada sobre el delta del río Ota, se integra de seis islas y su propia llanura permite este deslizamiento motor y humano.

El sosiego raya en hieratismo con rostros de pétrea suavidad, porque los personajes están con mirada perdida, es la consecuencia de los frustrados intentos de salvación de Kafuke y Watari (las muertes de la esposa y la madre, respectivamente). Uno y otra tienen aristas desconocidas que no alcanzan a expresar hasta en un balbuceante desenlace, en medio se empotra un puente de entendimiento que semeja valores entendidos con un sanador mutismo: Watari maneja el automóvil mientras Kafuke escucha en un casete *Tío Vania*. Los largos paseos están dominados por la omnipresencia de los diálogos de Chéjov que parecen réplicas de la actualidad moderna, mientras Watari ve al frente por encima del volante para manejar con tal tersura que parezca imperceptible; en tanto que Kafuke escucha a Vania, y se satisface con mirar el exterior por la ventanilla -siempre ataviado de ropa oscura.

Todo el contorno de *Drive my car* es mensaje. La contemplación del paisaje y sus protagonistas reflejan un fastidio que reposa en el interior. Nos sorprenden las dudas que provoca el excelente guion de Hamaguchi que urdió tres relatos pequeños, separados entre sí, dándoles una coherencia como historia completa -insistimos: "Sherezade" acompaña acertadamente al cuento de partida. Viniendo de tres afluentes, como los brazos del delta de Hiroshima, Hamaguchi sin tanta pirotección consigue el *súmmum* inexpresivo.

No aturdidos, pero sí impávidos, transcurre la anécdota vestida de esa sinuosa paz que oculta prudente misterio y tampoco se vuelve en esos lugares comunes de la inusitada vuelta de tuerca que resuelve toda interrogante. Asimismo, circunspección que se desglosa como elemento narrativo equivalente a estos tiempos líquidos (pensemos tan solo en una inútil, por injusta, comparación entre el énfasis actoral en las películas de samuráis con valores patriarcales y estos seres vulnerables de Hamaguchi en *Drive my car*). Por ello el punto ciego en Hamaguchi es soberbio, considerando que el desafío que tuvo que enfrentar era resumir tres relatos. El *quid* era crear una sensación de extrañamiento en *Drive my car*. Sí, una especie de ligero *déjà vu* que insinúa Murakami en el principal relato, consigue trasladarlo con la situación en que ubica los personajes como si fuera un *road picture*.

Estamos frente a un cineasta como Hamaguchi cuyas grandes influencias son un cineasta estadounidense independiente, Cassavetes, de quien quedó impactado por la posibilidad de ofrecer cosas distintas a la realidad, y el gran equilibrio entre forma y contenido del cineasta naturalista francés Rohmer, de quien destaca su rodaje en espacios

reducidos y con densos parlamentos, lo que apreciamos en *Drive my car*. Hamaguchi aprovecha que la prosa de Murakami se presta para su traslado al cine. Chang-dong exprime el minimalismo de Murakami en *Burning*, teniendo como suficiente el esqueleto que propone el escritor y ofreciendo en el filme una cierta tensión psicológica siendo fiel al espíritu de Murakami. Haruki ha dicho que su diferencia con otros escritores como Yukio Mishima o Yasunari Kawabata tiene que ver con que, frente al esplendor incluso lírico de ellos, su obra se remite a un estilo donde destaca la parquedad. Murakami respeta la utilización ambigua del lenguaje japonés de ellos; pero para él lo más importante no es tanto la palabra como el flujo de la historia, por eso es que sus tramas se prestan para ser adaptadas a la pantalla grande.

La concepción atmosférica de Hamaguchi plantea entonces un tono de tibio *déjà vu* en donde, adormilados, transcurre el punto ciego de las relaciones. Pensemos en cómo, atolondrados por un deseo reprimido, David Lynch expone sus historias a un punto ciego que le sirve para explayar la premisa del doble, como lo hace en *Terciopelo azul* (1986) de forma casi esquizofrénica, en *Twin Peaks: fire walk with me* (1992) con impostado misterio y *Lost highway* (1997) y *Mulholland drive* (2001) cuya moralidad denunciadora le permite señalar la corrupción de Hollywood. Lynch ocupa este tipo de paramnesia para arrinconar a la condición humana, a la que observa, ya lo ha dicho el propio David, como si fuera Francis Bacon y Oskar Kokoschka. Por ello, sobre todo los personajes situados en las colinas de Los Angeles, permanecen taciturnos, introvertidos, como si hubiesen tomado una droga que les calme la ansiedad.

Hamaguchi no fuerza la acción, como lo hace el expresionismo de Lynch envuelto en una silueta onírica. Hamaguchi prefiere lo callado y no hay pista de que su flema sea producto de violencia. En la obra de Lynch hay una erupción latente -que se desata en medio de la perversión-, en tanto que en Hamaguchi un reposo pacífico no rebasa estas fronteras lyncheanas centradas en un mal interior. Todavía así, *Drive my car* discurre como Lynch, con esa actitud meditabunda en la cual se halla irresuelta una relación y llama la atención que Hamaguchi mantenga estas efigies que le permiten jugar con el punto ciego sea más comprensión que dolor. La revelación espanta en Lynch y en Hamaguchi es dialéctica emocional: aunque el intento por escudriñar el corazón del otro, como escribe el propio Murakami, es pedir demasiado, un tanto inútil, porque lo único que se consigue es sufrir.

El punto ciego de las relaciones humanas ha sido retratado como pesadilla por Lynch. En Ingmar Bergman vemos otro tipo de fantasmagoría que linda en el sueño, está en una zona

invisible interior que es la mente. A su cine se le identificó como el silencio de Dios y hasta se convirtió en cliché. Podría justificarse en la narrativa de Bergman como ausencia de mística, un vacío donde los personajes están colmados por el sinsentido de sus existencias. *Cara a cara* (1976) y *Persona* (1966) son filmes que interiorizan esa falta de Dios con tintes de terror psicológico y exhiben la lógica de la normalidad con rasgos de locura. La incomunicación en Bergman revela precisamente el punto ciego que desarrolla Murakami en su cuento y que, sobre todo, en la película *Drive my car* queda evidenciado con extensa mudez.

En este tenor la trilogía de la incomunicación del director italiano Michelangelo Antonioni, *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962) también trasluce un estilo sincopado para ahondar en ese flanco obturado que es la posibilidad de escudriñar el corazón del otro (y que en Antonioni desemboca en impotencia). Mike Nichols en *Closer: llevados por el deseo* (2004) también genera esta sensación *missing* basado en un complejo intercambio de parejas que se tornan desconocidas entre sí. La infidelidad es narrada por Nichols como ese lado turbio de las relaciones modernas, porque no hay retorno a diferencia de *Drive my car* que sobrelleva los celos y antepone la omnicompreensión.

Hamaguchi tiene curia para no reflejar drama, lo que dice Murakami con relación a la soledad de los personajes: cuanto mayor es la felicidad, cuanto mayor es la angustia. Es la incompreensión de conocer a una persona por muy profundamente enamorado que se esté de ella. La fatalidad del punto ciego no pone en crisis confianza y honestidad. El escudriñar el corazón de otra persona es un sufrimiento lato que se voltea en la reflexión y en soportar con digno estoicismo vivir en la suspicacia. La ausencia de la esposa se eleva como un espíritu, dice Murakami, sin lugar a donde ir y como si estuviera vigilando desde un ángulo del techo.

A pesar del ensimismamiento de la trama, en eso radica buena parte de la luz de *Drive my car*: esperanza que igualmente se asoma sobria, casi de soslayo y sin ápice de esa parafernalia fílmica que en muchas ocasiones abusa del *kitsch*. De hecho, el corolario de la última escena del *Tío Vania* muestra una magistral forma de distancia con el texto original en la vena de Bertolt Brecht: mayor conciencia que catarsis. Y es que, sin alterar el drama, transforma el acto con un toque contemporáneo que agrada con la corrección política de una agenda multicultural inclusiva, donde la sobrina conmina al Tío a soportar paciente las pruebas de la vida a través de un matiz anti climático: con un lenguaje de señas, conmovedor a toda prueba, apelará a la misericordia del universo para descansar. "¡Descansaremos!".

La peor persona del mundo

Joachim Trier
Noruega, 2021.

ISABEL SÁNCHEZ

Joachim Trier toma como referencia para *La peor persona del mundo* a la comedia romántica con gotas de screwball comedy del Hollywood clásico y construye una película fascinante que supone un paso más allá de dicho género. El personaje central y absoluto es Julie (Renate Reinsve), una treintañera privilegiada que pone su mundo continuamente patas arriba. No solo es consciente de ello, sino que lucha rebelde contra el desasosiego imperante en un mundo inestable en todos los sentidos. Al igual que dos conocidos personajes femeninos de la comedia romántica clásica, sus peripecias se desarrollan alrededor de su historia con los hombres que las aman.

Solo que mientras Hildy Johnson de *Luna nueva* (*His Girl Friday*) y Tracy Lord de *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*) encuentran un nuevo equilibrio, dentro de su desorden, en la elección de con quién quieren compartir el resto de su vida, Julie abrazará su desasosiego, las dudas y las imperfecciones para buscar su camino sola. En el Epílogo vemos a Julie trabajando en una habitación propia, como si abrazara finalmente la ruta trazada por Virginia Woolf. No, ya no vale un final junto a un compañero de vida, porque eso no supone el equilibrio perfecto de la protagonista. Lo importante es el recorrido, son los pasos dados para ser una misma.

La película empieza con Julie, sola, en una terraza vestida de fiesta bajo un atardecer. Como una mujer soñada. Y termina con Julie, de nuevo sola, en una habitación trabajando frente a su ordenador. No hay que dejar de señalar que Hildy, Tracy y Julie son tres mujeres creadas por guionistas masculinos. Las tres son el eje central de películas dirigidas por directores. Pero, sin embargo, poseen un montón de matices interesantes, digamos que tienen vida propia. Incluso Julie parece que escapa de los designios de las fantasías masculinas, y como si fuese un personaje pirandelliano... va por libre.

Ellas no son *Manic Pixie Dream Girls*, no forman parte de esa galería de personajes femeninos que son la recreación de un ideal soñado por sus creadores. Mujeres con un punto de locura que aparecen justo en un momento gris o demasiado racional del protagonista y que ve su vida revolucionada con la aparición de la excéntrica fémina. Con

ella, el personaje masculino consigue dar un vuelco a su vida. Pero la *Manic Pixie Dream Girl* siempre es ideal, no necesita evolucionar como personaje, está colocada en cada fotograma como fantasía. Jonathan Dayton y Valerie Faris explicaban a la perfección este arquetipo en *Ruby Sparks* (2012). El guion fue escrito por su actriz principal, Zoe Kazan. En la película un escritor depresivo crea un personaje femenino que acaba materializándose y viviendo con él... Cuando la fantasía se hace realidad, empiezan los problemas.

Pero siguiendo el hilo de las tres damas de la comedia, Hildy Johnson (Rosalind Russell) es una reportera habituada a trabajar en un mundo de hombres que quiere encontrar la calma en una vida rutinaria. Su elección está entre Walter Burns (Cary Grant), el director del periódico donde trabaja y exmarido, o Bruce Baldwin (Ralph Bellamy), su prometido, con el que va a iniciar una vida alejada de la vorágine periodística.

Tracy Lord (Katherine Hepburn) es una dama de la aristocracia con algún que otro trauma, que no logra ser feliz en su vida sentimental. Se encuentra en un momento crucial, a tan solo unas horas de su boda: aparece su exmarido C. K. Dexter Haven (Cary Grant); conoce a Macaulay 'Mike' Connor (James Stewart), un periodista intelectual; y está a punto de casarse con George Kittredge (John Howard), un empresario con muchas ganas de ascender socialmente.

A Julie no la queda mucho para cumplir los treinta años (la película transcurre durante unos cuatro años de su vida), es una joven con un montón de inquietudes, pero no se decide por ningún rumbo profesional. Cambia la medicina por la psicología y después se decanta por la fotografía, mientras trabaja a media jornada en una librería. Pero tampoco en lo emocional consigue desprenderse del desasosiego que le provoca un mundo imperfecto y complejo, pese a ser una mujer privilegiada. Aun así encuentra cierto equilibrio con un famoso dibujante de cómic, Aksel (Anders Danielsen Lie), catorce años mayor que ella, aunque siente que va hacia una vida que no desea: la maternidad, los hijos, la obligación de un trabajo fijo, un trauma sin solucionar con su padre... De pronto, se cruza en su camino Eivind (Herbert Nordrum), un joven camarero con el conecta en ese afán por vivir apasionados el presente, sin construir un futuro incierto.

Hildy Johnson decide que prefiere la incertidumbre que le ofrece una vida volcada en el periodismo y junto a Walter Burns, su ex. Tracy Lord está cansada de ser una diosa, una mujer perfecta, una estatua de bronce, y prefiere ser imperfecta, una mujer de carne y hueso, real. Solo puede recuperar esa sensación junto a su ex, igual de imperfecto y desastre que ella. Ninguno de los dos sueña con un hombre o mujer ideal, los dos saben que van a acompañarse en un recorrido con obstáculos. Por último, Julie no decidirá, porque ni ella está para hacer felices a Askel y Eivind, ni ellos son la fórmula para su felicidad. Simplemente, se han querido e ilusionado, han vivido buenos momentos; a veces, también se han herido y han tenido una conexión preciosa. Los tres siguen batallando con la vida, solos o acompañados.

Joachim Trier de esta manera presenta una historia a tres bandas con los ingredientes de una comedia romántica, pero en un momento dado gira a la tragedia, porque así es la vida, y sus personajes son conscientes entonces del pasado recorrido y de cómo quieren continuar. El destino de los tres protagonistas es muy diferente, y en el centro de la historia está Julie.

El director noruego no solo cuida la manera de contar sus historias, sino también qué cuenta. *La peor persona del mundo* forma parte de la trilogía de Oslo junto a *Reprise* y *Oslo*, 31 de agosto. Las tres tienen en común que sus protagonistas son jóvenes en la ciudad de Oslo, que plantean cuestiones existencialistas en la Noruega contemporánea, que los guiones están coescritos con su colaborador habitual (y amigo de la adolescencia), Eskil Vogt, y, por último, en las tres aparece el actor Anders Danielsen Lie. Joachim Trier también ha sorprendido con otras obras cinematográficas como *El amor es más fuerte que las bombas* o su particular melodrama familiar y la maravillosa *Thelma*, un relato cinematográfico sobre una joven bruja contemporánea.

La peor persona del mundo fue una de las películas que se proyectaron en el Festival de Cannes en 2021 y hay una bonita historia de familia relacionada con este evento. El abuelo del cineasta, Erik Løchen, también fue director, y no lo tuvo fácil porque en ese momento el estado noruego no apoyaba a sus cineastas. Sin embargo, en 1960 acudió a dicho festival con *The Chasers* (*Jakten*, 1959) y resultó una experiencia positiva, pues se sintió reconocido. Curiosamente la película de su abuelo era la historia de una mujer y dos hombres, con aires de la *nouvelle vague*. Como explica Trier, su nieto, en una de las entrevistas que concedió a raíz del estreno de *La peor persona del mundo*: "Por otro lado, yo soy hijo de un sistema de apoyo por el

que él luchó a lo largo de su vida: la idea de que el cine artístico es el valor más fuerte de los países nórdicos”. Así que lo que no pudo disfrutar el abuelo, lo está experimentando su nieto: poder crear con continuidad y contar sus historias tal y como él quiere.

La peor persona del mundo tiene una estructura especial: un prólogo, doce capítulos y un epílogo. Cada uno de sus segmentos cuenta con un principio, un desarrollo y un desenlace y hace avanzar la historia de sus tres personajes. Los primeros capítulos tienen un tono de comedia romántica, incluso en la manera de presentar a los personajes, con inteligentes decisiones de puesta en escena y una banda sonora especial. Después, la película, sobre todo a partir de que Julie toma unas setas alucinógenas en compañía de Eivind y unos amigos, va adquiriendo un tono más serio y trágico. Y más todavía cuando esta se entera de la enfermedad de Askel.

Como en las comedias románticas clásicas nombradas, hay unos acontecimientos que ponen patas arriba la vida de la protagonista, pero el orden establecido no viene de la mano de una elección de pareja, ni siquiera se establece ese orden, solo se descubre a una mujer que aprende a vivir con la incertidumbre e intentando ser fiel a sí misma, a lo que ella desea.

A pesar de este giro que da a la comedia romántica, *La peor persona del mundo* tiene momentos de romanticismo extremo, porque los instantes hermosos y felices en compañía de otros existen. La sucesión de escenas que cuentan cómo Julie y Askel se conocen y se convierten en una pareja cómplice. La noche que Julie se cuele en una fiesta y establece una relación con un desconocido, Eivind. La manera en que ambos conectan y cómo juegan a acercarse sin poner los cuernos a sus respectivas parejas. Hay un momento maravilloso visualmente en

el cual no llegan a besarse, pero aspiran el humo de cigarrillo del otro. O cuando Julie detiene el tiempo para reunirse con Eivind, y pasan una tarde juntos, con todo el mundo quieto a su alrededor. En una habitación de hospital, donde Askel le dice lo que ella ha significado en su vida...

Pero es que, además, *La peor persona del mundo* trata de un montón de temas contemporáneos que viven personas entre treinta y cuarenta años: el desasosiego y la inestabilidad que provoca la situación mundial, el cambio climático, el bombardeo de distintos dispositivos y redes sociales, la incertidumbre del futuro, lo efímero de la vida, los límites del humor, la maternidad o la falta de instinto, lo que significa el pasado cuando ya no hay futuro... No obstante, no nos engañemos, sí, Joachim Trier ha firmado una hermosa comedia romántica, aunque suene a contradictorio después de todo lo escrito.

Luz por todas partes

Theo Anthony
Estados Unidos, 2021.

FRANKLIN VÁSQUEZ

Quizás antes de empezar a leer esta crítica quieras tapar la cámara que apunta hacia ti, o si no después. *All light, everywhere* (*Luz por todas partes*) es un documental ensayístico digno del siglo XXI que trata el tema de la videovigilancia de una forma muy particular. Es una pieza dirigida, escrita y montada por el prometedor cineasta Theo Anthony, quien, tras su ópera prima, *Rat Film* (2017), se sigue adentrando en su ciudad natal, Baltimore. En este film, Anthony muestra los entresijos de su gran urbe donde, ahora, parece que un ojo omnipresente amenaza con vigilar a toda la población.

Luz por todas partes brilló en diversos festivales de cine. Los más destacados fueron el de Sundance y el Documenta Madrid. En ambos se alzó con los premios del jurado. En Zúrich recibió el premio de cine científico. Enmarcar la última película de Anthony como una pieza científica no es la mejor forma de calificarla. En este film, el joven cineasta expone la búsqueda de la objetividad por parte de la tecnología y su incursión en la sociedad actual donde se percibe la confrontación entre seguridad y supervigilancia. Un tema bastante tratado en reportajes televisivos o documentales clásicos que, en esta ocasión, se abarca desde distintos puntos de vista que son

salpicados por toques poéticos mediante una voz en off e imágenes cargadas de simbolismo histórico y posmoderno.

El largometraje se sitúa sobre dos líneas narrativas. La principal sigue el proceso de creación de dos elementos de la compañía AXON: una cámara corporal y un arma de electrochoque (TASER) generalmente utilizadas por los cuerpos de policía estadounidenses. En segundo lugar, observamos cómo un empresario intenta vender su sistema de videovigilancia aérea a la comunidad afroamericana de Baltimore. Esta es la base sobre la que se erige la pieza de Theo Anthony. A partir de ahí, compone un relato en torno a la generación de imágenes, su poder y utilización tanto en los inicios de la fotografía como en la actualidad. Un análisis concienzudo del tema donde el cineasta se deja llevar por sus investigaciones y lo hace notar de una forma agradablemente lírica que nos lleva a recordar el hacer ensayístico de Chris Marker y su obra *Häxan* (1922).

El ojo es el elemento central sobre el que medita Anthony. Un órgano que cuenta con un punto ciego que es rellenado por el propio cerebro para tener una imagen completa de la realidad. Así empieza el documental. Tras esto nos sumergimos en las instalaciones de AXON de la mano del portavoz de la empresa

tecnológica. Asistimos a toda una performance corporativa, donde el hombre con traje presenta a la corporación y su sistema de trabajo. Su buque insignia son las cámaras corporales diseñadas para los policías que tratan de imitar el ojo humano y captar todo aquello en el acto de servicio. El material grabado se sube inmediatamente al servidor de AXON y se utiliza como prueba en los procesos donde la policía está implicada. Hasta ahí, parece que la tecnología suma a la sociedad. Pero lo cierto es que el aparato está muy limitado en su capacidad visual y está lejos de ser un testigo objetivo. La meta de buscar la máxima objetividad se aleja cuando el material puede ser visionado por la policía antes de declarar en la corte. Una vez más, el poder manipula la realidad para su interés. “El acto de observación confunde la observación”, escuchamos que dice la voz en off.

El relato se va construyendo en un tándem entre el portavoz de la empresa tecnológica y la voz de la narradora; evidentemente, cada uno defiende su tesis. Lo curioso es que el portavoz, en el intento de vender “sus productos” como una garantía de seguridad, los termina demonizando sin querer a través de un subtexto que crea el documentalista Anthony de una forma excepcional, con imágenes de archivo e historias en el inicio de la fotografía y proyectos parecidos a los que plantea AXON.

El otro hilo conductor de *Luz por todas partes* es la reunión que mantienen el CEO de una empresa (*Persistent Surveillance System*) que ofrece un servicio de videovigilancia aérea y varias personas afroamericanas de Baltimore, donde el primero quiere que los segun-

dos den el visto bueno a la implementación de esta tecnología para reducir los índices de criminalidad de la ciudad. El programa se denomina Eyeview –similar a Google Earth– donde las imágenes se actualizan cada segundo. Se trataría de un ojo omnipresente, una vista de Dios que se cierne sobre una ciudad conflictiva.

La sala donde están reunidos forma un enclave de puntos de vista que difieren unos de otros sobre el uso de la herramienta de supervisión. La cámara encuadra con un primer plano a cada personaje presente, como intentando separar unas ideas de otras. Así pues, esta decisión formal del cineasta quizás pretenda trasladar la forma del film, el cual no expone explícitamente una única visión a favor o en contra de la evolución tecnológica, sino que también parece buscar la objetividad que persiguen las cámaras corporales de los policías o el ojo de Dios que sobrevuela Baltimore. T. Anthony sabe que es imposible alcanzar esa neutralidad y lo hace explícito

al mostrarnos cómo es el montaje de la propia película; cada uno forma su propia objetividad, incluido él mismo. Esto me lleva a recordar *21 lecciones para el siglo XXI* de Yuval Noah Harari, quien exponía que los algoritmos también toman decisiones y lo hacen siguiendo a quienes los han programado, lo que reafirma también la inviabilidad de la imparcialidad en las máquinas.

En cuanto a los aspectos técnicos, hay que destacar la capacidad asociativa del director estadounidense, quien no duda en introducir imágenes corporativas de AXON, del funcionamiento del EyeView o de la cámara corporal de los agentes de policía. Asimismo, el uso del sonido es inmersivo, tanto el de dentro del cuadro como el de fuera, representado principalmente por la voz en off femenina que da luz a los pensamientos de Anthony, pero que, en ocasiones, nos aleja un poco de él en esa disociación de timbre. Es preciso señalar la excelente banda sonora compuesta por Dan Deacon que otorga una lucidez aún mayor a

las imágenes que acompañan: personas mirando el cielo, vistas de pájaro, una bola de fuego, entre otras. Sin música, al largometraje le faltaría alma y el espectador carecería de una melodía para poder reflexionar sobre lo que observa.

Luz por todas partes es una obra singular que nos hace vibrar y meditar sobre el poder de las cámaras y la videovigilancia. Donde no hay un punto de vista superlativo ni único. Así, Anthony expone luces y sombras del actual sistema en el que la tecnología juega un papel importante, ya que puede hacer que la vida de toda la humanidad cambie. ¿A mejor o a peor? Esa conclusión es personal, como nuestra mirada y el punto ciego que rellenamos con nuestra imaginación. Pero, ante todo, es un muy buen punto de partida para iniciar nuestra reflexión acerca del tema. No perdamos de vista a Theo Anthony. Estoy seguro de que nos aportará mucha más luz a nuestra vida con su magnífica labor documentalista.

La tragedia de Macbeth

Joel Coen

Estados Unidos, 2021.

YASMÍN ROJAS

En la tragedia –ha dicho el filósofo Wilhelm Dilthey– el desagrado es más visible porque no puede prescindir del dolor, y nace de la necesidad humana por experimentar emociones fuertes como la tristeza, el miedo o la ira, todas ellas entreveradas con el malestar. No es extraño, entonces, que *Macbeth* sea una de las obras teatrales más representadas, incluso en las aulas escolares anglofonas. Tampoco sorprende que haya sido adaptada para el cine bajo las direcciones de Orson Welles en 1948, Akira Kurosawa en 1957, Roman Polanski en 1971, Justin Kurzel en el 2015, y ahora, en el 2022, Joel Coen haya creado su versión.

Esta es la primera película donde los hermanos Coen no trabajan juntos. Es también muy distinta a las dirigidas anteriormente por ellos, clasificadas en el género de la *black comedy* (*Barton Fink*, *Fargo*, *The Big Lebowski*, *Oh Brother where art thou*, *Burn after Reading*, etc.). Del largo repertorio cinematográfico, solo una de sus películas pertenece a otro género, el neo *western thriller* *No country for old men* (2007), basada en la novela homónima de Cormac McCarthy con la cual ganaron el premio Oscar a mejor director en el 2008. Sobre su decisión de no participar en la nueva adaptación

de *Macbeth*, Ethan Cohen comentó que las obras trágicas de Shakespeare no lo cautivan, como sí lo hacen las comedias. Joel Coen, por su parte, declaró que necesitaba trabajar algo fuera de su zona de confort y *Macbeth* representaba justo eso.

Dicho lo anterior, Shakespeare, me parece, estaría contento con la nueva adaptación de Coen, *La tragedia de Macbeth*, coproducida con la gran Frances McDormand. La historia, la producción, los espacios cinematográficos y la edición de los diálogos tienen su atracción y toque particular. Que los protagonistas sean Denzel Washington como Macbeth y Frances McDormand como Lady Macbeth ya es una garantía de que la película será valiosa. No obstante, los ambiciosos reyes pierden cierto atractivo al traer a otro personaje a la historia, el diabólico Ross como sombra y consejero del general escocés, lo que no ocurre tal cual en la obra original. Cohen, entonces, se vale de una licencia filmica para jugar con varios elementos de la obra original y así crear su propia propuesta.

El único elemento no del todo logrado es el desequilibrado desarrollo del personaje femenino. Lady Macbeth me dejó con la idea de una reina orillada a la locura, sí, pero esto ocurre de manera

precipitada. En una escena levanta los puñales ensangrentados, en la siguiente intenta sosegar a su marido y, de pronto, la vemos totalmente enloquecida. La transición de un estado mental a otro no se construyó de manera sucesiva o acumulativa sino repentina. Incluso, no queda claro si, en la versión de Coen, ella se suicida o es Ross quien la lanza por los escalones del castillo.

Uno de los tantos aciertos de la nueva adaptación fue filmar en blanco y negro, herramienta del cine para remitirnos al pasado biográfico de un personaje, así como para agregar cierta distancia entre el espectador y la historia que se cuenta. Como parte de la construcción de los espacios clarososcuros, las escenografías y los sitios de filmación ayudan a que las acciones puedan apreciarse con más detalle porque no hay mucho que distraiga al espectador. Incluso, los escenarios, muy propios del cine expresionista, dan la pauta para sumergir al espectador en la butaca de un teatro. Al menos esa es la atmosfera creada. Llama la atención el escenario, cuya decoración la constituyen formas geométricas muy definidas, líneas largas, edificios planos sin adornos, y espacios vacíos muy parecidos a las melancólicas pinturas de Giorgio De Chirico.

El hecho de que Lady Macbeth y Macbeth dialoguen en el mismo lugar, pero en distinto cuadro, devela la insoportable soledad de los personajes, la angustia individual de cada uno, y de nuevo nos remite al espacio del teatro, donde quien habla es el punto de enfoque mientras el otro personaje permanece en *off*, fuera de encuadre. En una en-

trevista para *The New York Times*, Coen comenta: “I wanted to go as far as I could away from realism and more towards a theatrical presentation... I was trying to strip things away and reduce things to a theatrical essence, but still have it be cinema.” Objetivo logrado de manera magistral, pues resulta ser un mecanismo para crear cierta desazón en el público, para descolocarlo aún más. Otra de las propuestas del director era resaltar que los hechos transcurren en la mente de Macbeth, nunca sabemos si es de día o de noche, reina la ambigüedad, el misterio, todo yace envuelto en un manto de niebla, como si estuviésemos en la pesadilla del rey de Escocia. El juego con la luz permite todo esto.

Las tres hermanas brujas refuerzan la atmósfera de desagradado, elemento esencial para el género de la tragedia. En la versión de Coen, las criaturas repulsivas tienen la capacidad de contorsionarse y volverse cuervos. Se trata de seres diabólicos que no concuerdan con la perfección geométrica del resto de los espacios escenográficos. Simbolizan lo amorfo, lo malvado, lo que incita y atormenta a Macbeth. Vemos sus alas desplegarse desde la primera escena, volar hacia el interior del castillo, aparecer en las tinieblas, per-

seguir cada pensamiento del rey, y finalmente, partir en la escena final. De manera que el aspecto cíclico de la tragedia permanece en esta versión.

Ya que toqué el tema de lo simbólico, la escena en que Macbeth ve el puñal es un acierto más. El soldado percibe al final del pasillo la daga y, conforme se acerca, se vuelve la luz que se cuelga en la rendija de las puertas cerradas. De igual manera, cuando observa el bosque avanzar hacia Dunsinane, este se asemeja al sigiloso movimiento de una serpiente que se desintegra en miles de hojas arrastradas por el viento hacia la ventana donde el rey las observa. Todo ello se logró gracias a las técnicas visuales ofrecidas por la tecnología. Mediante el uso de la pantalla verde, se creó el paisaje boscoso y el castillo. Nunca se estuvo realmente en un espacio externo. No se utilizaron cuervos reales, ni hubo un bosque tenebroso alrededor.

Uno de los cambios más riesgosos del director fue el del lenguaje y la edición. Cohen no siguió verso por verso a Shakespeare. No alteró diálogos, lo cual se le agradece. En cambio, suprimió los más complejos. Ajustó una obra de más de cuatro horas de duración al tiempo récord de una hora con cuarenta y seis mi-

nutos. Para ello, dio prioridad a las escenas esenciales de la historia, así como al lenguaje directo en lugar del metafórico. Esto es, optó por un lenguaje narrativo, más conversacional si se quiere, con el objetivo de facilitar la comunicación de los actores. De ahí el ritmo equilibrado en los diálogos y soliloquios de Washington donde prima la tranquilidad y no la desesperación que estamos acostumbrados a oír en otras representaciones de *Macbeth*. Su voz templada rayando en lo melancólico nos deja con la sensación de un hombre en busca del poder no para atraer más poder, sino para dejar un legado; es, pues, su última oportunidad de hacer algo. Quizá por esta adopción de lenguaje conversacional la película atraiga a un público más amplio, al espectador común, en lugar de solo a los lectores de Shakespeare.

Macbeth es una de las tragedias fundamentales en la historia de la cultura occidental. Con esta adaptación, nuevas generaciones entrarán en contacto con ella y podrán apreciar el conjuro final: un mundo desgarrado, donde el crimen y el implacable castigo se cumplen como en toda tragedia clásica, pero desde la renovada concepción de un gran cineasta.

*¿Ansiedad, depresión, insomnio,
miedo, ira, angustia?*

¡Hazte crítico!

Escribe una reseña de una novedad literaria
y envíala a revistacriticismo@gmail.com

CRITICISMO

Revista de Crítica

41

42

México/España
www.criticismo.com