

CRITICISMO

Revista de Crítica

45

- Richard Zenith, *Pessoa. A Biography* (PABLO SOL MORA)
Enrique Serna, *Lealtad al fantasma* (ABRAHAM VILLA FIGUEROA)
Ana Clavel, *Por desobedecer a sus padres* (SHANIK SÁNCHEZ)
Orlando Mondragón, *Cuadernos de patología humana* (CITLALLI GUERRERO)
Sesi García, *Breve antología de la poesía periférica contemporánea* (JAVIER REVELLO SÁNCHEZ)
Tania Favela, *La imagen rueda* / Karla Marrufo, *Mayo* (MARIO SALVATIERRA)
Magali Velasco, *Cerezas en París* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)
Xita Rubert, *Mis días con los Kopp* (HUGO MONTERO VENTURA)
Ave Barrera, *Restauración* (VIOLEIDA SÁNCHEZ SOCARRÁS)
Oscar Wilde, *De profundis. Epistola: In carcere et vinculis* (LUIS MENDOZA VEGA)
Zelda Fitzgerald, *Resérvame el vals* (KENNIA CERVANTES)
Nelly Arcan, *Put a / Nelly Arcan, Loca* (SANTIAGO ALONSO D'ERRICO)
Annie Ernaux y David Ernaux-Briot, *Los años de Super 8* (ISABEL SÁNCHEZ)
Denis Côté, *Un verano así* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)
Rodrigo Sorogoyen, *As bestas* (PEDRO CASCOS)

46

- Christopher Domínguez Michael, *Ensayos reunidos 1984-1998 / Ensayos reunidos 1983-2012* (ISAAC MAGAÑA GCANTÓN)
Eduard Márquez, *La elocuencia del francotirador* (LILIANA MUÑOZ)
Pablo Sol Mora, *Nada hago sin alegría. Un paseo con Montaigne* (SHANIK SÁNCHEZ)
Pablo Montoya, *Traducción y literatura: fecundo diálogo* (DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ)
Lorena Salazar Masso, *Esta herida llena de peces* (MAURICIO BUILES)
Juan Miguel Álvarez, *La guerra que perdimos* (BIBIANA RAMÍREZ)
Enrique Vila-Matas, *Montevideo* (ISAAC GARCÍA GUERRERO)
Fernanda Trías, *Mugre rosa* (CARMEN SIMÓN)
Nina Lykke, *No y mil veces no* / Marie Aubert, *Adultos* (DIANA ISABEL JARAMILLO)
Hiram Ruvalcaba, *Padres sin hijos* (SERGIO LÓPEZ MONTECUBIO)
Eduardo Huchín Sosa, *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles* (DENISE REYNOLD)
Adam Curtis, *Russia 1985-1999: TraumaZone* (VÍCTOR HUGO JUÁREZ HERRERA)
Martin McDonagh, *The Banshees of Inisherin* (JORGE LUIS FLORES)
Lukas Dhont, *Close* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)
Pilar Palomero, *La Maternal* (PEDRO CASCOS)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 45
ENERO — MARZO 2023

- 5

Richard Zenith

Pessoa. A Biography

PABLO SOL MORA
- 8

Enrique Serna

Lealtad al fantasma

ABRAHAM VILLA FIGUEROA
- 10

Ana Clavel

Por desobedecer a sus padres

SHANIK SÁNCHEZ
- 12

Orlando Mondragón

Cuadernos de patología humana

CITLALLI GUERRERO
- 13

Sesi García

Breve antología de la poesía periférica contemporánea

JAVIER REVELLO SÁNCHEZ
- 14

Tania Favela

La imagen rueda

Karla Marrufo

Mayo

MARIO SALVATIERRA
- 16

Magali Velasco

Cerezas en París

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 17

Xita Rubert

Mis días con los Kopp

HUGO MONTERO VENTURA
- 18

Ave Barrera

Restauración

VIOLEIDA SÁNCHEZ SOCARRÁS
- 19

Oscar Wilde

De profundis. Epistola: In carcere et vinculis

LUIS MENDOZA VEGA
- 20

Zelda Fitzgerald

Resérvame el vals

KENNIA CERVANTES
- 21

Nelly Arcan

Put a Loca

SANTIAGO ALONSO D'ERRICO
- 23

Annie Ernaux y David Ernaux-Briot

Los años de Super 8

ISABEL SÁNCHEZ
- 24

Denis Coté

Un verano así

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 26

Rodrigo Sorogoyen

As bestas

PEDRO CASCOS

CRITICISMO 46
ABRIL — JUNIO 2023

- 29

Christopher Domínguez Michael

Ensayos reunidos 1984-1998
Ensayos reunidos 1983-2012

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN
- 31

Eduard Márquez

La elocuencia del francotirador

LILIANA MUÑOZ
- 33

Pablo Sol Mora

Nada hago sin alegría. Un paseo con Montaigne

SHANIK SÁNCHEZ
- 34

Pablo Montoya

Traducción y literatura: fecundo diálogo

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ
- 36

Lorena Salazar Masso

Esta herida llena de peces

MAURICIO BUILES
- 37

Juan Miguel Álvarez

La guerra que perdimos

BIBIANA RAMÍREZ
- 38

Enrique Vila-Matas

Montevideo

ISAAC GARCÍA GUERRERO
- 39

Fernanda Trías

Mugre rosa

CARMEN SIMÓN
- 41

Nina Lykke

No y mil veces no

Marie Aubert

Adultos

DIANA ISABEL JARAMILLO
- 42

Hiram Ruvalcaba

Padres sin hijos

SERGIO LÓPEZ MONTEERRUBIO
- 43

Eduardo Huchín Sosa

Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles

DENISE REYNOARD
- 44

Adam Curtis

Russia 1985-1999: TraumaZone

VÍCTOR HUGO JUÁREZ HERRERA
- 46

Martin McDonagh

The Banshees of Inisherin

JORGE LUIS FLORES
- 47

Lukas Dhont

Close

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 49

Pilar Palomero

La Maternal

PEDRO CASCOS

CRITICISMO

45

46

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

Pessoa. A Biography

Richard Zenith

Liveright

Nueva York, 2021, 1055 pp.

PABLO SOL MORA

Escribir una biografía de Fernando Pessoa entraña una paradoja evidente: ¿a cuántas personas se está biografiando en realidad? ¿Al Chevalier de Pas, primer protoheterónimo que Pessoa inventó cuando tenía seis años y le escribía cartas al niño Fernando; a Charles Robert Anon, autor de lengua inglesa en verso y prosa, compañero de su adolescencia; a Alexander Search, su sucesor; al Dr. Faustino Antunes, supuesto psiquiatra que trataba al joven Pessoa en Lisboa; al astrólogo Raphael Baldaya; a Vicente Guedes, primer autor del *Libro del desasosiego*; a Fray Maurice, monje atormentado por dudas religiosas; a António Mora, el huésped de un manicomio que pretendía resucitar el paganismo; a Jean Seul de Mélu-ret, ensayista francés; al Barón de Teive, escritor frustrado y suicida? ¿Solamente a los principales heterónimos, a saber: el poeta bucólico-filosófico Alberto Caeiro (1889-1915), autor de *El guardador de rebaños*, y sus discípulos, el ingeniero naval Álvaro de Campos (1889), poeta vitalista y ultramoderno, y el clasicista Ricardo Reis (1887), médico y escritor de austeras odas horacianas, además del semiheterónimo Bernardo Soares, asistente de contabilidad en Lisboa y a la postre autor del *Libro del desasosiego*? ¿O solo a Fernando Antonio Nogueira Pessoa, el tímido traductor y oficinista que los creó y contenía a todos? ¿Y quién era Fernando Pessoa (*pessoa*, ‘persona’ en portugués; ‘persona’, del griego *prosopon*, ‘máscara’; o sea, Fernando Máscara)? ¿Era Alguien o Nadie? ¿O Todos?

Uno de los mayores méritos de esta nueva biografía, escrita por Richard Zenith, traductor y editor del autor portugués, es presentarnos a un Pessoa plenamente humano, creíble, familiar, doméstico, de carne y hueso. Con esta son tres las principales aproximaciones biográficas al poeta (y nunca dejan de ser eso: aproximaciones), pero esta es por mucho la más completa, la —usemos esa hipérbole de la crítica biográfica— *definitiva*. La primera, *Vida y obra de Fernando Pessoa* (1950), se debió a João Gaspar Simões, y, aunque demasiado insistente en su interpretación psicoanalítica (casi todo se explica a partir de la “pérdida” de la madre, cuando esta, tras la muerte del padre de Fernando, vuelve a casarse), me sigue pareciendo un modelo de esa vieja tradición biográfica de escritores, mezcla de biografía y crítica literaria, precisamente la de “vida y obra”. Con el subtítulo de *Historia de una ge-*

neración, Simões —que conoció y trató al poeta personalmente, ventaja única que el resto de sus biógrafos no tuvo— se encarga de situar a Pessoa en su muy específico contexto portugués, histórico, cultural y literario. No recuerdo quién hizo la observación de que al genio lo imaginamos siempre un poco aislado, por encima de las pequeñas circunstancias históricas y locales que rodean toda vida, y que resulta siempre una sorpresa descubrir que él también se desarrolló en medio de esas menudencias. Esa fue exactamente la obvia impresión que me causó, hace años, la lectura de la biografía de Simões: Pessoa también había pertenecido a una generación, a un contexto cultural específico, había hecho una trivial “vida literaria” (formado parte de grupos, participado en polémicas, fundado revistas, etc.), rodeado de una serie de escritores y artistas en muchos casos menores que hoy son solo un pasaje o una nota al pie de su biografía. Casi cuarenta años después de *Vida y obra*, y cuando Pessoa ya era mucho más conocido a nivel mundial, apareció *La vida plural de Fernando Pessoa* (1988), de su traductor español, Ángel Crespo. Menos rica en contexto, esta naturalmente se benefició de toda la crítica aparecida hasta entonces y de una comprensión más lúcida del fenómeno de la heteronimia, el corazón de la obra pessoana. No siendo únicamente biografías, sino obras críticas, tanto *Vida y obra* como *La vida plural* siguen siendo útiles y la obra de Zenith no las reemplaza por completo, pero es evidente que en términos de investigación y documentación, *Pessoa* será a partir de ahora la biografía de referencia. La tradición en la que se inscribe es la de la biografía anglosajona y, más precisamente, la de la biografía anglosajona de escritores, cuyo modelo sigue siendo el *James Joyce* de Richard Ellmann: una investigación exhaustiva, con un vasto aparato crítico y bibliográfico detrás, pero una exposición directa y amena, pensada para el lector común, sin notas al pie ni referencias o discusiones con otros especialistas que solo entorpecerían la lectura y que envía todo eso a la amplia sección de notas finales, que ya el interesado consultará, si quiere. Lo que criticaría al modelo es, a veces, cierta impersonalidad, cierta asepsia literaria y carácter meramente instrumental de la prosa que impiden que la biografía se convierta en una obra de arte en sí misma. Y la biografía, o es una obra de arte literario o es un mero reporte de investigación.

Uno de los aciertos de *Pessoa* es la división biográfica, no en las clásicas y áridas secciones de lugares y fechas (defecto de Ellmann), sino en una propuesta de evolución espiritual por etapas: “The born foreigner”, “The poet as transformer”, “Dreamer and civilizer” y “Spiritualist and humanist”, que convincentemente traza el itinerario vital de Pessoa.

La primera está centrada en la toma de consciencia de su “extranjería”, en todos los sentidos, en la que los ocho años pasados en Sudáfrica son decisivos (uno se pregunta qué clase de escritor habría sido de no mediar esa experiencia, que a punto estuvo de hacerlo un autor inglés y lo hizo un escritor bilingüe); la segunda, en el proceso de desarrollo de los primeros heterónimos que habrían de conducir al nacimiento de Caeiro, Campos y Reis; la tercera, en el proyecto megalómano del Quinto Imperio y el propósito de restaurar las glorias lusitanas, y la cuarta, en su búsqueda espiritual (astrología, magia, rosacruzismo, etc.) de redención y filantropía. Un defecto, sin embargo, es solo dividir y titular esas cuatro partes y luego tener 76 capítulos (y secciones al interior de estos) sin subtítular. Una biografía de mil páginas y su hipotético lector se beneficiarían de una división y titulación más específicas.

La infancia y la adolescencia de Pessoa (esta última transcurrida en Sudáfrica, adonde se mudó tras el segundo matrimonio de su madre) habían sido hasta ahora quizá sus etapas menos conocidas. Zenith arroja nueva luz sobre ellas. Uno de los aspectos que más llama la atención es la precocidad de su genio. Sabíamos que había sido un niño introvertido y brillante, pero ciertas conductas e ideas parecen el preludio de algo más. Que creara amigos imaginarios con los que se carteaba o fundara pequeños periódicos donde él escribía todo es una cosa, pero llaman la atención detalles como que, entre los trece y quince años, fruto de su afición por el fútbol y el críquet —que no sabemos si jugaba efectivamente, no me extrañaría que no—, se inventara equipos completos de ambos deportes, todos sus jugadores con nombre y apellido, llevara minuciosamente sus estadísticas e hiciera la crónica de partidos y temporadas completos. Todo un mundo que existía solo en su cabeza. Luego haría lo mismo, pero con escritores. Desde niño era evidente el rasgo definitivo de su personalidad: una refracción del mundo real, un repliegue al interior y un cultivo minucioso de un universo imaginario.

En Durban, adonde llegó sin saber inglés, rápidamente aprendió la lengua, se convirtió en un alumno destacado y pronto obtenía los primeros lugares y ganaba los concursos literarios académicos. Allí entró en contacto con la literatura inglesa y a los dieciséis años componía escrupulosas imitaciones de Milton, Carlyle y Keats. En 1904, su segundo soneto inglés terminaba con estos versos: “I know not death and think it no release— / The bad indeed is better than the unknown”, que obviamente recuerda su última línea escrita antes de morir, en 1935, también en inglés: “I know not what tomorrow will bring”.

A los diecisiete años, Pessoa volvió solo a Lisboa, de donde prácticamente no volvería a salir, mientras su familia permanecía en Sudáfrica. Se fue a vivir con unas tías y se matriculó en la Facultad de Artes y Letras, que le tomó menos de dos años abandonar (nada menos afín a su temperamento que la rigidez y la general mediocridad universitarias). Tras recibir una herencia, montó la imprenta y editorial Ibis, que fracasó rotundamente y lo dejó lleno de deudas. Una de las cosas más curiosas de la biografía de Pessoa, que Zenith documenta cuidadosamente, es su fallida vocación empresarial. Prácticamente toda su vida se la pasó haciendo proyectos de negocios que no llevaba a cabo o no pasaban de las primeras etapas (lo mismo, podría pensarse, ocurría en el plano literario, pero en este efectivamente acababa escribiendo, así fueran fragmentos, y en el empresarial, en cambio, el fracaso fue inmaculado). Tras abandonar la Universidad, quebrar en su primera empresa y deberle hasta al sastre, lo lógico habría sido conseguirse un empleo, cualquier empleo, y empezar a salir poco a poco de los problemas económicos, pero el joven Fernando, para consternación de su familia, se negaba en redondo a tener un trabajo convencional y un horario (como se sabe, Pessoa se ganaría la vida traduciendo cartas comerciales en distintas compañías de Lisboa y sería básicamente un oficinista, pero nunca tuvo un empleo fijo en un solo lugar). Mientras tanto, esos primeros años de vuelta en Portugal fueron cimentando su profundo nacionalismo. Nunca, ni en sus etapas de mayor ensimismamiento, dejó de preocuparse por el destino de Portugal e intervino más de lo que suele suponerse en el debate político, siempre a través de la escritura.

En 1912 conoció a Mário de Sá-Carneiro, su mejor amigo y colaborador literario. Fue una de esas amistades en las que, teniendo un gran denominador común (la literatura), los miembros no podían ser más diferentes. Sá-Carneiro, hijo de una familia rica, era un dandi epicuréo, exteriormente emocional, histriónico; Pessoa, reservado, tímido, que guardaba su riquísimo mundo de emociones para sí. Incluso físicamente contrastaban, Mário tirando a grueso y corpulento, y Fernando frágil y delgado. Tuvieron suerte de encontrarse y esta biografía muestra hasta qué punto Sá-Carneiro tuvo un papel en el nacimiento de Alberto Caeiro, el maestro de los heterónimos, ocurrido en 1914, *annus mirabilis* pessoano, al que siguieron los de Álvaro de Campos y Ricardo Reis. Al año siguiente los amigos publican la revista *Orpheu*, a la que bastaron dos números para fundar la modernidad literaria portuguesa. Sá-Carneiro se suicidó en París en 1916, a los veintiséis años, cerrando así el periodo de amistad y colaboración literaria más importante de Pessoa.

Hay un fragmento del *Libro del desasosiego*, que comenzó a componer hacia 1913 con ese título sin saber bien qué clase de obra sería, en el que dice que

su verdadera patria no es Portugal, sino la lengua portuguesa. Es parcialmente cierto, pero también es verdad que se empeñó durante años en ser un autor de lengua inglesa. No parece casual que, resistiéndose a publicar libros en su lengua materna, sí intentará publicarlos en inglés, siendo rechazados, como *The Mad Fiddler*, o editándolos él mismo, como los *35 Sonnets* o *Antinous*. Este último canta la pasión del emperador Adriano por su amante muerto, el adolescente Antinoo, lo que sirve a Zenith para especular sobre la sexualidad pessoana, zona llena de misterios. Sostiene que Pessoa no tuvo *nunca* una relación sexual (y presenta pruebas, escritas por el propio autor, que muestran que por lo menos a una edad avanzada en efecto esto era cierto, pero cómo saber que luego no tuvo ninguna experiencia) y al respecto concluye: “Throughout this biography I have avoided defining Pessoa’s sexuality, but based on his spiritual explanations and as demonstrated by his own ‘practice’, such as it was, it’s possible to affirm that the poet was ultimately not heterosexual, homosexual, pansexual, or asexual; he was monosexual, androgynously so. The heteronyms can be seen as the fruit of his self-fertilization”.

Algunos de los textos más perturbadores citados en esta biografía, que yo ignoraba, son las comunicaciones que supuestos espíritus (suerte de heterónimos fantasmales) dictaban al poeta en sus sesiones espiritistas y que trataban fundamentalmente de su vida sexual. El principal de ellos, Henry More, ordenó a su discípulo el 28 de junio de 1916:

You must not maintain chastity more. You are so misogynous that you will find yourself morally impotent, and in that way you will not produce any complete work in literature. You must abandon your monastic life and *now* [...] A man who masturbates himself is not a strong man, and no man is a man who is not a *lover*.

Sin embargo, el clímax de la desesperación y la autodenigración llega cuando la supuesta mujer que sería la compañera sexual de Pessoa, una inglesa llamada Margaret Mansel, se comunica directamente con su futuro amante y le reclama:

You onanist! Go to marriage with me! No onanism [any] more.

504 Love me.

You masturbator! You masochist! You man without manhood! [...] You man without a man’s prick! You man with a clitoris instead of a prick! You man with a woman’s morality for marriage. Beast! You bright worm.

Un hombre no puede llegar mucho más lejos en el camino del autodesprecio. El genio literario era un imbécil sexual (*imbecillis*, ‘débil’, ‘pusilámne’).

Como es sabido, la única relación amorosa que tuvo Pessoa fue con Ophelia

—¿cómo más iba a llamarse?— Queiroz, secretaria en una de las oficinas para las que trabajaba. Tenía diecinueve años y uno tiene la impresión de que la relación se dio gracias a su determinación, pues ella resolvió conquistar (y conquistó) al tímido poeta, aunque fuera temporalmente. Es inevitablemente cómico imaginar a Pessoa, que rebasaba los treinta, de novio por primera vez, robando besos y escribiendo cartas. De aquí nacerían luego, por supuesto, los versos: “Todas las cartas de amor son / ridículas. / No serían cartas de amor si no fuesen / ridículas...” (por descontado, aunque ese ridículo sea quizá más propio de los dieciséis que de los treinta y dos). Por otro lado, Pessoa también compuso algunas de las cartas de amor más frías que se hayan escrito, por ejemplo, la del 26 de marzo de 1920: “Por mi parte, estoy convencido de que me gustas. Sí, creo que puedo afirmar que te tengo un cierto afecto”. Ophelia se debe haber derretido.

Sin embargo, estaba claro que la dicha amorosa, conyugal y doméstica no estaba en el destino pessoano. Cuando Pessoa comenzó a sentirse demasiado invadido por el amor de Ophelia, emprendió la retirada. Para ello contaba con un aliado inmejorable, el archirrival de su novia: el insolente Álvaro de Campos. No deja de ser un poco alucinante leer cómo a veces Pessoa se presentaba a las citas con Ophelia con una personalidad completamente distinta, locuaz y agresiva: es que no era el comedido Fernando, sino el desmesurado Álvaro. O como este boicoteaba su relación por escrito.

El amor, para Pessoa, fue una experiencia pasajera. Había leído sobre ella toda la vida, la había visto en los demás y necesitaba experimentarla, pero cuando la tuvo al poco tiempo se dio cuenta que no era para él (no, al menos, en la versión que le ofrecía Ophelia, que eventualmente debía derivar en el matrimonio y la familia, como explícitamente se lo dijo). Luego de una de sus recurrentes desapariciones y ante la perplejidad de la muchacha, él explicó que una ola negra —metáfora de su depresión— se cernía sobre él. Más adelante, en una escalofriante carta de despedida que también pudieron haber firmado Kierkegaard o Kafka, escribió: “Mi destino pertenece a una Ley diferente, cuya existencia ni siquiera sospechas, y soy cada vez más el esclavo de Amos que no ceden y que no perdonan”.

Hacia su última década se operaron varios cambios en la vida de Pessoa. Literariamente, abandonado el juego juvenil de la vanguardia (porque para un escritor de su talla no podían ser otra cosa que eso, un divertimento pasajero), se inclinó hacia cierto clasicismo, reflejado en su intervención como editor de la revista *Athena*, en la que aparecieron fragmentos de “El guardador de rebaños”. Da la impresión de que —luego de años de buscar cierto reconocimiento, tanto en inglés como en portugués, y de obtener resultados más bien modestos, aparte de la infinita planeación y postergación de la publicación de su obra en libros—, Pessoa

decidió retraerse en términos literarios. Algunas de las cosas que más le importaban (la poesía de sus principales heterónimos, por ejemplo) no había encontrado mayor eco; ahora se ocultaría aún más, deliberadamente, y renunciaría a la idea de la publicidad. Solo sus mejores amigos y algunos jóvenes y fervientes admiradores, agrupados alrededor de la revista *Presença*, lograrían hacerlo abandonar parcialmente esa reclusión literaria.

Para entonces, Pessoa está más interesado en la magia, la astrología y la búsqueda espiritual. Uno de los episodios más curiosos de esta vida desprovista de acontecimientos exteriores fue su encuentro con el infame Aleister Crowley, ocultista inglés que dirigía una secta que involucraba la magia, drogas y ritos sexuales. Se carteaba con Pessoa y un día, para alarma del poeta, anunció que lo visitaría en Lisboa, adonde llegó acompañado de su joven novia alemana. Sus planes incluían abrir una sucursal del culto en Portugal y que su brillante corresponsal la dirigiera. Al verse personalmente, debe haberle tomado treinta segundos darse cuenta que el poeta de los lentes y la pajarita no era precisamente la persona más indicada para llevar a cabo ritos sexosatánicos, pero igual le simpatizó y lo convenció de ayudarlo a escenificar su falso suicidio en el despeñadero de Boca del Infierno, a las afueras de Lisboa (Pessoa esbozó una novela sobre la aventura, que por supuesto dejó inconclusa).

Entre otras novedades, la biografía de Zenith incluye fotografías que yo, al menos, desconocía. Las más impresionantes son los últimos retratos de Pessoa, los retratos de un hombre que tiene cuarenta y seis o cuarenta y siete años (la *bel âge* de quien esto escribe, lo que probablemente contribuyó a mi impresión), y que parece de sesenta. La vida había desgastado brutal y prematuramente a Pessoa, y a los cuarenta era un *uomo finito*. Zenith escribe:

It wasn't the dreary routine of his rounds among the offices; he liked that routine. Nor was the loneliness of living as a bachelor, which did on occasion make him sad, but not weary. It was life itself that wearied him. I was all the doing, feeling, hoping, and regretting of the forty years he had lived so far. It was the nagging sensation that "all is vanity and vexation of spirit", as he remarked in a passage from *The Book of Disquiet*, citing the words of the Preacher or Ecclesiastes.

And he also cited, in the same passage, that bleak utterance of Job: "My soul is weary of my life".

A sus últimos años no faltaron pequeñas derrotas y humillaciones. Dispuesto, increíblemente, a abandonar Lisboa, solicitó un modesto empleo de bibliotecario en el Museo de los Condes de Castro Guimarães en Cascais. Lo rechazaron. Empujado por sus amigos, envió a un concurso de poesía organizado por el gobierno su poema *Mensagem*. El certamen estaba prácticamente organizado por ellos mismos, así que el triunfo de Pessoa parecía seguro, pero miembros del jurado tuvieron otra opinión y terminó perdiendo frente al pío poema de un cura franciscano de nombre Vasco Reis. Los amigos se las arreglaron para igual darle un premio, lo que en cierta forma solo abonó a la humillación. *Mensagem*, el único libro que se había animado a publicar en vida, no había sido suficiente para ganar un concurso estatal. Para rematar, en la esfera pública, la sombra de la dictadura de Salazar se cernía sobre Portugal. Pessoa, que lo había apoyado al comienzo, tuvo el tino y el valor de oponerse al final.

Su salud se deterioraba aceleradamente, proceso al que su ingente consumo de alcohol no era ajeno (su bebida favorita era el brandi portugués Macieira), llegando a experimentar el *delirium tremens*. Bromista, una vez, al presentarle a una muchacha que iba a casarse con un pariente suyo, le dijo: "¿No has oído hablar de mí? Soy el borracho de la familia". Una de las cosas que, en su momento, los familiares de Pessoa reprocharon más a la biografía de Simões fue, por cierto, presentar una poco favorable imagen del poeta en sus últimos años, enfatizando su aspecto descuidado y alcohólico. Pessoa fue internado en el hospital San Luis el 29 de noviembre de 1935 con fuertes dolores abdominales y murió al día siguiente, probablemente a causa de una obstrucción intestinal. Dejaba un libro publicado y la famosa *arca* con alrededor de veinticinco mil documentos que contenían su obra dispersa, *disjecta membra*...

Una de las paradojas de la biografía de Pessoa es que, a pesar de la multitud de las máscaras, acabe por revelar un rostro. Él se definía a sí mismo como un poeta dramático e impersonal, esto es, que encarnaba varias voces y era solo un medio. El poeta Pessoa era, en efecto, impersonal, pero la persona Pessoa, permí-

taseme la redundancia y la paradoja, no lo era: era única, individual, con una serie de rasgos específicos, gestos, costumbres y manías, moldeada por su carácter y las circunstancias de la vida que le tocó vivir, como la persona de todos nosotros. Parte de su gran triunfo poético es haberse casi borrado detrás de sus máscaras, hacernos creer que realmente era nadie, aunque detrás hubiera siempre alguien, no un sujeto estable y monolítico, claro está, sino en permanente movimiento y mutación, la única forma de ser, y en su caso aún más radicalmente. Un precursor de la exploración pessoana de la otredad —de cuya alegre sabiduría podría haber aprendido mucho de haber sido otro su temperamento, pero, en definitiva, solo tenemos los maestros que son afines a nosotros— lo dijo lúcidamente: "no pinto el ser, pinto el tránsito" (*Ensayos*, II, III).

Creo que Zenith apunta una de las claves para comprender a Pessoa cuando comenta su vía ocultista para el progreso espiritual, que prescinde de la magia y de la alquimia:

This is "the simple path", he wrote, and those who follow it recognize the Word exactly "as it is given to us, as something not one but multiple, as the limbs of Osiris, many Gods". Rather than attempt to rejoin the body of the god Osiris —whose corpse was cut up into pieces and strewn all over Egypt— they accept the fragmentary, multiple nature of the divine Word. And to accept "the Word as the Word", says Pessoa in conclusion, is to accept "the World as the World". This wisdom recalls the lesson of the master heteronym, Alberto Caeiro, who saw and accepted that "Nature is parts without a whole."

Análogamente, más que empeñarse en dotar de unidad la persona y, sobre todo, la obra de Pessoa, es preciso reconocerlas y aceptarlas en su fragmentariedad. Hacerlo así es aceptar el mundo moderno, del que son expresión y reflejo, tal como es, un mundo que hace tiempo perdió la unidad y saltó en pedazos.

Hace diez años, reseñando los *Escritos sobre genio y locura*, escribí que si tuviera que apostar por un solo autor para representar la Edad Moderna, el que a la postre será nuestro Virgilio o nuestro Dante, apostaría por Fernando Pessoa. La lectura de Pessoa de Richard Zenith me lo ha confirmado.

Lealtad al fantasma

Enrique Serna

Alfaguara

Ciudad de México, 2022, 272 pp.

ABRAHAM VILLA FIGUEROA

En su más reciente libro de cuentos, Enrique Serna presenta un conjunto de cuadros en los que no se puede confundir el tema principal: al fondo, el paisaje social e histórico del presente mexicano, en el centro, protagonistas cuya conformidad con la costumbre insípida de la clase media casi los desplaza por completo detrás de las instituciones que dictan su día a día: la familia y el trabajo. De pronto, irrumpe en ellos un deseo que los obliga a replantear sus prioridades. El hábito se perturba, la buena conciencia se rompe y despierta la rebeldía contra la sensatez asumida. El aliciente de este cambio involucra algo sexual y afectivo, una vibración de la carne, un cosquilleo mental que obsesiona con la fantasía de la caricia y el contacto. Se trata de impulsos terrenales que convierten a estos ejemplares de la medianía en criaturas cómicas y trastornadas. Los personajes no son idealistas que pretendan alzar su existencia mediocre hacia un modelo de excelencia mediante la consecución de un proyecto abstracto. Buscan el placer, la satisfacción inmediata que se ceba en prospectos de románticos y erotómanos. Los desborda la prisa, las ganas de palpar y, urgidos, se arrojan al océano de la pasión. En algunos casos, este semeja más bien un charco turbio de pocos centímetros de profundidad donde el protagonista se retuerce, entre gestos extraños y quejidos preocupantes, como si luchara contra poderosas corrientes submarinas. En otros casos, el salto es real y empuja a un viaje de reflexión y descubrimiento. Los cuentos, pues, son satisfactorios en grados muy distintos.

Los dos primeros, “El anillo maléfico” y “La fe perdida”, son los más desafortunados. Ambos tienen un protagonista cuya vida se trastoca por el deseo que sienten hacia una persona en particular. En el caso del primero, se trata de un profesor de preparatoria, Fidel, que comienza un amorío con una de sus estudiantes. El segundo es sobre la obsesión de una mujer, Elpidia, por una artista de la farándula. En ambos, los personajes llegan a un punto en que deben confrontar sus valores y llevar a cabo un acto que excede aquello de lo que parecían capaces. Y en ambos fracasa el desarrollo del personaje.

En el primero, las contradicciones del profesor no tienen una resolución satisfactoria. Esta se suplanta por un episodio de metaficción que desplaza el genuino dilema moral del protagonista.

En vez de inventar alguna acción que lo obligue a sobrellevar la responsabilidad de sus actos, el narrador desanda el camino y cambia por completo la situación. El cuento se queda sin imaginación moral suficiente para hacerse cargo del peso de la realidad de Fidel. Toma un atajo fácil y se hunde en una conmiseración que agudiza hasta el extremo los fracasos del desventurado profesor: no solo le niega la oportunidad de afrontar su destino, sino que también lo priva del conflicto inicial que lo había obligado a reordenar sus valores. Doblemente condenado, solo queda hundirlo hasta la más baja humillación: que muera como cobarde. Triunfa un humor excesivamente patético y la impresión de que este es resultado de una oportunidad perdida para que el personaje se haga cargo de sus deseos.

El segundo cuento sí ofrece una resolución a los deseos conflictivos, pero es impostada. En este cuento, para que la protagonista enfrente los problemas que suscitan sus fantasías, el narrador no echa mano de algún truco metafísico. Basta con que Elpidia, una mujer sencilla que trabaja como dependiente en una tienda departamental y vive con sus padres, resultara poseedora de suficiente sangre fría y determinación homicida para deshacerse en secreto de un músico célebre cual agente de la CIA. Su obsesión está más cerca de la ingenuidad adolescente que de la patología enfermiza necesaria para presentarla convincentemente como otra Yolanda Saldívar, mucho menos como una asesina meticulosa. No hay gracia, ironía o humor en la inverosimilitud de la trama, porque los resultados de sus acciones desembocan en una seria mejora de su vida. Parece, otra vez, que se ha tomado un camino apresurado para resolver los problemas del personaje.

Son mejores los cuentos “Paternidad responsable” y “El paso de la muerte”. El primero relata un decadente matrimonio de académicos, momificado por la falta de cariño y finalmente agotado por el ridículo contraejemplo del recién adoptado Zeus, un perrito cuyo amor genuino y sincero hace patente que los académicos ya solo están juntos por hábito. La voz narrativa de la protagonista sostiene una distancia irónica entre su claridad mental y el desorden de sus actos que el humor de Serna aprovecha muy bien. No coloca a los personajes en ninguna situación moral interesante, pues hay más absurdo que conflicto de valores en la afección por el animal, pero también se evita el patetismo para mejor favorecer un humor ligero que no carece de ingenio.

“El paso de la muerte” trata sobre un amorío que cambia la vida de Samuel Ibarra, presidente de la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Se reencontra con una compañera de la prepa, Elvira, y comienzan un tórrido romance

que entra en territorios arriesgados cuando ella le dice que si no deja a su esposa, lo abandonará. Samuel se consume en tribulaciones. Aquí no hay clausura. La irrupción del deseo no tiene desembocadura definitiva, pero no se acude a ningún recurso arbitrario para propiciar el final. El gusto y el encanto que sostienen el relato dependen por completo de las dudas afectivas de Samuel. Su deseo es verosímil porque es imperfecto, abierto, dubitativo. Además, este relato tiene la virtud de insinuar la importancia de lo social en la constitución de las pasiones. Elvira, que es periodista, no solo representa para Samuel una vida sexual más placentera y un amor más rebosante de intensidad, sino también algo igual de emocionante: el ideal de una vida en la que el trabajo sí hace una diferencia para los demás. El deseo de Samuel asume así la vaga aspiración de una mejor existencia común. No se trata solo de una meta personal.

La compenetración del deseo individual con los problemas sociales se trata con más dedicación en “Abuela en brama”. Este relato, más novela breve que cuento, vale todo el libro y disculpa las deficiencias de las otras piezas. Sus pretensiones son notables. Trata sobre una mujer de mediana edad, Delfina, que decide buscar un amante luego de quedar tempranamente viuda. Lo encuentra por internet en alguien muy distinto a ella: Efraín, profesor de preparatoria con aspiraciones poéticas. Ella es una mujer de clase media alta que no ha conocido jamás dificultades financieras, posee una tienda de insumos artísticos en una colonia de alta plusvalía de la ciudad de México, sus hijos estudiaron en Estados Unidos y siempre ha sido beneficiada por la complicidad de su clase social. Él proviene de un barrio popular y de una familia pobre, sin estudios, que no pretendía ascenso económico, social o cultural. La relación de Delfina y Efraín, narrada desde el punto de vista de ella, confronta directamente los prejuicios de cada uno respecto a la propia clase, la del otro y a su situación. Hay una clara consciencia de la ruptura social que los atraviesa y se interpone entre ellos, más todavía que la diferencia de edad. El idilio se rompe debido a esa distancia. Su relación, aunque finalmente irreparable, demuestra que la realización del deseo no es contraria o independiente de las costumbres y expectativas de la colectividad; todo lo contrario: solo frente a los valores sociales que determinan quién se puede relacionar con quién y en qué términos esa relación es aceptable el deseo aparece como una fuerza verdaderamente disruptiva.

Podría criticarse que el conflicto principal del relato es estereotipado. La manera en que Delfina plantea el problema de clase que afecta su relación con Efraín es demasiado transparente.

Este se refiere explícitamente cuando ella asume la culpa de haber dejado que sus prejuicios la hicieran pensar mal de él: “la economía, la política y la historia de México se habían inmiscuido entre Efraín y yo, destruyendo mi sueño de construir un reducto ajeno a los odios de clase”. El tono de esta explicación carece de emoción. Enuncia la conclusión como un frío diagnóstico y se caracteriza a sí misma sin matices: “La intimidación que creía invulnerable tenía agujeros y grietas por donde se me coló el orgullo de propietaria, el acto reflejo de reafirmar jerarquías cuando un igualado se sale del huacal”. Se reconoce la culpa en estas palabras, pero no se siente la contrición. Se trata más bien de una exposición precisa y directa del problema central de su relación con Efraín. La falta de expresividad indica una neutralidad que desdibuja la limitación del punto de vista narrativo. Parece que Delfina no se encuentra en un lugar concreto. Predomina la impresión de que la voz narrativa se sale del personaje para hacer una apreciación imparcial de lo sucedido. Con ello, se gana mayor claridad temática, pero también se debilitan los contornos del carácter de Delfina y se alimenta la hipótesis de que el tema (la diferencia de clases en una relación romántica del México contemporáneo) se impone sobre el arte de elaborar personajes vivos que hablan desde un punto de vista propio. Sin embargo, hay también maneras hábiles con las que se hace patente el rango de comprensión de Delfina, sus alcances y sus limitaciones. Por ejemplo, cuando su relación con Efraín se está deteriorando, discuten con violencia y él le recrimina que ella nunca ha sido realmente libre porque solo se preocupaba por satisfacer las expectativas de su familia y de su clase. Delfina resiente el comentario y responde con un ataque. Pero cuando está en terapia, el psicoanalista le dice básicamente lo mismo con otras palabras. Delfina acepta este diagnóstico como la verdad. La diferencia retórica entre las formas de expresión de Efraín y las del psicoanalista es fundamental para ella, aunque ambas lleven a cabo una interpretación similar. La idea de que las formas de hablar son uno de los distintivos de clase más efectivos para sellar alianzas o enemistades es recurrente en el relato y aquí se hace patente de manera efectiva.

Durante una reunión en el departamento de unos amigos de Delfina, a la que lleva a Efraín, este se enfrasca en una acalorada discusión con algunos de ellos, quienes tienen una muy mala opinión del presidente de México, Andrés Manuel López Obrador. Les indigna, además de las decisiones de su gobierno, que su manera de hablar en público sea dispersa, deshilvanada, impertinente, brusca y que esté llena de ocurrencias y chistoretas. ¿Cómo es que alguien que se expresa con tan poca elegancia y corrección ha llegado a ser presidente del país? Efraín replica que semejante consideración manifiesta un claro desconocimiento de las mayorías populares de México,

que también hablan sin esa elegancia y corrección que tanto aprecian, por lo que es perfectamente natural y comprensible que las mayorías hayan votado por una persona que habla de modo más parecido a como ellas mismas hablan. La retórica del presidente, aunque sea opaca, informal, ilógica y, en suma, poco racional, es convincente porque se asemeja a cómo se expresa la mayoría de los mexicanos. Este argumento hace patente que el conflicto de clases no es solo discrepancia de voluntades o desigualdad de fuerzas, sino también incomunicación insalvable.

Semejante *impasse* comunicativo concentra muy bien la manera en que la voz narrativa de Delfina trata los problemas de las diferencias de clase. Por un lado, Delfina puede explicarse con toda claridad las razones que motivaron el rompimiento con Efraín. No tiene problemas para poner en palabras el conflicto social que atraviesa el país. Por otro lado, esta comprensión no impide que la relación fracase. Es claro que la conversación entre ellos no fue efectiva para resolver sus dificultades, pues las discusiones concluyen en recriminaciones amargas y se convierten en un diálogo de sordos. Así, la retórica sensata, articulada y racional de Delfina, correspondiente con la de una mujer educada, no es suficiente para lidiar con las desavenencias que surgen en su nueva relación. Al no encontrar una forma de expresar y arreglar sus disgustos, ambos recurren a las acusaciones habituales: que él es un vulgar aprovechado, que ella es una privilegiada controladora. La comprensión que Delfina muestra en su consciencia de las diferencias de clase es significativamente menos conflictiva de lo que sugieren sus encontronazos con Efraín. En su mente todo es transparente. En la realidad, las pasiones nublan su sensatez y la llevan a engarzarse en inútiles peleas. En esta disonancia hay algo muy contradictorio, que nunca termina de expresarse. La sensatez de sus interpretaciones sobre el conflicto de clase parece neutral y hasta natural (¿quién podría disputar que esas diferencias existen?), pero difícilmente pueden serlo cuando las peleas con Efraín continuamente la ubican como una de las partes en el conflicto. Así, la forma articulada y precisa, y el tono razonable y objetivo de su discurso sobre el conflicto de clases parecen ocultar un fondo mucho más oscuro y contradictorio. Se echa en falta el descubrimiento de lo irracional que late tras la patente sensatez de sus discursos sobre la diferencia de clases y el efecto de esta en la relación con Efraín. En esa irracionalidad hay un *pathos* que es la verdad de su carácter y de su condición, y que en el relato apenas se alcanza a percibir, pues en varios momentos la voz narrativa de Delfina parece salirse de sí misma para hablar en términos generales del problema de clases. La determinación concreta de su punto de vista en el conflicto se borrona y con ello pierde nitidez la expresión de las pasiones que laten tras la articulación de su discurso racional, educado y burgués.

Quizá sea injusto echar en falta un tratamiento más profundo del trabajo de caracterización de la voz narrativa frente a la diferencia social. En un relato corto difícilmente se puede atender con suficiente detalle un asunto tan complejo. Sin embargo, creo que debe mencionarse porque pone de manifiesto que las mayores virtudes de estos relatos solicitan un desarrollo más extenso del que se les dedica. La forma breve del cuento requiere instantes de claridad, precisión evocativa, hábil manejo de la ambigüedad, de lo no dicho, requiere encontrar en un suceso breve la síntesis más destilada de un carácter, de un conflicto. Yo no encontré mucho de esto en los relatos del libro. Aquí hay desarrollo psicológico detallado, dibujo de costumbres, diálogo continuo con el presente histórico. Decepciones como el giro de tuerca del primer cuento o la resolución inverosímil del segundo sugieren que la necesidad de acabar rápido con el relato no encontró una invención que hiciera justicia a la forma breve. No es extraño: creo que los talentos de la escritura de Serna aprovechan mucho mejor la forma extensa de novela que la brevedad del cuento.

Un comentario aparte, positivo, merecen en ese sentido los relatos “El blanco advenimiento” y “Lealtad al fantasma”, que ejecutan con mejor fortuna la forma breve. En ambos, en vez de presentar un personaje habitado por un deseo disruptivo que se desarrolla hasta cruzar el punto de no retorno, hay sendos protagonistas que se enfrentan inesperadamente a la pérdida del deseo. El primero, porque una intervención quirúrgica mal realizada le causa impotencia. El segundo, porque una revelación mística cambia por completo la disposición hacia los apetitos sexuales. En ambos casos, la anulación del deseo coloca al personaje en una situación límite desde donde puede intuir la importancia que aquel tiene para la totalidad de su existencia. Cuando el deseo se anula, la realidad se les va de las manos. Hay un coqueteo metafísico con el tema de la trascendencia: hacia la muerte, hacia otra vida. En estos cuentos, el énfasis ya no está en el enfrentamiento contra la costumbre, la transformación de los valores o el trazo psicológico. Nos aproximamos más bien a las implicaciones espirituales del deseo. Este ya no es una fuerza que pone en movimiento las mecánicas de la carne, sino la puerta de entrada (o de salida) hacia una dimensión fantasmagórica, ajena a la de la materia: el orgasmo, la muerte, el sueño eterno. En el contacto sugerente con la dimensión mística del deseo, estos cuentos producen un efecto cuya intensidad elusiva se acomoda mejor a su brevedad. Sin embargo, y pese a sus imperfecciones, un relato como “Abuela en brama” deja en claro que Serna es capaz de ofrecer algo más interesante: un ambicioso retrato de personajes cuyo deseo se constituye desde la constitución social e histórica. Hay ahí el interés y la habilidad de representar vivamente costumbres, prejuicios, ambiciones mundanas y

conflictos de clase que no por convencionales son menos significativos, pues en ellos se descubren todas las diferencias que sellan el destino de un individuo en la sociedad de su época.

Serna se muestra aquí como un cuentista a veces deficiente, a veces hábil, pero no brillante. Las grandes virtudes de estos relatos apuntan al desarrollo psicológico, la complejidad estructural y el trazo preciso y detallado de las costumbres que hay en sus novelas. Pese a esto, incluso en los cuentos que son insatisfactorios, hay un talento que no puedo escamotearles: nunca son aburridos. Esta afirmación, referida a sus libros de cuentos anteriores, quizá resultaría banal. En *Amores de segunda mano*, *El orgasmógrafo* y *La ternura caníbal* abundan el escándalo, la extravagancia y el melodrama. Hay pasión por la decadencia y la farándula, por la sordidez y lo prohibido, por la impostura y el orgullo herido. Tan solo el tema de algunos de sus rela-

tos garantiza una sacudida del interés. En *Lealtad al fantasma* todavía hay un gusto evidente por las pasiones carnales y oscuras, pero la visión se enfoca hacia un rango social más preciso y el tono se atempera. Ya no hay escenarios tan exóticos como el de “Tesoro viviente”, ya no hay inversiones tan explícitas y decididamente fantásticas como la de “El orgasmógrafo”, ya no hay el descaro burlesco de “El desvalido Roger”, por ejemplo. Se ha perdido la despreocupación por exagerar, por divertirse con lo grotesco. Esto no ayuda a los relatos más inverosímiles, que antes se desarrollaban con la frescura y el encanto propios de los sinvergüenzas y ahora simplemente no tienen gracia. El libro esconde una raíz mucho más seria, incluso melancólica. El deseo, aunque lleva a los personajes a escenarios risibles y llenos de contradicciones, muestra un lado grave, que negocia con la moral, con las costumbres realistas, con las aspiraciones políticas, con la muerte.

Se contempla la descarga del placer con cierta distancia, no exenta de amargura o temor. En esta ambivalencia, el deseo ya no es solo un impulso que disfrutar en su máxima intensidad: es algo más abstracto, más refinado, más limitado, incluso, por las normas sociales, por la historia. Es, me atrevería a decir, una necesidad ética: para los personajes de estos cuentos, perseguir su deseo es el único camino viable para alejarse de la miseria existencial, de la ignorancia, de la mediocridad. Como sucede con otros escritores a los que se puede acusar de un gusto excesivo por el libertinaje y la decadencia, en este libro Serna muestra que detrás del interés por contar relatos que atentan decididamente contra las buenas costumbres no hay una negación del bien sino lo contrario: la fuerza que motiva a cambiar de vida (tal vez por una mejor) pasa por el cuerpo, por el goce, por la fantasía. Sin ella, solo nos queda la conformidad.

Por desobedecer a sus padres

Ana Clavel

Alfaguara

Ciudad de México, 2022, 244 pp.

SHANIK SÁNCHEZ

Por desobedecer a sus padres es la octava novela de Ana Clavel. Como viene sucediendo desde *Los deseos y su sombra* (2000) hasta el *Breve tratado del corazón* (2019), el diseño de la portada junto con el título arrojan una primera provocación al lector. Un indicio claro de un gran escritor es la creación de un mundo propio, si leemos una página suya y de inmediato nos sumergimos en él. Clavel ha construido su universo literario en contraposición a ciertas convenciones —la normalidad y la coherencia racionales, por mencionar algunas—, no obstante, sus argumentos y maniobras de trasnochada vanguardia suelen ser demasiado reconocibles, casi de manual: el deseo, el cuerpo, la sexualidad, la mirada, la identidad, el tabú, la violencia, lo extravagante, la liminalidad y la transtextualidad, entre otros. Collage desde la portada misma y hasta final, *Por desobedecer a sus padres* parasita no solo del excéntrico mito alrededor del poeta Darío Galicia, su cercanía con los infrarrealistas y la supuesta lobotomía a la que su familia lo habría sometido para curar su homosexualidad, sino también de otras figuras como Roberto Bolaño, Lewis Carroll, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Luis Buñuel, Mario Levrero, César Aira, Julio Cortázar, Ricardo Piglia y Enrique Vila-Matas; e inclusive de un

último coletazo surrealista cuando, por ejemplo, irrumpe una suerte de escritura automática o el cuerpo del otro es aprehendido a través de la mirada, la fotografía, el fragmento y la violencia a lo Hans Bellmer. En las 244 páginas que lo conforman, sobran los epígrafes —siete en total— así como las aclaraciones soterradas a su propuesta transgresora. Seis apartados simulan el marco de un espejo, donde la autora experimenta con el personaje de Darío G. Alicia y al mismo tiempo juega con la obvia referencia a *Alicia en el País de las Maravillas*. Su estructura fragmentaria y lúdica —paradójicamente, sin humor— produce un efecto de azar surrealista muy al estilo de André Breton. Laberinto, baraja de naipes esparcida sobre una mesa, espejos enfrentados, pesquisa detectivesca, el libro resulta un modelo para armar pre-armado, cuya solución se ofrece de cuatro maneras: o se leen los seis espejos, o los seis capítulos, o los doce en el orden ofrecido, o se salta directamente a las páginas 108-109. En pocas palabras, las posibilidades de lectura e interpretación, así como las textualidades (para, meta, archi e hiper) nos están dadas en bandeja de plata.

Fondo rosa. De una puerta azul entreabierta se asoman dos nubes, una liebre y un ramo de rosas. En el suelo, una llave. El objetivo de este collage-portada

es claro: desautomatizar, como intentó el surrealismo, la percepción del lector y preparar el terreno para la necesaria suspensión de la incredulidad. Una vez terminada la lectura, se nos revela su “críptica” simbología: rosa y rosas = aquella escena de *Alicia en el País de las Maravillas* donde las cartas pintan de rojo las rosas blancas para simular lo que no son, es decir, “tapar” la homosexualidad de Darío mediante la lobotomía; puerta entreabierta y llave = “salir del clóset”; liebre = otra vez referencia a la novela de Carroll, a Darío y su homoerotismo; nubes = libertad y poesía. En cuanto al título: el absurdo vaso comunicante entre la ciencia y el circo en su incomprensión de lo anormal. A lo largo de los siglos XIX y XX, los pacientes y sus cirugías fueron presentados ante el público como si de un *freak show* se tratase; ciencia y espectáculo: la homosexualidad vista como fenómeno cuya exhibición debe servir de escarmiento.

Por desobedecer a sus padres es todo y nada: investigación, ensayo, crítica literaria, crónica, falso documental, bitácora, reportaje, poesía, memoria, archivo clínico, biografía, autoficción, novela experimental. El lector, junto con la narradora, salta “de un tema a otro como conejo lampareado”. Quimera inventada de otra quimera —Darío G. Alicia nace del personaje Ernesto San Epifanio creado por Bolaño en *Los detectives salvajes*—, se nutre de chismes, rumores, citas, testimonios, expedientes, notas bibliográficas, versos, fotografías, opiniones de médicos, amigos, detractores y admiradores del poeta. No es un retrato verídico de Rubén Darío Galicia Piñón, no es un tributo ni rinde homenaje a la joven promesa cuya vena artística se esfumó en

una intervención quirúrgica (lobotomía o trepanación), fuese a causa de uno o dos aneurismas en el cerebro, fuese para quitarle lo gay. Se trata de un personaje, un poeta mitad *freak* de circo mitad caso clínico, que no se ajustó a los moldes ni a las etiquetas de su tiempo, que desobedeció a sus padres y a la sociedad. Locura, lenguaje, poesía, poeta loco. Es, en palabras de la propia Clavel, un “artefacto literario confeccionado con palabras y con imágenes”, una figura literaria a la hora de armar la novela, “donde Darío tiene una autonomía como personaje lo mismo que los diferentes actores de ese tinglado, de ese teatro, de ese acto de feria que se llama *Por desobedecer a sus padres*”. El verdadero Darío Galicia murió antes de que pudiera leer la novela. En parte eso es lo que le ha conferido un halo de intriga y subversión al libro de Clavel.

¿De qué va entonces *Por desobedecer a sus padres*? Del conflicto entre la escritura y la vida. Mejor dicho, de la porosa barrera entre la ficción y la realidad. Metaliteratura, la novela termina siendo una reflexión sobre el proceso creativo. “¿Me atrevo, no me atrevo? ¿Puede la realidad ser más infra y extrema que la ficción más alucinada?”. Clavel intenta llevar a sus últimas consecuencias una de las premisas más repetidas sobre la novela como el género de géneros literarios, casi infinitamente maleable donde, merced a su libérrimo e híbrido carácter, todo cabe y de todo se puede alimentar. *Por desobedecer a sus padres*, como la mayoría de las otras novelas de la escritora, tiene demasiada conciencia de sí misma y, por extensión, del resto de las instancias narrativas que la conforman. Ana Clavel es Ana Laurel; Darío Galicia es tanto Darío G.Alicia y Darío San gAlicia (por Alicia y el gato Cheshire de Lewis Carroll) como Ernesto San Epifanio (por Roberto Bolaño) y Da Río (por Rubén Darío), incluso Ernesto Da Río G.Alicia, Ernesto Epifanio, Ernesto Epifanio Flores, Ernesto San G.alicia o Da Río San G.Alicia; Bolaño es Beleño y *Los detectives salvajes* es *Los detectives sanguinarios* o *Los poetas salvajes*; Octavio Paz es “el poeta Guerra”; Carlos Monsiváis es “Carlos La Neta Monsiváis”, “Carlota Monsiváis” y “Monseñorsiváis”. La lista continúa con muchas figuras más, unas con sus nombres modificados, otras no, que fueron o aún son reconocidas en el mundillo cultural mexicano a partir del siglo XX, por la UNAM y desde el centralismo del aquel entonces Distrito Federal.

Aunque orientado por devaneos ficcionales, el material verídico del cual echa mano no logra templarse literariamente, o algo falta o algo sobra. Los seis “espejos” podrían omitirse y la historia no se vería afectada. De hecho, si hubiesen sido publicados aparte, habrían formado una interesante propuesta. “Parecerá que yo misma salto de un tema a otro”, anuncia desde el principio la narradora.

No solo saltamos con ella de tema a otro, también de un libro a otro, de un género a otro, de un arte a otro. Más acorde con su impulso vanguardista, el libro pudo haber parodiado los propios mecanismos teóricos a los que recurre o desmontado la gravedad, la tragedia y el patetismo que en México suelen atribuírsele a los escritores o artistas en general.

Collage que simula búsquedas y travesuras, aparenta desarticular las normas como lo hizo Darío con su figura y su poesía; como lo intentaron las vanguardias. A lo largo de la novela la ruptura del código lingüístico se establece entre los juegos surreales con el lenguaje y los trastornos de este a causa de enfermedades mentales.

Poco importa la verdad en torno a la persona de Darío: su nombre real o si en las pocas fotografías halladas él está retratado; si la intervención quirúrgica fue una lobotomía o una trepanación o si todo fue invención de Roberto Bolaño para su poema; si dicha operación fue porque sus padres o su hermano querían curarlo de su homosexualidad o de un aneurisma o dos; si durante el procedimiento perdió la lucidez o después, al final no libera de seriedad las situaciones ni el prestigio alrededor de la figura del escritor, que es tan solemne en México.

Como afirmó Ricardo Piglia, en un universo saturado de libros, donde todo está escrito, solo puede leerse con “cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles”. Cuando terminé *Por desobedecer a sus padres*, recordé una gran investigación de Zenia Yébenes Escardó, *Los espíritus y sus mundos. Locura y subjetividad en el México moderno y contemporáneo* (2014), donde sostiene que la locura, en cuanto es ligada a los malestares de la civilización, “toma distintas figuras en función del trato social (los *insensatos* ante la razón del siglo XVIII, los *alienados* ante la autoridad moral del médico en el siglo XIX, y los *esquizofrénicos* ante la mirada neurobiológica del siglo XX)”, y esta respuesta de Juan Pablo Villalobos a una entrevista:

la lectura y en particular la lectura de literatura ayuda a formar una conciencia crítica, que es lo que hemos perdido en nuestra época. No hay conciencia crítica, en muchas escuelas y universidades esta no se forja. Las instituciones se han convertido en formadoras de técnicos, de personas que están capacitadas para trabajar pero no saben pensar, que carecen de criterio para elegir y esto es muy cómodo para el poder. Porque para quien quiere manipular a una población, nada mejor que esta no tenga conciencia crítica. En este sentido, la literatura —que parece que no sirve para nada—, por supuesto que sirve para algo que es importantísimo, ayudar

en la formación de esos criterios, ideas u opiniones que un ciudadano, que va a tomar decisiones en una democracia, necesita. Hoy vivimos en sociedades en las que desgraciadamente muchos carecen de conciencia crítica y son carne fácil de estos discursos. La literatura tiene una enorme aportación, pero está claro que a muchas instancias del poder —económico y político— no les interesa que esta se divulgue o difunda. Y también es por eso que en muchos programas de estudio de escuelas públicas o privadas han desaparecido las asignaturas de filosofía, literatura, sociología y antropología, porque son las que forman esa conciencia.

Ana Clavel no es una escritora ingenua, conoce la tradición y la teoría literarias. Hoy en día no puede escribirse algo interesante sin ese conocimiento. Cuando un autor varía mucho de una obra a otra, parece estar dando palos de ciego; en el caso de Clavel, cada una de sus novelas forma parte de una especie de mosaico, donde lo importante sería el total. En ese sentido, su obra podría leerse como un todo y no solo como textos aislados, pues en cada uno de sus libros, nos señala su genealogía y su estilo (formas, ideas, temas, personajes, símbolos, referencias, obsesiones), es decir, una cierta voluntad de coherencia.

¿A quién dirige entonces esta última entrega? ¿*Por desobedecer a sus padres* es una novela egocéntrica? ¿Su metaliteratura solo es para un reducido círculo de lectores? Si bien muchas de las referencias tal vez ya no sean tan conocidas para los nacidos a inicios del siglo XXI y para los alejados de la dinámica cultural metropolitana azul y oro, la novela ofrece algunos pasajes memorables, sobre todo los relacionados con la psicocirugía, como aquel donde resuena la idea de una sociedad capaz de preferir cualquier método de control ante cualquier amenaza desestabilizadora, pues se sabe que las personas rebeldes siempre han sido y serán casos de comportamientos indeseables que la sociedad erradica. Prejuicio del cual ni los científicos ni los letrados se salvan. Imposible no pensar en los Contemporáneos, tanto por la temática de la homosexualidad y la poesía como por la sobrecogedora leyenda en torno a la locura, la emasculación y el suicidio de Jorge Cuesta.

Por desobedecer a sus padres cuestiona a su lector, pone a prueba sus capacidades de crítica y asociación, incitándolo a mirar de otra manera para volver y leer de otro modo. Obra experimental, chistera de mago, esta octava novela de Ana Clavel desempolva el ideal vanguardista de la imaginación como el recurso máspreciado frente a una realidad opresiva y limitante.

Cuadernos de patología humana

Orlando Mondragón

Visor

Madrid, 2022, 68 pp.

CITLALLI GUERRERO

En su libro *La resistencia íntima*, el filósofo español Josep María Esquirol dice que “la fortaleza del resistente proviene de su ser más hondo. Aquello que ya era se expresa ahora como resistencia”. En *Cuadernos de patología humana*, Orlando Mondragón (Ciudad Altamirano, 1993), como un resistente consumado, describe de manera magistral e íntima la vida y la muerte que sucede en los hospitales, escenario que por cierto domina muy bien, ya que, además de poeta, Orlando es médico con especialidad en psiquiatría.

El poeta guerrerense tiene mucha confianza en la limpieza de su voz melodramática, tierna y de una belleza desolada. Tal vez por eso se animó a repetir escenas poéticas similares en sus dos únicos poemarios. Ya en su primer libro, *Epicedio al padre* —con el que ganó el IV Premio de Poesía Joven Alejandro Aura—, el joven poeta simulaba la muerte de su padre a causa de distintas enfermedades: cáncer de próstata, Alzheimer, infección pulmonar, vejez natural, debilidad de cuerpo y de alma. Orlando se regodea paseando a su padre por las salas de hospitales en diferentes posiciones, siempre debilitado, caído, como un cuerpo que ha perdido todas las batallas. En cierta forma, *Epicedio* es una venganza poética contra el padre por no aceptar la homosexualidad del poeta. Él, derrotado por su hijo, postrado en la cama de un hospital, acepta cualquier tipo de ayuda, sin resistencia alguna.

El poeta inicia el libro con una escena, no de redención y aceptación ante la muerte, sino de debilidad y capitulación, que serán una constante a lo largo del poemario: “podía sentir cómo llevaba su cuerpo a la orilla de la cama / mi padre podía sentir que se moría”, con la inexorable certeza de que ya no habrá un mañana, ni para el padre que va a morir, ni para el hijo que se queda, sin atreverse a pronunciar las últimas palabras que los reconcilien. En estas muertes metafóricas, aunque también en las reales, se presentan oportunidades de desagravios, de reencuentros y de perdón mutuo; sin embargo, Mondragón nos lleva al límite, a ese lugar sin retorno alguno, donde ya nada tiene sentido, “en el momento exacto de su muerte / pude decirlo todo y callé”.

En *Cuadernos de patología humana* —con el que mereció el premio Loewe de Poesía 2021— Margo Glantz dice que “es un diario médico preciso y

ordenado en el cual el poeta recorre una a una las distintas salas, donde lo espera la enfermedad y la muerte”. Ciertamente Orlando Mondragón recorre las salas de hospitales públicos, con soltura y hasta con cierto placer de ser testigo de los dos momentos primordiales de los seres humanos, el de nacer y el del morir. La vida, dice el poeta, inicia en rojo: “la vida comienza con ese exilio”, mientras que su olfato intuitivo de médico-poeta sabe el momento exacto en que llega la muerte: “le tomo la mano a mi enfermo para saber que sigue vivo / ha muerto unos instantes después de que mi mano buscara despertar su sangre”, y un tercer momento de tránsito, cuando se recibe la noticia de una enfermedad mortal: “Qué sencillo explicar con palabras los lugares del cuerpo, decir árbol bronquial, decir pupila / pero cuando mi amiga dice cáncer, es otro animal de su tráquea”.

Aquí no importa cómo llegaron los enfermos a las salas de la muerte o de la vida, tampoco importa lo que acontece afuera, cómo es respirar el aire de los árboles frescos, o el caminar sin sentido de las pequeñas palomas en los ventanales de los hospitales. Aquí lo que importa es lo atemporal del tiempo, lo que se detiene, lo que se calla, lo que se deja de hablar y de decir a la amiga enferma; aquí lo que domina es la luz amarilla, las paredes blancas, las batas azules de los que pronto habrán de morir: “y aunque no sabe cómo, mi olfato reconoce quién está próximo a morir”, o las cunetas frías de los recién nacidos, “donde para ellos el mundo es lo dulce, lo informe, un olor a leche”, en esos instantes en que aún se ignora que se ha nacido.

Hombres y mujeres moribundos, delincuentes que sobreviven a las balas, niños arrojados al mundo donde ya todo está hecho, momentos de suturas, de contar dieciséis veces el aire, de la ambivalencia del rojo como símbolo de vida y como señal de ausencia, de rechazo, de alegría y llanto, de inicio o de final, de azul o de rojo, los dos como sinónimos de vida y muerte, de una oscuridad como decir amor en noches maliciosas o propia de un pájaro agónico al que le quedan pocos segundos de vida. ¿Qué hacer con los últimos segundos de vida, con los primeros, en ese primer grito de recién nacido, en esa verdad absoluta que queda después de la muerte?

En una entrevista para el periódico *El País*, Orlando Mondragón revela que busca la belleza en las experiencias

horribles. Y es que *Cuadernos de patología humana* fue escrito durante la pandemia del Covid-19, lapso durante el cual convivieron el poeta y el médico para extraer la experiencia del dolor y describirlo en el poema; además, Mondragón tuvo la oportunidad de ofrecer a médicos enclaustrados en la pandemia el taller de poesía “Primera línea”, organizado por la UNAM. Esta experiencia de *tallerear* dentro del hospital, donde la realidad y el acontecer adquieren una dimensión distinta a la cotidianidad de fuera, le permitió constatar que, en la tragedia, reside también la poesía.

En esta misma entrevista, Orlando se queja de que a los poetas siempre se les exige la verdad (tal como Platón en la *República*), ya que los lectores están ávidos de saber si lo que describe el poema “es verdad”, si realmente sucedió así, tal cual nos cuenta el poeta. Si lo poetizado ocurrió, se logra una cierta complicidad entre lector y escritor; de lo contrario, el poeta pasa como alguien que no merece tomarse en serio. ¿Pero acaso importa que no se diga la verdad? Lo que importa, lo que trasciende, es el sentimiento, las emociones encontradas, la revelación de las palabras dichas. En la poesía todo está permitido: hablar, llorar, apropiarse de sentimientos ajenos, debilitar al ser amado, vengarse, ultrajar, confesar lo siniestro, caer y levantarse. Ahí empieza a tener verdad la poesía, pero no la del hecho ocurrido, sino la verdad de las emociones, de los sentimientos, del reconocimiento, de las reflexiones que se generan a través de la palabra. Y ahí hay una verdad indiscutible, porque las emociones más genuinas no se pueden falsear.

Uno de los aciertos de *Cuadernos de patología humana* es que nos encapsula ahí, en el momento exacto, en ese tránsito entre la vida y la muerte, en esa revelación que llega sin ser vista, sin que se le haya llamado a la puerta. No en ese transcurrir de ochenta años de vida, esos no importan, no valen nada en estas salas de alumbramiento, de enfermedad y muerte. Lo que importa son las horas decisivas, si respiras lo indicado, si hacen efecto los medicamentos, si las suturas fueron bien hechas, el bisturí preciso, las gasas necesarias, las jeringas desinfectadas, el cubrebocas resistente, los ojos frescos, secos, sin lágrima alguna. Es lo único que vale, la concentración o suerte que hará la diferencia entre la muerte y el regreso a casa, a esa vida cotidiana que no se nombra en estos poemas pero que está ahí esperando a entrar en escena. La muerte como nuestro nacimiento está escrita en nuestra alma.

Siempre he creído que una vida se va para que otra se quede. No en su mismo lugar, pero sí en el alma de nuestro cuerpo, en ese aire que alguna vez fue de otro y que ahora es nuestro. Aquellos ojos que alguna vez miraron algunos árboles,

esos se fueron con la vida; sin embargo, el espacio vital queda ahí, estacionado en el dolor íntimo que permanece por un largo tiempo. Esa muerte que fue para que siguiera la vida cede su lugar para que otro cuerpo, con otros ojos, con pesados brazos a los que les cuesta levantarse, siga en pie, pisando otros pastos, viendo otros atardeceres que luego serán los ayeres tanto del que se queda como del

que se fue. Este vaivén, estas olas que se van para luego regresar, a veces en color azul, otras en blanco, y, como símbolo inequívoco de la vida: el rojo, dice Orlando Mondragón. Si la vida empieza en rojo y sigue en azul, su último instante es blanco, es silencio, es nada.

“¿Por qué es tan bella la muerte?”, se pregunta Margo Glantz en la cuarta de forros del libro. Con sus palabras, con su

andar de poeta, en esa “oscuridad abriendo su acueducto / la vida comienza con ese exilio”, Orlando Mondragón pareciera responder: porque la muerte es un constante recordatorio de la vida, de que la vida es un tránsito, de que la belleza es una forma de resistencia, de que en ella conviven, a la vez, el olvido y la memoria.

Breve antología de la poesía periférica contemporánea

Sesi García

Eirene Editorial

Madrid, 2021, 126 pp.

JAVIER REVELLO SÁNCHEZ

La poesía, como casi todas las cosas de la vida, es una mentira. La verdad queda o quedaba, los tiempos cambian con la misma rapidez con la que lo hacen las definiciones para los periodistas y los notarios: en un poema cabe todo, pero especialmente lo inventado. Los pájaros de Dickinson no llegaron a vivir nunca en los árboles de Amherst, Lope de Vega no llegó a enamorarse nunca y habría que preguntarle a Pizarnik si no fue feliz al menos durante un rato, en algún parque de Buenos Aires.

Lo que hace Sesi García, por tanto, tiene más de ejercicio literario que de subversión. Probar a imitar estilos, a poetar que nunca existieron, sirve para entender qué caracteriza al canon poético a lo largo de los años. Pero no hay en *Breve antología de la poesía periférica contemporánea* menos verdad que en una antología “real”. Toda realidad ajena a la nuestra podría, perfectamente, ser irreal.

Como la poesía es mentira, como la verdad cambia a cada página, como lo real no es más que lo que la mayoría de la gente cree, lo más impactante del libro es la verosimilitud con la que la realidad y la ficción juegan entre sí “como un gozne de libro calcinado”. Sesi empieza su deambular poético a finales del XIX y, con la calma que da saberse ajeno al tribunal de lo cotidiano, va tejiendo nombres que nunca existieron, lugares que son y no son, amores que alguna vez pudo haber albergado alguien y muertes a las que la tierra jamás será leve. En su recorrido atribuye a cada poeta la voz de su estilo, de su época, de su geopolítica: Periferia es el verso definitivo que cierra y abre todos los poemas, el hilo conductor de una antología tan surreal como necesaria.

La manera en la que Sesi muta su voz de poeta en poeta es tan espejismo como las fechas y los lugares que menciona. Pasa de “Si en Madrid entran los moros / con algunas esperanzas, / estarán

aquí repletas / de fusiles las corralas” a “Ya no puedo cantar ni el verso azul ni la canción profana de mis / primeras lecturas”; de la consonancia de “Desde un aire de sol y de tagalo / suspira Rafael por Periferia, / pues llegará agosto con su feria / y para él será un festejo ralo” al verso libre de “Pequeños peajes son las habitaciones / de los hoteles (también aquellas / que satisfacen mis anhelos burgueses / en las principales capitales europeas)”. Sus versos son los versos de otros dieciséis poetas, no los suyos.

Ni siquiera los versos de Sergio García García, último de los poetas periféricos, nacido en 1992, son ya suyos. A pesar de su corta edad, la carrera de Sergio destaca por prolífica. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, con una tesis dedicada a la poesía de Montalbán, en su esencia poética residen dos sensibilidades separadas por todo un Atlántico: de Madrid a México, donde estuvo de beca posdoctoral en la UNAM. Ya desde su primer poemario, *Tabaco de liar*, se apreciaba un gusto lindante con lo cotidiano y lo marginal, tendencia que se mantiene en los cinco poemarios anteriores al que nos ocupa. Sesi es un eterno equilibrar dos mundos que deberían estar predispuestos al choque y el antagonismo: ganador del premio “Álvaro de Tarfe” con “Geometría y compasión” (2020), pero ferviente participante de innumerables recitales y encuentros de poesía clandestina, callejera y cotidiana. Es en este discurrir entre lo académico, lo elevado y lo mundano donde García se mueve como un madrileño habituado a la Gran Vía en hora punta: no renuncia a lo castizo de su esencia a pesar de ahogarla en mezcal y paseos nocturnos por la Ciudad de México.

Sin embargo, como decíamos antes, ni siquiera en estos paseos por una ciudad que en realidad son dos que en realidad es Ítaca que en realidad son todas

“podrá atravesar toda aquella mitología / contemporánea en un vuelo interno” ni “atraca en Ítaca, lejana y sola, / por muchos *white angels* que se beba” porque él ya no es él, sino lo que decidió que debía ser cuando se sentó a escribir. De hecho, probablemente ya nunca será él del todo, sino que tendrá que convivir con el doble *id* de albergar a un poeta periférico que, sin haber salido nunca de su barrio, supo conocer a alguien del mundo real.

De las dieciséis voces que una vez resonaron por las paredes de esas calles que no están en ningún mapa y tampoco lo necesitan, quizá una de las más interesantes sea la que bebe de la influencia del modernismo y el surrealismo. Albino Mistrorigo fue italiano de nacimiento, periférico adoptivo, estuvo confinado en vida a las páginas del libro y fue liberado a su muerte al lugar donde van a parar todas aquellas cosas que alguna vez formaron parte de nuestra vida. En sus dos poemas aquí presentes, dos fotografías de su época, se alternan “cien futuras pirámides invertidas” con “aeroplanos pilotados por patos” y un “pájaro que anida en una lámpara”. Su tono tiene esa dulzura y ese abandono de la gramática convencional que permiten alzar la voz por encima de las décadas más convulsas del siglo pasado, la capacidad de hacernos ver los mundos infinitos que viven dentro de nuestra nevera, en nuestros pasillos y al otro lado de nuestros parques. Aunque “Ya no hay torres / ya no hay furia / porque han sucumbido al mar / los andenes de los caminos”, de la calma tras la tormenta parten los trenes que de verdad merece la pena esperar.

Teniendo en cuenta que toda poesía es mentira, escribir una antología inventada plantea dos desafíos: hacer que los poemas sean tan reales como para serlo, y hacer que suenen tan distantes como para ser poesía. El equilibrio no es imposible, como diría Ferreira, pero sí requiere

de una precisión y un dominio de la voz poética que no es posible aprender. Tan solo el hecho de intentarlo es de una valentía pasmosa: visitar Periferia, en vez de Parla, Gràcia o Triana, es un acto de rebeldía ante lo cotidiano, ante el café solo sin azúcar, ante el buenos días que le pongo, ante el autobús que llega tarde y la primera bala que cruzó los campos de Verdún.

En la voz de Sesi, que no es su voz sino muchas, que renuncia a un estilo para ser varios, que no nos habla pero siempre está, está presente esa rebeldía también a

nivel tonal. “Ahora puedo escribirlo todo pero me faltan versos, / aquellos que me quitaron las pintadas del CDR en los muros, / aquellos que me arrebataron con insultos y saliva envenenada”: Cuba es tan Periferia como Madrid, y en ese eje revolucionario es posible ver el hilo conductor de una voz que, voluntariamente, renuncia a ser una para ser todas, a ser privada para ser pública, a ser recordada para ser querida.

Tras descubrir la poesía periférica y pasar el rato con todo un siglo de voces

compactadas en unas pocas páginas de árboles y tiempo, apenas queda claro nada. Que la poesía era mentira ya lo sabíamos antes de empezar: ahora ni siquiera sabemos si mentir está mal. Lo que sí parece claro es lo siguiente: el día que alguien decida escribir una antología e incluir a Sesi tendrá que buscar por las calles de Periferia cuál de todas sus voces es la más cierta.

La imagen rueda / Mayo

Tania Favela / Karla Marrufo

Libros de la Resistencia / El Diván Negro

Madrid, 2022, 70 pp. / México, 2022, 96 pp.

MARIO SALVATIERRA

Dice Benedetto Croce que el lenguaje es un fenómeno estético. Todos tenemos palabras y frases predilectas. Quién no se ha sorprendido a sí mismo diciéndolas o murmurándolas con especial delectación, paladeando los sonidos y las sílabas de las que se componen los vocablos, disfrutando de la resonancia que esos mismos vocablos producen al combinarse con otros y organizarse en diferentes estructuras. Al contrario de lo que podría pensarse, no se trata necesariamente de palabras rebuscadas, de uso especializado o erudito; tampoco de citas sofisticadas o de los versos emblemáticos de algún poeta laureado. Muchas veces son las palabras que empleamos en la vida cotidiana las que de pronto hacen que nos detengamos, afectados por un brillo, un sabor, un aroma, un eco o un hormigueo que no habíamos percibido antes. El comercio familiar que tenemos con el lenguaje nos hace olvidar que es una invención humana, como defiende el lingüista Daniel L. Everett. Valga esta pedante reflexión para concluir (una conclusión, por lo demás, personalísima) que la diferencia entre lenguaje común y literario es solo aparente y que el asombro que nos despiertan las palabras tiene que ver más con nuestra capacidad para sentir las en su plasticidad, descubrir su tuétano, observarlas con las gafas de lo novedoso, que con su precisión semántica. En fin: con la capacidad que tenemos para hacerlas *hablar* y, al hacerlo, escuchar la vibración que producen dentro de nosotros. Este y no otro es el trabajo del poeta, del escritor.

Alejadas del barullo del mundo literario, indiferentes a los temas de los indignados de ocasión, ajenas a la escritura manufacturada para el consumo masivo y enajenante, Tania Favela (Ciudad de

México, 1970) y Karla Marrufo (Mérida, 1982) se empeñan en crear una obra literaria comprometida con el lenguaje, que es otra manera de decir, quizá la más acertada, que están comprometidas con su tiempo.

Poeta, ensayista, traductora y académica, Tania Favela ha escrito cuatro libros de poemas, *Materia del camino* (Compañía, 2006), *Pequeños resquicios* (Textofilia, 2013), *La marcha hacia ninguna parte* (Komorebi Ediciones, 2018) y *La imagen rueda*, la colección que ahora me ocupa. En todos ellos se advierte una constante exploración del lenguaje, la voluntad de extraer la sustancia oculta de las palabras sencillas y un interés por la interacción entre el mundo “de afuera”, la realidad “objetiva” y material, y el mundo “de adentro”, la realidad “subjetiva” e inmaterial. El título de sus libros afirma la certidumbre de que el lenguaje tiene un aspecto material; gracias a esta propiedad, el poeta puede darle cuerpo a lo que no tiene cuerpo, cristalizar las impresiones y sensaciones fugitivas, preservar el instante que huye apenas sucede.

En *Materia de camino*, la poeta se propone capturar lo maravilloso que, según Baudelaire, “nos envuelve y nos empapa como la atmósfera”. Por medio de versos diligentes, de respiración breve, mas no agitada, nos revela la belleza oculta en los paisajes y en los eventos naturales ordinarios, como la lluvia o el soplo del viento; nos enseña a apreciar las cosas modestas y los seres sencillos que habitan nuestro entorno, como piedrecillas, insectos, aves, flores y árboles; nos comparte sus pequeñas alegrías ante la trascendencia de lo nimio y el entendimiento, a veces triste y melancólico, que se obtiene en el curso de la vida. La lectura de estos poemas sugiere una noción

de escritura cósmica en la que participan todas las criaturas. Por más ínfima que pueda parecer la existencia de un ser vivo o inerte, esta deja su impronta en el lenguaje y en las páginas del mundo, como el grafema del fósil en el interior de la roca.

En *Pequeños resquicios*, Favela reúne poemas escritos entre 2004 y 2011 en los que ejecuta melodías diversas y versátiles que permiten el despliegue de un cauce discursivo más fluido, aunque aún contenido, que se apoya más en la anáfora sintáctica y menos en la repetición y la paronomasia. Como en su primer libro, los temas provienen del mundo externo y físico y del imaginario cultural occidental y oriental: elogios y homenajes a poetas, jazzistas, pintores y filósofos, y fábulas modernas protagonizadas por animales en las que se intuye cierta influencia de José Watanabe son algunos de los motivos que inspiran los versos de este libro; anécdotas privadas de situaciones universales y epifanías en torno al lenguaje y su frágil, distorsionante, vínculo con el pensamiento y el espacio que existe fuera del individuo: “palabra / parábola / largo desvío // para labrar la tierra / un pico y una pala // para labrar el cuerpo...// para decir / para el desvío / la palabra labra la lengua”, señala uno de los poemas de este apartado.

La marcha hacia ninguna parte supone un cambio de perspectiva, por decirlo de alguna manera, en la poética de Favela, y tiene su continuación en *La imagen rueda*. La diferencia más llamativa con sus libros anteriores es el uso de versos de aliento más largo e incluso del versículo y la prosa. Esta decisión tiene correlación con el nuevo enfoque, según el cual ya no interesa la reciprocidad y la eficacia entre objetos y palabras; interesan, en cambio, las palabras mismas como objetos y cómo los otros las integran en su discurso, hecho, a su vez, del discurso de otros. Consciente de que el lenguaje es una cosa manoseada, Favela emplea la cita para hacer evidentes los bordados del tejido discursivo y así revelar el carácter dialógico del poema. Usado con gozo, este recurso, junto con la repetición y la anáfora, en *La marcha...* tiende a desbordar el texto y por momen-

tos romper con sus bordes, y provoca en quien lee esos poemas un agradable vértigo. Es justamente el perfeccionamiento de esta técnica lo que destaca en *La imagen rueda*, que puede leerse como un segundo ciclo, una nueva entrega, del proyecto iniciado por Favela.

La conexión entre ambos libros se halla en un poema de Hugo Gola dedicado a Béla Tarr, el cineasta húngaro, con motivo de la película *Sátántangó*, adaptación de la novela homónima de László Krasznahorkai. No me detendré en el argumento del filme, solo quisiera señalar que dos de los recursos que usa Tarr se aprecian en la escena de larga duración hecha con planos que se deslizan de derecha a izquierda y/o de izquierda a derecha y la repetición con algunas variaciones. De esta manera, la imagen que se nos presenta *rueda* lentamente e impone un ritmo significativo y nos obliga a ver detenidamente. En su último libro, Favela hace algo similar con sus versos al repetir palabras y frases con ligeras alteraciones, creando así una especie de vaivén auditivo y visual. Sirva de ejemplo el brutal poema “Norteamérica”, con el que cierra el libro:

“Tienes que abrirte camino con un hacha de carnicero”
(dijo Moses) Robert Moses
y abrió con hacha en mano la autopista del Bronx
millares de automóviles a toda velocidad cruzando el Bronx
millares de automóviles pisando el acelerador
hacia Long Island New Jersey
y a todos los puntos del sur
millares de automóviles a toda prisa zigzagueantes
a toda velocidad cruzando la autopista
millares de automóviles veloces
millares de millares de ruedas rodando hacia el sur
millares de motores baterías radiadores
 alternadores distribuidores
millares de amortiguadores frenos suspensiones
millares de escapes bujías
tambores parrillas ventanillas puertas
millares de cajuelas llenas repletas
millares de techos parabrisas parachoques
matrículas rodando a toda velocidad
tienes que abrirte paso tienes que abrirte paso (dijo)
 y abrió la ciudad de lado a lado
cortando perforando machacando
desgarrando como buen carnicero
de lado a lado casas (que se interponen) (dijo Moses)
gente (que se interpone) (dijo)
tienes que abrirte paso *eso es todo*
aplanando aplastando
abrirte camino como buen carnicero
 miles de autopistas en todas las grandes ciudades
miles de hachas atravesando el mundo
buenos carniceros abriéndose camino
 hacia caminos impensables
a través de barrios y barrios (que se interponen)
casas y casas (que se interponen)
gente (que se interpone) *eso es todo*
 todo entra en la estadística del buen carnicero
todo entra en los números del buen carnicero
 todo entra en los planos del buen carnicero
en la geometría en los esquemas índices volúmenes
 costos del buen carnicero
la tierra es un pedazo de carne
 la tierra (piensa con ternura) hay que atravesarla.

Los poemas de *La imagen rueda* nos permiten tener consciencia de la ma-

terialidad del lenguaje y su repercusión en ese afuera separado de nosotros que es el mundo y en el que estamos irremediablemente inmersos. Favela examina las palabras con especial deleite, las examina como quien observa a través de la lente de un potente microscopio las moléculas que constituyen la sustancia pura de las cosas. El entorno objetivo y concreto no tiene realidad hasta que los individuos se relacionan con él por medio del lenguaje, puente entre el adentro y el afuera. En un poema de la primera sección, se pone de manifiesto esta cualidad del lenguaje, que trasciende la mera comunicación:

alguien toma la palabra como quien bebe un vaso de agua
como quien bebe un vaso de vino sereno uno
embriagado el otro la palabra dice y no dice señala
y señala algo distinto alguien dice alguien tiene la palabra
aclara acota responde alguien pregunta
otro dice tener las palabras dice tener la palabra
el oro de la lengua dice el oro (así lo dice) el oro de la lengua
alguien dice tenerlo otro lo retiene lo roba
otro más lo deja ir como río sin agua lo deja ir
como perro enfurecido alguien no quiere oír
no quiere escuchar las palabras (dice) están rabiosas
muerden alguien tiene las palabras teme que otro
le dirija la palabra ahí de frente con su cuchillo
la palabra es un cuchillo afilado (dice el otro) la palabra mata
como una espada como río con agua la palabra salva
(dice alguien por ahí) la palabra (dice ése) es un salvavidas
eso es la palabra (dice) ahí *lo real tiene dientes*
ahí martillean las palabras
 allí (adentro) como quien martillea un sillón desfundado.

Karla Marrufo, por su parte, practica la poesía, la narrativa, el ensayo, la dramaturgia y la crónica, aunque, quizá, sería más adecuado decir que practica la escritura literaria como una forma de la felicidad. En *Mayo*, su primera novela, acopia sus talentos líricos, dramáticos y narrativos para presentar la disolución de una consciencia en lucha desesperada contra el olvido.

El argumento, en términos generales, es el siguiente: una mujer dirige un monólogo errático a un tú fantasmal (su hijo, el lector o nadie), a quien intenta retener en su casa. No se menciona en ningún momento de manera explícita, pero el lector podrá deducir que la narradora padece algún trastorno o enfermedad de la memoria que produce horadaciones en sus recuerdos como manchas negras e irregulares sobre la superficie clara y brillante del sol. Esto provoca que su discurso parezca no tener coherencia, pues su desenvolvimiento es atrabancado y se escurre hacia direcciones imprevisibles; aunado a esto, se transgreden las convenciones ortográficas del uso de mayúsculas y se quiebra la cohesión visual de la línea y los párrafos, de tal manera que en ocasiones pareciera que estamos leyendo un poema. Como ante una montaña de piezas de rompecabezas, el lector se enfrenta a fragmentos discursivos cuyos trozos, hechos a partir de recuerdos, divagaciones y referencias a eventos presentes, reales o imaginarios, están revueltos y le corresponderá a él hacerlos embonar, pese a que esta empresa está condenada al fracaso, pues sobran y faltan piezas.

Además de hacer esas evocaciones y comentarios caprichosos, la narradora intenta recordar sin éxito una palabra en otra lengua, “muy parecida a tu nombre” y que significa “recuerdo o recuerdos”. Ante la imposibilidad de acordarse de la palabra, que sería también el nombre de su mudo interlocutor, medita sobre la naturaleza de los actos de la memoria, el recuerdo, el olvido, la invención y la ficción, pero no pasa mucho tiempo antes de que su flujo de pensamiento se desvíe hacia otros cauces no menos nebulosos.

Si dificultan el esclarecimiento de la trama, los virajes de la narración emulan con destreza las divagaciones del pensamiento enrarecido. Marrufo ha escrito una *nouvelle* en la que la textura de la voz y el movimiento embrollado de la enunciación del personaje están en primer plano. Entre las varias búsquedas del modernismo anglosajón, la representación del flujo del pensamiento fue una de las invenciones más originales y estimulantes; como recurso narrativo, forma parte del inventario común de cualquier escritor, aunque pocas veces se emplea con destreza. Intentar reproducir los procesos de una consciencia es una tarea difícil; la complejidad incrementa al tratar de representar una consciencia que procede de manera anómala. William Faulkner lo consiguió en *The Sound and The Fury*, en cuyo primer capítulo, Benjy Compson, un hombre de treintaitrés años con la mentalidad de un niño, ofrece el confuso relato de su historia familiar. De manera similar, la mujer de *Mayo* trae al escenario a vivos y muertos y superpone lugares distantes y sucesos lejanos entre sí. A ratos lírico, a ratos humorístico, a ratos patético, el monólogo de la protagonista es de un patetismo entrañable y adquiere relieve al ponerse en contraste el emplazamiento del discurso indirecto de otros personajes: mamá Panchita, quien tenía la compulsión de conservar objetos ínfimos de plástico, y una mujer llamada Lola, cuya discreta presencia se hace notar por medio del llanto.

El dilatado monólogo de la mujer quiere responder aquella pregunta lanzada por García Lorca en su poema “Canción otoñal”: “¿Si la muerte es la muerte / qué será de los poetas / y de las cosas dormidas / que ya nadie las recuerda?”. Compárese con este pasaje:

¿sabes cuántas cosas mueren sin ser nunca pensadas por nadie?
yo intento hacerlo, pensar en cada cosa, en las personas... pero
son muchas, demasiadas, y yo

creo

muy pequeña. tal vez sea que cuando uno piensa en las cosas, las cosas se vuelven en verdad muy tristes.

Sin embargo, pensar en las cosas no basta, hace falta imantarlas con alguna historia, real o ficticia. Los mementos, como las fotografías u otros objetos, no son precisamente urnas de la memoria, son sus catalizadores. Sin un relato asociado al memento, este pierde su función. Quizá el gran drama de nuestra época sea

que hemos confiado demasiado en las herramientas que registran nuestra trivial existencia; obsesionados con grabar y fotografiarlo todo para exhibirlo en redes sociales o almacenarlo en una carpeta digital, hemos permitido el atrofiamiento de nuestra facultad para articular la memoria y compartirla por medio de la palabra. Solo en su transmisión, aunque esto implique su deformación, las historias, su mundo y sus actores, trascienden la mortalidad. Qué es, entonces, la literatura, sino la gran tecnología de la memoria. Así, la protagonista de *Mayo*, consciente de su deterioro mental, comparte con su hijo (o

su fantasma) los pedazos de su vida que, a su vez, contienen residuos de otras vidas, con el fin de salvarlos de la muerte:

¿por qué las cosas se hacen cada vez más simples?

todo es ya tan express

por eso es necesario hablar, contarnos los sueños, los recuerdos,

aunque sean falsos

lo que cada uno piensa cuando no piensa en nada. eso, es necesario dedicarle un pensamiento a las cosas pequeñas para que no desaparezcan.

Con su escritura, Tania Favela y Karla Marrufo nos recuerdan que el lenguaje no es solo un instrumento de comunicación, sino que es una dimensión de lo real que proporciona verdadera existencia al mundo y a nuestras vidas.

Cerezas en París

Magali Velasco

UANL

Monterrey, 2022, 152 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

La vida podría ser un cóctel perfecto si contáramos con los ingredientes. Estos nunca están: o no son suficientes, o se desmoronan y maduran con demasiada premura, o se nos pasa el punto de azúcar, o la amargura impera y se diluyen las burbujas. Nos encontramos de frente con lo que no teníamos planeado. Montserrat Montero, la protagonista de la primera novela de Magali Velasco, y María (personaje de una toxicidad lubricante), preparan un cóctel llamado *Cerezas en París* en una húmeda noche xalapeña de 1999. Nada es lo que se esperaba que fuera. Sin embargo, el cava, que sustituye al prohibitivo champán, o el vodka, que se agrega en un afán improvisador, provocan que Montserrat pase una noche que será un parteaguas en su existencia (en esta novela, como en la vida, nunca sabemos cuándo deglutiremos el trago que vendrá a cambiarlo todo).

Desde la elección del título, Velasco nos presenta el espíritu de “resaca onírica” de su protagonista. De una u otra manera, en algún momento todos hemos experimentado ese estado de consciente inconsciencia. La novela nos envuelve en esas resacas que buscan eludir la realidad y que, no obstante, nos obligan a estar más atentos que nunca. Como valor añadido a todo lo anterior, las resacas oníricas de *Cerezas en París* transcurren en Xalapa, el espacio literario que Magali Velasco reivindica en su obra y que dibuja con suma precisión. La niebla, la humedad, el chipi chipi, el petricor (ese olor a tierra mojada), las buganvillas que alfombran las banquetas desgajadas, el cencerro del camión de la basura, las malas hierbas entre adoquines, las cantinas botaneras, los exuberantes excesos de La

Pitaya... El anclaje de la trama a este espacio tan determinado, lejos de convertir *Cerezas en París* en una novela localista, la vivifica, porque defiende con inteligencia la dimensión cosmopolita de esta ciudad. En este sentido, otro narrador, Rafael Toriz, en *La distorsión*, también ha cartografiado, a golpe de recuerdos y buena pluma, la capital del estado de Veracruz.

La *nouvelle* de Magali Velasco está planificada hasta el último detalle, pero (y esta es una gran virtud) la autora no nos obliga a seguir su hoja de ruta, sino que nos alienta a ser libres en el acto de leerla. Se agradece que, en sus páginas, no haya rastro de maniqueísmo, dogmatismo o academicismo. Magali es narradora y sabe desde dónde y cómo contar la historia que se trae entre manos. No creo que sea casualidad que Montserrat (su protagonista) teja y fabrique joyas de filigrana. Este texto no deja hilos sueltos. Nuestra autora intercala capítulos en tercera persona con fragmentos en primera (a veces, gracias a esta herramienta narrativa uno, como lector, se siente más cerca de la protagonista). También mide Magali Velasco los vaivenes temporales de su escrito. Fundamentalmente, las transiciones que van de 1999 a 2004: de la muerte de Celia, la abuela de Montserrat, y la aparición del estigma por el hijo a quien no le dio tiempo a ser; a su regreso a Xalapa para vender junto a Bárbara, su hermana, ese hogar que un día habitó su familia.

Podría dar muchos ejemplos del buen hacer de Velasco para hilvanar su escrito, pero me quedaré con dos para estimular al lector a que se detenga en los detalles, porque todos ellos suman significado al texto. Me referiré a la primera cita que abre la novela: “Deja que pasemos sin miedo”, de Nacha Pop. Pertenece la frase en cuestión al tema “Lucha de gigantes”, uno de esos himnos generacionales que nació en Madrid, al calor canalla de la movida, y recorrió muchas millas. Lo escribió Antonio Vega (al que, por cierto, mataron los excesos en forma

de “caballo”; es decir, de opioides intravenosos). El estribillo de la canción clamaba: “En un mundo descomunal, siento mi fragilidad”. Así percibo a todos cuantos circulan por las páginas de *Cerezas en París*: seres frágiles que batallan a diario por mantener el tipo. Sin embargo, las circunstancias de los personajes de la novela, como los de la canción, no impiden que se armen de fuerza para “hacer tu risa estallar” o para bailar o para hacer el amor (otro acierto: no hay etiquetas, sino cuerpos. No hay heterosexuales, lesbianas, bisexuales, poliamorosos..., hay cuerpos que se buscan, a veces con ávida carnalidad, a veces con ternura).

El otro ejemplo de hilván que hace que la novela no pierda el hilo es el manejo de los ciclos de la Naturaleza, implacables y ajenos a los avatares de sus criaturas. Magali los va introduciendo como quien no quiere la cosa en algunos de los momentos más desgarradores de su novela. Reproduzco aquí el último párrafo del magnífico arranque de *Cerezas en París*, titulado “Avispas”. Este párrafo lo dice todo y no nos damos cuenta hasta el final: “En la época en la que el otoño pelea su reino, las avispas insistían en hacer su nido del otro lado del ventanal y yo les había arrancado su guarida. Sobrevino el frío del norte, ellas se quedaron inmóviles y adheridas en el cristal de mi ventana, resistiendo, caían una a una, muertas hasta formar un montículo negro. Su reclamo silencioso por los huevos que no pudieron depositar en la colmena, por el ciclo interrumpido, consistió en mirarme desde afuera para que no olvidara lo hecho. Así crecí”.

Para concluir, ¿de qué trata *Cerezas en París*? Podría tratarse de la historia de una mujer que deshace su casa familiar y, con ello, se esfuerza por borrar las partes ocultas (enterradas, literalmente) de su vida. Ante lo anterior, no hay más forma de rebeldía que saborear un presente de cerezas y burbujas, o de amores que pueden durar la vida entera o un olvidable y pasajero revolcón. A bote pronto, recordamos dos referencias

literarias (curiosamente, ambas dramaturgias) que reflejan el sentir de dos hermanas ante la casa familiar desmoronada y vacía. Por un lado, el de Blanche y Stella DuBois tras la pérdida de su plantación, Belle Reve, en *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams. Por otro, el de las protagonistas de *Hay que deshacer la casa*, magnífica obra del español Sebastián Junyet. En todos los casos resulta

inevitable el cruce de reproches. Pero *Cerezas en París* también podría ser una novela de iniciación y aprendizaje en la que la madurez le cae de golpe a Montserrat a los treinta años (somos muchos peterpanes sobrevolando la realidad). Quizá esta sea la historia de una mujer que durante toda su vida se ha sentido “un hogar sin hogar”. O podría tratarse de una exploración por la institución de la familia. León

Tólstoi iniciaba *Anna Karenina* con una frase inolvidable: “Todas las familias felices se parecen entre sí, pero cada familia desgraciada tiene un motivo especial para sentirse así”. Magali Velasco, casi al final de su novela, nos recuerda que “la suya no era más que otra historia de familias extintas, tan parecidas a otras en las que sus árboles genealógicos se encogen como bonsáis”.

Mis días con los Kopp

Xita Rubert

Anagrama

Barcelona, 2022, 152 pp.

HUGO MONTERO VENTURA

Mezcla de varios géneros –novela, ensayo e incluso poesía–, *Mis días con los Kopp* de Xita Rubert aspira a ser una de esas obras híbridas que tanto abundan en la literatura contemporánea. Sin embargo, el exceso de florituras, personajes francamente planos y una trama que no termina de cuajar por completo producen la impresión de que la autora quiso profundizar en tantos temas que terminó rascando solo la superficie de unos cuantos. Más allá de los huecos argumentales (eso sí, bien escritos, al menos en términos estilísticos) que permean todo el libro, tiene aciertos que a menudo se ven opacados por escenas superfluas, por no decir absurdas e inverosímiles, y una narradora pretenciosa que no cesa de brindar al lector indeseadas lecciones de vida.

En *Mis días con los Kopp*, Xita Rubert nos muestra a una alta sociedad envuelta en un velo de fingimiento para quien lo que no se ve, no se mira (“esta fue la segunda vez que los Kopp actuaron como si no presenciásemos una anomalía por culpa de Bertrand”); una alta sociedad acostumbrada a ser servida sin ser juzgada (“y por eso se iba acercando a nosotros lentamente, para que, como “clientes estrella”, nos sintiésemos lo menos culpables posible de nuestra culpa”). Queda clara la actitud despreocupada con que los personajes se mueven en esta burbuja que los protege. Esto sería un acierto si no tuviéramos, además, un desfile de personajes con comportamientos inusuales y forzados, con actitudes que no cuadran con su caracterización, y con tramas metidas con calzador que rompen con el ritmo de la novela.

Mis días con los Kopp está conformada por seis capítulos en los que podemos encontrar tópicos interesantes como la enfermedad mental, el descubrimiento sexual o el incesto. De haberlos abordado con cautela, hubieran podido devenir una propuesta original; no obstante, tal como

están planteados despiertan una sensación de desparpajo y superficialidad.

Ya en el primer capítulo tenemos la impresión de que los personajes son tratados cual marionetas. Uno podría pensar que se debe a un comienzo desafortunado y que poco a poco estos se desenvolverán con libertad, pero durante el resto de la historia, Virginia, su padre y los Kopp son dispuestos y movidos por hilos invisibles de los que ellos mismos no pueden soltarse, aunque quisieran. En este mismo capítulo se nos revela la finalidad de la historia: Virginia trata de recordar una época pasada (que duró dos o tres días) en la que conoció a una mujer llamada Sonya y a la que en todos los capítulos menciona como el motivo de su escritura (“a veces pienso que escribo solo para ti, en lugar de sobre ti...”). Este misterioso personaje se nos presenta como una mujer inglesa y “por supuesto judía” (así, como si se tratara de una obviedad para el lector); una mujer mayor con cara de circunstancias en la mayoría de las escenas descritas, que se cuelga de la trama sin que uno llegue a entender su función. A pesar de que Sonya es el ancla de la narradora, no se le describe como alguien de quien valga la pena hablar, sino más bien como la sombra de lo que pudo haber sido. Poco después se introduce al personaje medular de la novela: Bertrand, un enfermo mental que es disfrazado como artista por sus padres, los Kopp, para que ellos puedan pasar por personas ordinarias en una sociedad que controlan a su antojo. Es en este punto que la narración comienza a parecer un compendio de frases célebres. Basten un par de ejemplos: “A un amigo se le perdona que no te enseñe a nadar, si él es barco” o “el éxtasis de lo mundano existe para hacernos olvidar la muerte”.

En otro punto, el lector podría preguntarse: ¿es este libro un *thriller*? La narradora, que parece dotada de un excelente manejo de la exageración, se esmera

en crear una tensión que luego deja sin resolver: “Él me *pedía* que me protegiese, pero con miradas de compasión”. Todo a partir de la trama de un enfermo mental que, para los de clase alta, pretenden hacer pasar por un creador iluminado.

La narradora, que es una mujer en proceso de descubrirse, conocerse y despertar sexualmente, nos abre el camino a la pérdida de la inocencia a través de situaciones incestuosas que se volverían comunes en el mundo de Virginia. Pero nuevamente nos decepciona dejando de tirar de este hilo que pudo llevar a historias más interesantes. En lugar de ello, nos describe a Virginia de niña elaborando abstracciones difíciles de creer, a pesar de que el lector sabe de antemano que ha hecho un pacto con la ficción: “Una idea recurrente cuando era pequeña... Los enfermos reorganizan su mundo, pensaba, lo viven de un modo propio e impenetrable, su cuerpo es un secreto del que surge lo único verdadero: lo que no se puede decir”.

Hacia el final descubrimos que no hay *thriller*, ni misterio ni asesinatos; no hay la inocencia rota de Virginia a causa de las enfermedades mentales de la gente que la rodea; no hay mucho que decir sobre una Sonya con “cara de circunstancias y por supuesto judía”. Lo que sí hay es un adulto de sesenta y cinco años que se comporta como un niño de diez. Lo que sí hay es un plan que no solo es infantil, sino que no aporta nada a la trama. Lo que sí hay es un enfermo mental que es hijo de una psiquiatra pero que no es atendido de ninguna forma. Lo que sí hay es un final abrupto que termina de una “santa vez”, como bien dice Sonya (cuando por fin habla).

En fin, no encuentro aquí a la Xita Rubert que escribió *Flores para el bailarín* (finalista del Premio Ana María Matute de Relato), en el que en pocas páginas nos deleita con personajes que se mueven y fluyen con la historia. Podría decirse que la misma autora, usando la voz de la narradora, nos dice qué piensa de su historia: “mis días con los Kopp fueron del tipo de período que se siente, antes de ser contado, como una función teatral, como una especie de broma aceptada o mentira celebrada, sin futuro ni pasado, sin consecuencias inmediatas, con escenas, escenario, vestuario, guion solamente”.

Restauración

Ave Barrera
Editorial Contraseña
Zaragoza, 2021, 260 pp.

VIOLEIDA SÁNCHEZ SOCARRÁS

El encanto de una casa señorial, grande, vieja y que necesita ser restaurada es el terreno sobre el que se edificó esta novela. Ave Barrera publicó, en 2013, *Puertas demasiado pequeñas* (Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo), y en 2019 *Restauración* (Premio Lipp La Brasserie). En su primera versión, según la sinopsis de la editorial Paraíso Perdido, *Restauración* era una escalofriante historia de terror sobre una joven restauradora atrapada entre los recuerdos de una vieja casona de la Ciudad de México y los siniestros planes de su novio. Contraseña Editorial, sin embargo, presenta la novela como una historia menos terrorífica.

Min, la protagonista, es una joven restauradora que mantiene una extraña relación de dependencia con su novio Zuri. Él es fotógrafo, trabaja en una agencia de publicidad y es el heredero de la profesión de su tío don Eligio y de la casona neocolonial que Min acepta restaurar. También es la historia de don Eligio y Gertrudis, un matrimonio que en otro tiempo arrastró su infelicidad por aquellos espacios. La relación entre los protagonistas, y de estos con la casa, está marcada por un secreto de familia y amenazada por una petición en tono de exigencia hecha por Zuri a Min: “No vayas a abrir la puerta del cuartucho que hay en la parte de atrás de la casa... Son cosas de mi tío, algo podría arruinarse”.

El interés de la autora por “obligar” al lector a pasearse por escenarios de silencio y soledad, donde el paisaje adopta un papel significativo para la historia, es un rasgo que se repite en sus novelas. En *Puertas demasiado pequeñas*, Barrera saborea las texturas de la ciudad, del paisaje urbano. En *Restauración*, los personajes permanecen dentro de la casa y miran hacia las paredes, al techo, a los rincones. Miradas en direcciones diferentes de una autora que, tanto en habitaciones cerradas como en escenarios urbanos, juega con la arquitectura hasta dotar de alma a los objetos.

Ave Barrera propone que “restaurar es fabricar un bello fantasma”. De ahí que *Restauración* requiera “una labor de escucha... de pararse en el espacio..., acercar el oído y aguardar”. Invita con estas palabras a irrumpir en sus espacios, a visitar la casona neocolonial en que se desarrolla la historia. Al llegar, el lector solo conseguirá avanzar a duras penas, esforzándose por apartar las telarañas y abrirse paso entre paredes descascara-

das, muebles polvorientos, restos de comida descompuesta y unos personajes que van y vienen del pasado al presente y de la ficción a la realidad.

Llegamos a conocer mejor la casa que a las personas que la habitan gracias al afán descriptivo de la autora que allana el paso de una habitación a otra, proponiendo escenarios que ella misma desmenuza para luego recomponerlos. Al describir, Ave Barrera juega con la personificación de los objetos y son ellos quienes nos explican el estado en que se encuentra la casona. En el comedor “plantaba sus patas la mesa”, en los dormitorios “estaría dormida la madera” sin su cubierta de polvo, en la cocina es difícil soportar “el ajeteo de las ollas y la solemnidad de los platos de porcelana”. Asimismo, a través de los objetos, nos describe el estado de ánimo de los personajes. El huevo es “queja leve, blancura insospechada, clara cristalina, yema firme”, y la leche es “un líquido terso, dulce, frío untuoso” para calmar una “sed urgente, sed distinta, más honda, materna”.

Las descripciones, que al principio encandilan, acaban espesando un discurso narrativo que le da la espalda a la naturalidad. Un discurso sobrecargado de adjetivos y contaminado por el abuso de extensas enumeraciones de cosas, de sentimientos, o de fenómenos extraños. Tenemos por ejemplo alcobas de mujeres en las que no faltaba “el rosario” junto a “la cajetilla abierta de cigarros” o “recámaras de matrimonio en las que prima un gusto femenino: el tocador junto a la entrada, [...] sendas lámparas de pantalla de seda, un espejo de cuerpo entero [...], dos sillones junto al ventanal que daba al balcón. La alfombra color palo de rosa [...], papel tapiz floreado, [...] cepillos, tubos, horquillas, prendedores, peinetas, brochitas de maquillaje, estuches de sombras, labiales de carmín, jaboncitos, talquería nácar”, etc., etc.

Ave Barrera se toma su tiempo para describir y expone la historia con una prosa ordenada, iniciando cada capítulo con tanta contundencia que es posible prever y justificar la crueldad con que estos finalizan. Deja entrever muchas más cosas de las que se atreve a decir abiertamente. El lector atento leerá un sinfín de palabras amontonadas alrededor de una ficción que la autora utiliza como si necesitara un escudo para protegerse de la realidad. En ocasiones recurre a una voz pasiva que pone tanta distancia entre el texto y el lector que es casi ininteligible: “Tintineo y redondel. Se decide el juego de las probabilidades. Dos yin y un yang. Sobre la primera línea partida dibujo la segunda línea entera. Yang: arregla lo que fue dañado por la madre”.

Aunque las casas abandonadas, cerradas o malditas son un escenario bastante socorrido en la literatura, la casona de *Restauración* no es un deco-

rado fantasmagórico o un recurso para acercarnos a lo sobrenatural. No está ahí para dar miedo. Su función es construir los recuerdos desde los espacios. Obligar al lector a participar del encierro y de la soledad, a sentir el erotismo, el placer, la repulsión y el horror que experimentan los personajes, camuflados en diferentes planos temporales. Estas emociones emergen de una trama que subyace: un cuartucho donde se esconde la naturaleza más impura de don Eligio aparentemente heredada por Zuri.

A través de las acciones de Min, que va limpiando, seleccionando objetos, tirando trastos inservibles y recomponiendo espacios, Barrera nos propone una crítica social. Construye un reproche a la visión romántica de los intelectuales latinoamericanos hacia la estética neocolonial. A una arquitectura que sobrevive como “un Frankenstein al que, no obstante, el paso del tiempo ha ido dando legitimidad”. La casona de *Restauración* se parece al monstruo y este a un libro en el que las voces, realidades y épocas se mantienen unidas por suturas invisibles enganchadas con adjetivos, a veces excesivos.

La obra, además, representa una denuncia a las actitudes machistas de los personajes. Incluye referencias a cuestiones históricas, vigentes y dolorosas como la soledad, el sometimiento y el encierro social de las mujeres, el abuso de poder de las clases dominantes, la inmoralidad y la corrupción que puede alcanzar límites devastadores arrasando consigo la cordura de las personas que la sufren.

Una crítica social que en ocasiones queda enmascarada, que no se expone con precisión, sino que se dibuja a través de una profusión de referencias. Algunas, fácilmente detectables. Por ejemplo, las continuas alusiones a la obra del médico francés Louis Hubert Farabeuf o a la novela de Salvador Elizondo. Es él quien recibe en esta novela un homenaje, siguiendo la tendencia de la autora de exaltar a ciertos autores, tal como hizo con Juan Rulfo en *Puertas demasiado pequeñas*. Pero el simbolismo de *Restauración* incluye, además, la mención de otras obras literarias, de referencias científicas, posturas filosóficas u obras musicales. El lector identificará las alusiones al cuento de Barba Azul o *Las mil y una noches*, a las teorías de Serguéi Eisenstein, a *Turandot* de Puccini, al Yin y el Yang, al suplicio chino de la muerte por mil cortes, etc.

Ave Barrera, según sus propias palabras, “obsesionada por las incongruencias”, utiliza los silencios para gritar una denuncia social. Se vale de paseos y divagaciones por ambientes en los que, aparentemente, nada ocurre. Ofrece una crónica social desde la perspectiva de dos épocas alejadas en el tiempo, pero similares en la inmoralidad y la imperfección. El resultado es una historia densa, una novela exigente que invita a la relectura,

a hurgar en un entramado de símbolos hasta entender que es cierto, “que los ataques de pánico son tan angustiosos y duelen tanto como un infarto”, que cuando ocurren es preciso esquivar el miedo, apuntalar el techo y cambiar el color de

las paredes para seguir respirando. *Restauración* termina con una puerta que se cierra y deja libre a Gertrudis y a Min. Un portazo liberador para dos protagonistas de épocas distintas que han intentado sobrevivir al encierro y la opresión. Un final

que representa al mismo tiempo un despertar, una protesta y, por qué no decirlo, una venganza.

De profundis. Epistola: In carcere et vinculis, introducción y aproximación de José Emilio Pacheco

Oscar Wilde

Era, 2021

Ciudad de México, 2021, 244 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

Una vez cumplida la orden de Robert Ross, albacea literario de Oscar Wilde, de mantener lejos del ojo público los originales de una carta del irlandés dirigida a lord Alfred Douglas –Bosie como afectuosamente era llamado–, hasta 1960 se logró dar a conocer finalmente los pormenores de su relación, por la cual el dramaturgo terminaría con acusaciones graves por parte del marqués de Queensberry –Douglas padre–, una sentencia de dos años de trabajos forzados en las cárceles de Holloway, Wandsworth y Reading (1895-1897), la bancarrota, el abandono de familia y amigos, y el desprecio por parte de la Gran Bretaña victoriana. Distintas versiones del documento se ofrecieron a lo largo de los años; una primera en castellano por parte de Margarita Nelken, española de nacimiento, intitulada *La tragedia de mi vida* (ca. 1925). Esta curiosamente fue la primera traducción de la epístola que leí a los dieciséis años, una modesta edición adquirida en un puesto de revistas, que fue la que se consideró la versión original. Recientemente, en 2021, Ediciones Era ha publicado la aproximación de José Emilio Pacheco, que es, según anota el poeta mexicano, “el texto verdadero y definitivo [...] por primera vez en español” de la carta “más extensa que conoce la historia”: *De profundis* (1905).

Llegar a las líneas de la también llamada *Epistola: In carcere et vinculis* significó un momento importante en mis lecturas. El sobrepasar el cerco de la ficción para leer a Oscar Wilde en carne viva, sin la máscara de sus personajes, fue una revelación condensada en un par de líneas: “Somos los bufones del dolor. Somos payasos con el corazón destrozado. Estamos hechos especialmente para despertar el sentido del humor.” Lo anterior se explica con el juicio en contra del artista: el marqués de Queensberry tiende las trampas necesarias para que se le acuse a Wilde de “grave indecencia” y sea condenado por sodomía. Más que homosexual,

como se ha leído al creador de *Dorian Gray*, por su apariencia y comportamiento andrógino –recuérdese que él era ante todo un dandi–, sería preciso señalar que Wilde era técnicamente bisexual, tal como señala también José Emilio Pacheco; sin embargo, esto no lo alinea como primer militante de la causa LGBTQ+, pero sí como víctima de la represión sexual histórica y por su defensa hacia la amoralidad del arte. La sociedad británica del siglo XIX que sus obras caricaturizaban no perdió la oportunidad de castigarlo. Perdiendo dinero, fama y estimación del público, la tragedia del gran Esteta fue hecho un circo entre sus enemigos. Quien fuese en su momento “dueño y señor del lenguaje”, era arrastrado hacia las fauces de la ignominia y el oprobio. Fue un Ícaro que recibía un final trágico por su triunfo.

Lo interesante es que una de las pruebas utilizadas durante su juicio fue una carta íntima que el autor envió a un joven estudiante de Oxford: lord Alfred Douglas, “Jonquil” como le apoda en clave simbolista y con cierta cursilería. Dicha carta era una respuesta a un poeta menor que solicitaba ayuda. Sin embargo, la insensibilidad y moralidad de la grey incentivada por el marqués de Queensberry la tomó como “una tentativa insidiosa y repugnante de corromper a un Inocente”. Una lectura errónea por parte de las masas destruyó la vida de uno de los mayores pensadores de Europa. Sitiado en el dolor y el cautiverio, redactó “veinte pliegos de cuatro páginas cada uno, en el papel azul de Reading”: una encíclica dirigida a Bosie, cómplice del siniestro.

Las riñas por la vanidad, los derroches financieros y los desaires del joven amante –relata el autor– confabularon en contra suya, pues aquellos apetitos concluidos en su mayoría con episodios violentos y vergonzosos envenenaron la fortaleza de su carácter. Asimismo, las rivalidades y conflictos entre Douglas padre, madre e hijo –una atmósfera familiar

de odio compartido– hicieron de Oscar Wilde la mano intermediaria cercenada: “me hicieron perder la cabeza”, acusa. Si en Francia Paul Verlaine y Arthur Rimbaud prefiguraban los arrebatos en las relaciones homoeróticas entre el poeta mayor y el poeta menor –salvando las distancias entre el genio poético de Rimbaud y Bosie–, el caso Douglas-Wilde supuso a su vez la escenificación pública del drama. La intolerancia sexual y el poco liberalismo de la época fueron los adecuados para la ruina del artista. Frente a dichos acontecimientos, desde su celda, el irlandés escribe un *mea culpa*, al estilo de San Agustín, para desentrañar el sentido profundo de la vida y de la belleza: el dolor, como llega a aventurar.

Con cierto patetismo, los temas abordados en *De profundis* –la egolatría, el odio, la parálisis de la imaginación, “el pantano de la sensualidad”, etc.– recaen en un sólo problema: la limitación del espíritu. Dicha debilidad es perjudicial para el artista en su tarea creadora. Es necesario, como reitera en más de una ocasión, conocerse a sí mismo, recuérdese el oráculo de Delfos, que es una primera escala del conocimiento. El “logro final de la sabiduría es reconocer que el alma humana es inconocible”, continúa. “El misterio supremo es uno mismo. Cuando uno ha pesado el sol en la balanza, medido los pasos de la luna y trazado la carta astronómica de los siete cielos estrella por estrella, todavía queda nuestro propio ser. ¿Quién puede calcular la órbita de su alma?”, pregunta finalmente. Corona asimismo al sufrimiento como una revelación, como una extraordinaria realidad, no solo de la vida en su acontecer, sino también del arte: una belleza oculta detrás de las cosas.

En un momento de cariz más teológico, postula a Cristo como el supremo Individualista y el ideal de la personalidad romántica, en quien la imaginación abre el mundo en su forma más humana. Porque si el pecado y el tormento para el “va-

rón de Dolores” (Isaías 53:3) significó la perfección en potencia, entonces, la aceptación de toda experiencia implica el cumplimiento de una idea, la consumación de la vivacidad, esa parte de la vida iluminada. Esta conclusión es producto de las circunstancias, conjuradas en una especie de reconversión, como apunta Hernán Bravo Varela, que hacen del escrito, además de un reclamo amoroso, un tratado estético donde el recluso, desnudo frente a su duelo y derrota, experimenta la anagnórisis. En última instancia, es también la catedral del maestro hacia el alumno; cabe dentro de la misma tradición que, por ejemplo, *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke: “Viniste a mí para aprender los placeres vitales y los placeres artísticos. Quizá me fue dado enseñarte algo mucho más maravilloso: el sentido del dolor —y su belleza”, concluye la carta.

La aproximación hecha por José Emilio Pacheco le hace completa justicia al texto del irlandés. En esa suerte de transcreación lingüística y poética, como postula Haroldo de Campos sobre la traducción como invención verbal, que significa la conquista, apropiación y simulación de la obra original en una lengua extranjera. Más allá de ello, el trabajo filológico que realiza el escritor mexicano junto con Cristina Pacheco, en las notas y citas para consulta y enriquecimiento contextual, desemboca en una suerte de

homenaje a los traductores indispensables del pensamiento contemporáneo: Rubén Bonifaz Nuño, el padre Ángel María Garibay, José María Valverde, Ángel J. Battistessa, entre otros. Esta edición de una de las obras creadas en aquella hora oscura, donde también el autor concibió *The Ballad of Reading Gaol*, publicada en 1898, aporta al debate incesante de la persecución y el escarnio público al que el otro es sometido.

Frente a la llamada cultura de la cancelación, el testimonio de Oscar Wilde resulta idóneo para hablar de dicho fenómeno punitivo y mediático de nuestros días: ¿hay realmente una reformación del individuo señalado? Porque cuando este cumple su condena acompañado del escándalo de su crimen, ¿hay una justa reintegración? O es que, en realidad, “la sociedad está realmente avergonzada de sus propios actos y esquivo a aquellos a quienes castigó, como la gente evita al acreedor a quien no se puede pagar o al hombre a quien se ha hecho un daño irremediable e irreparable”. En realidad, para nuestra modernidad la picota es un verdadero espectáculo, donde lo grotesco se oculta tras su máscara de corrección, de modo que las grandes tragedias resultan, en suma, banales. No asombra el tormento y más bien el condenado despierta nuestro sentido del humor. Así, ofrecemos a la mazmorra nuestra infamia.

Para el irlandés hay una fina línea que separa a la cárcel del monasterio o de la escuela: “Tiempo y espacio, sucesión y extensión, resultan únicamente condiciones accidentales del Pensamiento. La Imaginación puede trascenderlas y moverse en una libre esfera de existencias ideales. Las cosas, en su esencia, son lo que queremos hacer de ellas. Una cosa es la manera en que la miramos.” Libre, en 1897, vuelve por algún tiempo con Bosie. Más tarde lleva una vida errante y austera bajo el nombre de Sebastian Melmoth. Por la meningitis contraída en Wandsworth, muere en París el 30 de noviembre de 1900, bautizado en la iglesia católica sólo un día antes. Es preciso añadir que con él muere toda una filosofía, el esteticismo.

Finalmente, en un artículo, cuenta Gabriel Zaid cómo en una ocasión un periodista se acercó a José Emilio Pacheco para preguntarle sobre su “trato” con Oscar Wilde, sin embargo, dada la naturaleza de la confusión en medio de la celebración del centenario luctuoso del irlandés, el poeta mexicano se limitó a continuar el absurdo de la situación: sí, se vieron en París y “visitaron juntos la gran Exposición Universal”. La nota, asevera el autor de *Los demasiados libros*, salió tal cual, sin pena ni gloria. En suma, el escritor más grande en lengua inglesa no cesa de agitar al mundo que lo transformó en chivo expiatorio.

Resérvame el vals

Zelda Fitzgerald
Aquelarre Ediciones
Xalapa, 2021, 316 pp.

KENNIA CERVANTES

Resérvame el vals (1932), única novela de Zelda Sayre, más conocida como Zelda Fitzgerald, es un relato que vincula, entre varias cosas más, el amor, el dinero y el arte; una combinación formidable o devastadora según sea el caso. Con sus pros y contras, esta novela merece la lectura más allá de su condición semibiográfica, si acaso eso existe.

La protagonista, Alabama Beggs, es una joven inteligente, irónica, crítica con su tiempo, vive en el sur de Estados Unidos y al cumplir dieciocho años se casa con David Knight, un joven pintor en busca del éxito. A partir de eso la narración es una secuencia de las anécdotas sociales del matrimonio y la manera en que ellas se enlazan con su vida cotidiana. El nacimiento de su hija, Bonnie; su migración a Francia; un amorío de Alabama y un —consecuente— amorío de David, son algunas de las situaciones que funcionan como motivos al suscitar acciones dentro de la novela: “En ese

momento, se dio cuenta que, por la gloria de un verano provenzal, había sacrificado para siempre su derecho a ser herida.”

Dividida en cuatro partes que a su vez tienen tres apartados, las amplias descripciones van dando forma al espacio y al correr cronológico. Está presente una mirada de la naturaleza casi siempre en relación con la extravagancia de la urbe y las estaciones transcurren aluzadas por los tintes bohemios de la noche, al ritmo de Vincent Youmans: “La luz del sol llegaba desde lo alto para dar puntadas con sus agujas de plata sobre las autopistas”.

De intentar introducir en un grupo *Resérvame el vals*, tendría evidentemente que ser en la “Generación perdida”, no solo por la época que le tocó vivir a Zelda o porque coincidió en Europa como una proyección cultural positiva, también porque su novela posee características como una idea de estilo —entendido como valor glamoroso y social—, una noción particular de decadencia; la admisión de su origen estadounidense y de las razones para radicar en Francia. De principio a fin son constantes las referencias al jazz, un rasgo representativo de la Generación, así como a la pintura (Paul Gauguin) o el ballet (Ida Rubinstein).

Un aspecto que destaco con entusiasmo y prefiero sugerir que es resultado

de la lucidez de una artista y no (solo) del amor de madre, es el espléndido personaje infantil, madurado entre la desazón nocturna de sus padres y su niñera francesa. Con diálogos que parecen robados de los adultos, Bonnie es encantadora de tan inverosímil; reflexiva, sarcástica y amorosa, una mirada crítica sin pasar de los siete años:

Querida mamá:
Mientras papá se abrochaba los botones de los puños, fui la anfitriona para una dama y un caballero. Mi vida va bastante bien (...) Los domingos en París, voy al catecismo para conocer los horribles sufrimientos de Jesucristo.
Te quiere tu hija, Bonnie Knight

La prosa de Zelda es extremadamente metafórica, lo que me parece dota de un aire envejecido al texto. No busco ser juez de lo pasado con la mirada de lo actual, pero las construcciones suntuosas y alegóricas, por momentos, opacan la narración despistando la lectura. Lo anterior conlleva a algunas transiciones poco afortunadas o desequilibradas. Quizá habrá quien arguya en eso los vestigios de la psicosis, el agobio de la clínica donde la novela fue escrita. Yo me inclino por creer en un estilo que responde

al glamour del momento, que no tuvo el tiempo de pulirse, de madurar dentro de la novela como género.

Por otro lado, es puntual el interés que hay en el texto sobre el cuerpo y sus posibilidades. La autora dedica extensas cuartillas al desarrollo de lo corporal por medio del ballet, no solo a la fuerza y forma física, sino a la presentación del cuerpo como medio para alcanzar la realización personal y el éxito artístico. Sin embargo, a pesar de la disciplina, el talento y la entrega, Alabama se verá irremediabilmente alejada de su arte, de la simbólica emancipación de su individualidad, no sin antes haber obtenido la madurez para asumir sus limitaciones.

En un efecto circular, la novela cierra tal como empezó, con la relación del padre. Ya viejo y a punto de morir, lejos de aquella inicial figura desapegada, pero autoritaria. En el lecho de muerte, el progenitor es objeto de la ternura de su hija, de la admiración limpia de las tres. Alabama, ahora madre, vuelve a la casa, como si con ello pudiera volver a la infancia, solo para ver morir a su primer juez, su padre. Quizá por ello la novela no concluye con una atmósfera entusiasta, aspecto que mi lectura agradece, es más una sensación nostálgica, una resignación al futuro que la suerte decidió mucho tiempo atrás, en la inconsciencia de la juventud.

El lector debe saber que con esta novela se enfrenta a una apuesta valiente, sí, por razones unidas a la vida de Zelda Sayre o Fitzgerald —ella fue ambas—, pero también porque es una obra que corrió el riesgo de ser metafórica y descriptiva, por momentos sensual e intuitiva, y defendió un estilo propio. Encaró el fracaso en su tiempo, la crítica somera resultado de sus tintes biográficos. Por lo anterior, que otros se encarguen de discutir la vida de los muertos, en estas líneas intentemos escuchar una voz, bailar esta pieza: “Es la vida secreta del hombre y de la mujer... Soñar que seríamos mucho más felices de lo que somos, si pudiéramos ser otras personas”.

Put a / Loca

Nelly Arcan

Pepitas de Calabaza

Logroño, 2021, 169 pp. / Logroño, 2020, 171 pp.

SANTIAGO ALONSO D'ERRICO

Solo es necesario abrir *Put a* de Nelly Arcan por cualquier página y leer una frase al azar —por ejemplo: “Y créame, me gustaría ver algo más que culpa y fealdad, locura por ejemplo, un desarreglo que lo explicara todo, mi impotencia por no morir ante la degradación de mi madre que se repite una y otra vez, y ante el deseo de los hombres que no pierde fuerza, y que pronto me buscará en otra parte, pero ya ve usted, estoy encadenada a mi relato”— para intuir al momento que sí, que se trata de un libro de corte autobiográfico escrito por una mujer que se ha dedicado a la prostitución y lo cuenta, pero, a diferencia de lo que el común de los lectores podría haber imaginado al acercarse a la obra, no, no se trata de un compendio de experiencias personales ni de un ejercicio exhibicionista que satisfaga a pícaros o morbosos, tampoco de un testimonio con pretensión analítica al uso ni un reportaje sobre la actividad de intercambiar sexo por dinero. Por no ser, en puridad, no es ni novela, denominación que lo acompaña desde que se publicó en 2001. Por no entrar, tampoco entraría con plenitud en la autoficción, pues, aunque todo el texto funciona como una exploración del yo, apenas hay narración. Como turbulento monólogo interior de la autora que adopta el ritmo y caudal de una sesión con su psicoterapeuta (de ahí el “usted” de la cita anterior), *Put a* adquiere enseguida la forma y el sentido de un vómito poético, un chorro propulsado por la rabia y el dolor, cuyo registro literario revela que Arcan no solo sentía con su primera obra la necesidad de querer ser escritora, sino que lo consigue.

La historia de *Put a* y la canadiense francófona Isabelle Fortier (1973-2009), la persona escondida tras el pseudónimo, contiene otras desgraciadamente ya indivisibles de la figura de la literata, algo que queda bien expuesto en la reciente nueva traducción del libro (hubo una hace años en Planeta), firmada por Raquel Vicedo, con un prefacio y un posfácio que nos acercan al contexto de una carrera corta, apenas ocho años, que empezó con un exitoso debut a ambos lados del charco (Quebec y Francia) y terminó abrupta pero no sorpresivamente con el suicidio. Arcan publicó el libro en Francia (Éditions du Seuil) y enseguida se convirtió en personaje mediático: siendo joven, guapa y rubia que exponía de manera descarnada su actividad pasada como prostituta... ¿importaba de veras que supiera escribir?, ¿interesaba que hubiera un hondo discurso de pensamiento en la indicación de la sordidez? Para el recuerdo quedan las entrevistas televisivas, que pueden encontrarse con facilidad en internet, donde la autora, enfrentándose a la condescendencia y la grosería, mantiene a duras penas la sonrisa al comprobar la constante indagación sobre su vida y no sobre su obra. Era el cuerpo antes que la escritora. Era la idea de lo que debe ser una mujer —y una que se ha prostituido—, antes que alguien que piensa y se expresa privilegiadamente con la palabra.

Deslegitimada y borrada por aquel entonces, hoy cabe imaginar qué habría sucedido si Arcan hubiera nacido veinte años más tarde y publicado su ópera prima en nuestros días. Leyendo *Put a*

la sensación de que fue una de esas personas con la mala suerte de irrumpir en una época y un momento equivocados, en su caso muy pocos años de diferencia antes, se hace evidente no solo porque sus páginas enlazan con muchos asuntos que conforman determinadas preocupaciones actuales, sino porque (para bien dirán algunos, para mal dirán otros) durante la última década ha aumentado aún más el gusto lector por la literatura del yo. Imposible saber si el reconocimiento en vida habría salvado a la persona; lo único claro es que la labor editorial de rescate y la atención generada en círculos académicos y críticos están subsanando el agravio.

Partiendo de un argumento más que mínimo van fluyendo a borbotones las ideas, los recuerdos, los hechos y la desesperación. Arcan se dirige a su psicoanalista: este sabe que ella, chica de provincias nacida en una familia de clase media, que ha recibido una férrea educación católica y ha ido a Montreal para realizar estudios universitarios, ejerce la prostitución de lujo; ahora falta averiguar por qué lo hace, pues no tiene ninguna necesidad de subsistencia ni ha caído en una trampa tendida por el proxenetismo. La joven trata de explicar que su lucha por la supervivencia nace del trauma familiar y del trauma social de ser mujer. Para ello recurre a la mención incesante de muy pocas personas, pero apenas hace referencia concreta a los episodios que han protagonizado; resultan más bien figuras que apuntalan la lectura que Arcan va haciendo del mundo. Está el padre, “que es creyente, va a la iglesia y mete a Dios en todo, la maldad de los hombres le concierne directamente, de hecho nunca se cansa de ella y siempre le pillara por sorpresa, hace como si le pillara pero yo sé que está atento a ella, que solo tiene oídos para las malas noticias de la tele y los periódicos”, circunstancia que no impide que, como muchos hombres, muchos padres de familia, se vaya

de putas. Está la madre, que “larvea legítimamente”, es decir, que, insatisfecha entre otras cuestiones por su relación de pareja, es presa de una depresión crónica que la postra a menudo en la cama, generando así en Arcan un sentimiento ambivalente de identificación y odio. Está (o estaba) la hermana muerta que la autora no conoció, la hija realmente deseada y, por tanto, la versión buena de la propia Arcan. Está su psicoanalista, única figura con rasgos positivos, si bien no guarda plena confianza en él. Y están los clientes, anónimos y sucesivos, que solo contribuyen al extrañamiento y la degradación: el no entender las razones por la que su portador se excita con ella, atraviesa sus agujeros, llega al orgasmo y deja dentro o sobre ella el semen, refuerza la angustia que siente Nelly al mirarse a diario en el espejo y no reconocerse.

Y, por último, entonces, está ella, la “pitufina”, tal y como se denomina a sí misma. En el cuerpo radica gran parte de su conflicto psicológico, en un físico femenino e hiperfeminizado que debe cumplir una función entre lo decorativo y lo excitante, según unas reglas dictadas por los hombres. La autora está atrapada en su imagen, una idea de prisión corporal que se repite en el más que elocuente título de una recopilación póstuma de sus escritos cortos, *Burqa de chair* (*Burka de carne*). Fue la niña más guapa y risueña del colegio, que, al pasar a ser una más en el instituto, se abandonó a la anorexia como un modo para diferenciarse. Y es la joven que odia a las mujeres precisamente por la incapacidad de ver en ellas algo que no asocie con ella, algo nuevo que no denote que todas están igualmente atrapadas.

La soledad con su conciencia —la esencia de cualquier discurso introspectivo— está marcada por el signo del sufrimiento, algo que no va reñido con su capacidad para detectar las causas y extrapolarlas con pulso lírico en pensamiento, planteando al mismo tiempo un análisis político sobre cómo la sociedad moldea la idea y el físico de las mujeres, cómo marca sus límites conceptuales. Pese a haber encontrado una llave de expresión que la satisface y que domina, que sabe que domina —en la pieza introductoria que le sugirió escribir Bertrand Visage, el editor, Arcan explica mejor que nadie su propio texto: “Y por eso este libro está hecho entero de asociaciones, de ahí el machaqueo y la ausencia de progresión, de ahí su dimensión escandalosamente íntima”—, el problema estriba en que la escritora no obtiene tampoco en y con su

libro las respuestas que no ha encontrado fuera. Esta falta de solución eleva la laceración a cotas muy altas. Y nosotros, los lectores, sobrecoídos y subyugados, nos sentimos testigos de manera similar a como lo hemos sido antes con cualquier poeta doliente en cuya obra nos hayamos podido adentrar. En ese sentido, he aquí la dimensión poética de Arcan, desde el momento en que nos ofrece la posibilidad de reconocer su tragedia profunda mediante el lenguaje y el enigma.

En otro sentido, la escurridiza adscripción de esta obra en un concepto ya de por sí escurridizo como es la autoficción, nos lleva a pensar si los límites pocos claros de este género híbrido no tienen tanto que ver con el grado de narcisismo e individualismo que se suele colar con excesiva frecuencia en los textos presentados bajo esa etiqueta, sino que corresponden a un mundo en el que se ha desterrado la práctica lírica y todo se ha vuelto tan prosaico como prosístico. Mismamente, resulta cuando menos curioso que ciertos estudiosos sitúen el antecedente clásico de la autoficción nada más y nada menos en “il Sommo Poeta” y su *Comedia*.

Después de *Putas*, Arcan publicó cuatro libros más, y el segundo, *Loca* (2004), también editado en España por Pepitas de Calabaza (otra notable traducción, en esta ocasión a cargo de Natalia Fernández), cabe ser considerado como una continuación temática y argumental del primero. Ambos funcionan de hecho como perfectos complementarios: cada uno se entiende mejor al lado del otro. Sin llegar de nuevo a poder ser definido como novela, en esta ocasión sí estamos hablando de un texto de mayor naturaleza narrativa, aunque no llegue nunca a un desarrollo pleno. En forma de carta, Nelly Arcan se dirige a su expareja para realizar una autopsia devastadora de su relación, contada en orden cronológico desde la noche que comenzó hasta meses después de su finalización. La exitosa joven autora que sorprendió con su primer libro y ya no se prostituye empieza a salir con un periodista francés que vive en Quebec. Pero enseguida el emparejamiento revela dinámicas que condenan al fracaso la relación, llevándose ella la peor parte.

Las diferentes fases se van sucediendo marcadas casi desde el inicio por un hecho profundamente distorsionador en la conducta del hombre, aparte de su egocentrismo: está enganchado a la pornografía, no puede prescindir de su visionado cotidiano. Por un lado el vínculo

entre ambos manifiesta falta de progresión y distanciamiento. Por otro, laten las tensiones que provocan la envidia de él (quiere publicar un libro que no se atreve a escribir) y los celos de ella (la particular misoginia que ya le conocemos se manifiesta contra las amigas y compañeras de piso del novio). La pasión inicial y la difícil gestión del tiempo que comparten juntos dan paso a la degradación.

Claramente, Arcan no consigue encontrar una salida efectiva que la salve del encierro anímico que nos describió en *Putas*, y la ampliación de las reflexiones expuestas en *Loca* está servida. Vuelven en primer lugar los problemas relacionados con el cuerpo de mujer y la perversión del deseo, algo con difícil solución cuando estás con alguien que coloca a un mismo nivel emocional acostarse contigo y masturbarse delante de una pantalla. A partir de ahí hacen su entrada temas nuevos como la maternidad y la pérdida de la cordura, siempre a raíz de las experiencias personales: el primero derivado de su embarazo; la segunda, una ruptura que abre las puertas al descontrol. Y se acentúa aún más si cabe el tremendismo, diríase que sin remedio, en el que se precipita el relato de la canadiense con las descripciones de su aborto y la frecuentación que inicia en salas X. Sigue sin importar el grado exacto de veracidad por inclusión u omisión de todos y cada uno de los hechos, la difusa línea entre experiencia y ficción, porque la verdad palpita en cada supuración: “Escribir solo sirve para agotarse encima de una roca; escribir es perder pedazos, es comprender de cerca que uno va a morir. De todos modos las explicaciones no explican nada en absoluto, arrojan tierra a los ojos, no hacen más que precipitarse hacia un punto final”. Antes que la progresión argumental, lo que igualmente prima en *Loca* son las ya conocidas vueltas obsesivas en círculo, ahora con la muerte en el centro. No destripamos nada al lector, porque Nelly Arcan anuncia en las primeras páginas que el día que cumplió quince años tomó la decisión de matarse el día que cumpliera treinta. Y el libro acaba la víspera de dicha fecha. Isabelle Fortier solo esperó cinco años más para cumplir la promesa.

Por todo esto y mucho más, *Putas* y *Loca* ponen a prueba nuestra capacidad como lectores para soportar el desagrado mientras nos asombramos, el rechazo mientras admiramos, la conmisericordia mientras admiramos al artista.

Los años de Super 8

Annie Ernaux y David Ernaux-Briot
Francia, 2022.

ISABEL SÁNCHEZ

Se enciende el proyector y en la pared surgen imágenes de una familia rodadas en Super 8. En ellas transcurre un tiempo de silencio; son necesarias las palabras, crear un subtexto, para que tengan un significado concreto. Esas presencias en movimiento permiten la posibilidad de darle un futuro a ese presente filmado. Y eso es lo que hace Annie Ernaux en *Los años de Super 8*. El alarde de este documental es que la escritora consigue trasladar el lenguaje literario y el universo de sus libros a las imágenes, al lenguaje cinematográfico.

Los años de Super 8 se centra en las películas caseras filmadas por su esposo Philippe Ernaux desde 1972, momento en que se compran la cámara, hasta su divorcio en 1981. En la nueva andadura, Philippe se lleva consigo la cámara y ella se queda con las bobinas. Se convierte así en la “guardiana de las imágenes”. El visionar estas películas años después, además de la posibilidad de ver vivos a los que ya no están, es una sensación entre alegre y melancólica, pero también le permite crear una especial autobiografía familiar.

Annie Ernaux, además de contar a través de las imágenes, con su voz en *off* como narradora excepcional, el colapso de la unidad familiar con el paso de los años, consigue insertar la historia íntima en la Historia con mayúscula y, sobre todo, con el desencanto de la izquierda. Las imágenes y su montaje posibilitan reflexiones personales sobre el capitalismo, la vida burguesa, su papel como mujer, la relación de su familia con la naturaleza o el modo de vida occidental. Estas reflexiones van dotando de sentido a las imágenes filmadas en las casas donde iban residiendo y en los distintos viajes familiares o en pareja que realizaron durante aquellos años a distintos destinos: Chile, Tánger, Albania, Londres, España, Portugal y Rusia.

Y, sí, Annie Ernaux, con ese material filmado, logra plasmar la historia de una mujer que de pronto se siente fría, helada. Ante escenas familiares felices, con muchos de los miembros ya ausentes (su propio esposo, los suegros, la cuñada, su madre...), la escritora ve su reflejo como mujer casada y con dos hijos y siente que esa joven de la pantalla “siempre parece preguntarse que qué hace allí”, como si tuviese un deber de gozar que cada vez le hace más daño.

Ante el despliegue de esas secuencias mudas en su conjunto, ahora

sabe que narran la desintegración de un matrimonio. Así explica cómo cuando compraron la cámara, lo proyectado en el interior del hogar en las primeras bobinas provoca como “una sensación teatral de *happening*”. Después, se convierten en algo cotidiano las filmaciones de los cuatro, el matrimonio y los dos hijos, en sus distintas casas. Y siempre con esa cámara que capta “todas las cosas que nos dan la bienvenida a la vida burguesa”. A la vez siempre siente que detrás de la imagen de la joven madre y esposa se oculta una mujer atormentada que, cuando la vida familiar y laboral se lo permite, se sienta a escribir para “reunir todos los acontecimientos de mi vida en una novela violenta y roja”.

Cuando se trasladaron a uno de sus últimos hogares en común, Ernaux es consciente de que cada vez su esposo rueda menos secuencias en el interior de la casa y se dedica más a los exteriores, a la naturaleza que les rodea. De alguna manera, ahí hay “un signo de los lazos que se deshacen”. Y es que ese estilo de vida que han llevado pesa sobre ambos, cansados ya de filmarse.

Al igual que en algunos de sus libros, como *Una mujer*, la presencia de su madre en los fotogramas cuenta otra historia sobre una relación compleja entre ambas, a pesar de siempre estar unidas, a su manera. Para Annie Ernaux la educación que recibió, y por la que se esforzó su progenitora, la separó del mundo obrero en el que nació. No logra desprenderse de esa sensación de sentirse siempre fuera de lugar.

Ante una decisión de su madre que la desconcierta, Annie no puede evitar dejar unas palabras en su diario: “No debes pensar en estas cosas, la vejez y la muerte, o perderás toda esperanza”. No entiende por qué la mujer, ya anciana, decide dejar de vivir con ellos para regresar a Yvetot, un pueblo de Normandía, el lugar donde tiempo atrás abrió una tienda de comestibles para salir adelante. La autora intuye que es una premonición. Poco a poco se iría delatando el Alzheimer que finalmente padecería su madre, aunque la enfermedad no la nombra, no pertenece todavía a esos años.

Los viajes con su esposo le hacen reconstruir los acontecimientos históricos de los que van siendo testigos. Su viaje a Chile a principios de los setenta le marcó. Se convirtieron en reporteros del país que quería levantar Salvador Allende y estaba ansiosa por creer en ese lema que escucha y ve en todas partes: “Venceremos”. Es más, le viene a la cabeza una promesa que se hizo con veinte años: “Escribiré para vengar a mi pueblo”, pues nunca pudo abandonar esa sensación de que traicionó sus orígenes obreros. Un año después Allende fue asesinado y la escritora ante las imágenes de ese Chile

filmado expresa que “las imágenes que nos llevamos de allí eran ya de un país que no existía”.

Los años de Super 8 es una lúcida crónica familiar. Sincera y cruda. En un momento, durante su viaje a España en 1980, un país ya sin Franco, con un ambiente de fiesta, pues visitan Pamplona en los Sanfermines, Annie siente fuerte la disolución familiar. Su marido sigue filmando, pero ella no puede evitar escribir en su diario: “Sobro en su vida”.

Annie Ernaux muestra el inmenso poder que tienen esas imágenes caseras y mudas. Lo que pueden contar los fotogramas que muchas familias filmaron durante décadas pasadas. Y cómo en ellas subyace siempre un subtexto. El documental de la Premio Nobel de Literatura puede dialogar a la perfección con otro reciente de la directora Nuria Giménez Lorang, *My Mexican Bretzel*, de 2019. En este caso, Giménez Lorang encontró en el sótano de casa de sus abuelos en Suiza, un montón de bobinas con imágenes que rodó su abuelo de los viajes que realizó con su abuela o de su vida cotidiana durante varias décadas, de los cuarenta a los sesenta. Una vez las visionó todas, la directora reconstruye con ellas una historia de ficción, inventada absolutamente, como si de un fuerte y sobrecogedor drama de Douglas Sirk se tratara. Las imágenes de sus abuelos solo son un soporte para un buen e intenso melodrama.

Por otro lado, *Los años de Super 8* logra realizar una radiografía perfecta de Annie Ernaux documentando no solo su vida, sino también la esencia de su obra literaria. Y es que durante estos últimos años ha surgido una galería de documentales que de muy diversas maneras recogen la esencia de escritoras significativas. El de Annie Ernaux es una autobiografía familiar muy bien hecha.

No hace mucho Griffin Dunne, el sobrino de Joan Didion, dio forma a un documental sobre su tía: *Joan Didion, el centro cederá (Joan Didion: The Center Will Not Hold, 2017)* con resultado interesante. Con imágenes de archivo valiosas, una entrevista larga a su tía ya muy anciana y todo aderezado de anécdotas y reflexiones que aportan otras personas cercanas al universo de la autora, Dunne va construyendo un retrato lúcido de Didion, una cronista de la parte oscura de la América de los setenta y una ensayista certera sobre el dolor de la ausencia (*El año del pensamiento mágico y Noches azules*). “Siempre he pensado que si analizo algo me da menos miedo. La teoría dice que si la serpiente se mantiene en tu campo visual no te morderá. Eso se asemeja bastante a cómo me enfrento yo al dolor”.

También un documental puede tener como labor el reivindicar la figura de una determinada autora. Así ha

ocurrido con el que ha dirigido Laura Hojman, *A las mujeres de España. María Lejárraga (2022)*, que se une al inmenso esfuerzo que se está realizando en los últimos tiempos en España para recuperar el legado cultural de Las SinSombbrero, las intelectuales de la generación del 27. La realizadora documenta, nunca mejor dicho, la vida y obra de la mujer que se ocultó bajo el pseudónimo de su esposo, Gregorio Martínez Sierra, y complementa la narración con el testimonio de varias expertas en su figura. “Y el apasionamiento, créanlo, es lo único por lo que vale la pena vivir”.

Otra manera de afrontar en

forma de documental la obra de una autora es el tomado por la directora Arwen Curry, que estuvo diez años junto a la escritora Ursula K. Le Guin para idear y filmar *Los mundos de Ursula K. Le Guin (Worlds of Ursula K. Le Guin, 2018)*. Este largometraje la presenta como creadora de mundos. Una maga capaz de dar nombre a cada objeto de su universo creado. La riqueza creativa de Ursula se va completando con animaciones al óleo de su obra literaria, con entrevistas y encuentros con la propia autora y glosando, con un buen material documental, aquellos episodios de su vida que influyeron en su escritura. El documental atrapa la forma de ver el

mundo de Le Guin. “Quiero que seamos rebeldes”.

La riqueza de Los años de Super 8, así como de cada uno de estos documentales, es que son capaces de bucear con el lenguaje cinematográfico en el universo literario de sus creadoras. En el caso de Annie Ernaux, la autora emplea las imágenes filmadas en Super 8 por el marido ausente para contar un pedazo de su vida, y mucho más. De este modo, transforma el pasado en un presente con un significado concreto. ¿O, más bien, al presente captado por la cámara le ofrece un futuro? Todo es cuestión de atrapar el tiempo, de jugar con él.

Un verano así

Denis Coté

Canadá, 2022.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

Ocurre que la película *Un verano así* es un gesto de resistencia para reivindicar al otro. El tono intimista de Denis Coté, quien narra la historia de tres mujeres jóvenes, Léonie, Geisha y Eugénie con conducta ninfómana, encierra un misterio que se consigue al retirarse a una casa de la campiña durante veintiséis días. Alejadas de la presión propia de la ciudad, donde prevalece el caldo de cultivo para la conducta hipersexual, el relato protagonizado por la conversación y la sinceridad adquiere esa cercanía con ellas. No hay estigma ni se advierte soberbia que señale patología o algo que las envuelva en el mito de la bruja. La otredad que desvela el retrato de Coté se basa en la escucha compasiva. Larisa Corriveau, actriz que interpreta a Léonie, dijo que más que un panfleto anti porno se trata de un relato poético donde la otredad, agregamos, recibe la oportunidad de la voz.

En efecto, *Un verano así* es un gesto de resistencia que reivindica la otredad en medio de un tiempo canalla. Por ello, detenerse a respirar hondo y a reflexionar en una solitaria casa de verano, como lo hace Coté, implica un responso en una era de la congoja y del enfriamiento de la pasión, como postula Byung-Chul Han. Nos parece que el filósofo coreano contextualiza la época actual en *La agonía del eros* con agudo tino. Aparte de reconocer que la causa del fin del amor, o su crisis, sea entre otros factores por la racionalización de los sentimientos y la ampliación de la tecnología de la elección, señala un aspecto trascendental: la erosión del otro. Han asegura que la desaparición del otro es un proceso dramático, que progresa, sin que

necesariamente se advierta el deterioro interno. Siguiendo a Han, el aniquilamiento de la otredad puede notarse como uno de los principales riesgos surgidos de la comunicación de masas contemporánea, tan dada a transmitir sus mensajes basados en estereotipos, prejuicios y fórmulas que invisibilizan el matiz de la condición humana.

Aunque no podemos hacer tabla rasa, el cine, por desgracia, es un arte proclive a negar la otredad. Y se niega desde muy diversas formas arremolinadas, como la hipersexualidad, cuya nefasta consecuencia es su carta de naturalización. En este remolino también hay cine que apuesta por la crítica ácida e incorrecta, por su cinismo iconoclasta, como lo prueban David Cronenberg, Julia Ducournau o Gaspar Noé. El sarcasmo de Cronenberg en *Crímenes del futuro (2022)* sublima hasta lo más bizarro la hipersexualidad; la era de la globalización, insaciable de deseo, es burlada con un retrato que disloca el objeto a través de la mutación corporal. Otra película audaz de esta hipersexualidad, *Titane (2021)* de Ducournau, excede las líneas de representación lógicas, reta e invierte la violencia de género y escupe al mundo alienante del hombre simbolizado por la falocracia del automóvil. O la truculencia de Noé en *Climax (2018)*, cuya crisis psicodélica colectiva también ahonda el caos de la hipersexualidad apuntando hacia el narcisismo.

Sin embargo, aún siendo críticas, se advierte la desaparición del otro en las piezas citadas de Cronenberg, Ducournau y Noé. De ahí que sea interesante la coyuntura de hoy en donde expresiones artísticas son un gesto de resistencia para reivindicar al otro. Pensemos, aunque escrito hace veintidós años, en *El acontecimiento* de Annie Ernaux, libro exiliado de esta vorágine. La autoficción parece extraída de la literatura y posa como el susurro de una libreta de apuntes, un diario de diario, más recóndito. O miremos el cine de François Ozon, que recoge la me-

jor tradición de la nueva ola francesa que, a su vez, abreva de la literatura y así halla un cierto naturalismo heredado de la tradición fílmica de Francia. Y, por supuesto, la obra de Denis Coté que, insistimos, es un gesto de resistencia para reivindicar al otro, como ocurre con *Un verano así*.

Cierto, en tiempos de #MeToo, la película dirigida por el canadiense Coté, un hombre blanco heterosexual, podría haber sido señalada de parcial al ser una mirada masculina que cuenta una historia sobre la ninfomanía. Pero, no obstante que el nudo argumental pudo potenciar la algarabía machista cosificando el cuerpo, precisamente el sexo está invisible —se le salta. Coté solo lo invoca a través de suculentos diálogos que semejan juego de ajedrez y confidencias que nada tienen de chantaje o martirologio. Es decir, el sexo se mantiene como enunciado, pero jamás es representado ni transformado en objeto: más bien, es sustituido por la palabra, hecho que desactiva el evidente morbo que mantiene una determinada tensión que no llega a tal por la sobriedad de escritura de Coté.

El filme no pasó la pena del paredón público porque, a pesar del tema, un retiro para mujeres ninfómanas, el director nos ofrece un tratamiento aséptico, neutral acaso, llano y libre de prejuicios. Con un plácido ejercicio de la cámara evita los subrayados dramáticos. De hecho, nunca se da la contricción como secuela de lo delatado; incluso, es al revés, la propuesta *Un verano así* es entender al otro, a las otras, en su condición más humana. Digámoslo de diferente modo: *Un verano así* no es una película que plantee disyuntivas, que narre su historia esperando que los personajes se dividan en blanco y negro para que opten por arrepentimiento o ahogarse en el pozo —de hecho, la ninfomanía no se expresa como se le define, como trastorno.

La estética de Coté disculpa la promesa de un tópico cubierto por clichés que ya nada más se sostienen por querer

levantarle la enagua al conservadurismo. No desacreditamos lo que hizo Michael Winterbottom en *9 orgasmos* (2004), por ejemplo, pero Coté se desentiende por completo de esa nación de películas que buscan enjaretar sexo explícito como orgullo político. Algo, o mucho, se impregna de aliento patriarcal cuando se aborda la ninfomanía, como lo plasma el camorrista adrede Lars von Trier. No deja de ser un pretexto para soltar los amarres del instinto en plataformas audiovisuales, muy diferentes a lo que ocurre en la literatura. Resaltamos entonces que el tratamiento de *Un verano así* se basa en un lenguaje despojado de acentos y hasta contiene finas soluciones elípticas. El discurso de Coté brinda más una mirada piadosa que una búsqueda política de la transgresión, como deliberadamente lo provocan Cronenberg o Noé o directoras como la controvertida Ducournau.

Hay diván, pero no psicólogo. Vamos, que *Un verano así*, más que inclinarse a discursos bravucones exaltadores del sexo explícito tipo Von Trier y su díptico de *Ninfomanía* (2013), descansa su historia en un estilo que, es verdad, estaría más en deuda con el naturalismo de Eric Rohmer, de sencillez y agudeza intelectual, el que filmó la serie *Seis cuentos morales* y los *Cuentos de las cuatro estaciones*. La cita a las estaciones no es baladí. La coincidencia del paisaje soleado emparenta todavía más a Coté con Rohmer, cuando acondiciona este retiro que podría alentar la curación —jamás se mira con displicencia médica—, en un ambiente de descanso y de confianza para la reflexión muy cercano a las residencias, vegas y playas donde el director de *El rayo verde* (1986) despunta la luminosa banalidad.

Eso, la luz del detalle está en Coté. El director canadiense rodea cualquier psicologismo que arrincone el comportamiento de las mujeres. Nadie está sujeta al sillón, ni a la culpa religiosa ni al catálogo de expiaciones morbosas que desemboquen en lugares comunes. El cliché no habita en *Un verano así*, la estación permea el tono que no intenta la compunción. El retiro es así: un respiro en búsqueda del equilibrio interior que dé paz a través de caminos heterodoxos donde no se impongan máximas a seguir. *Un verano así* no es terapia. El autoritarismo de una disciplina como la psicología y más en concreto el psicoanálisis, restaría al propósito de Coté: pero el retiro está lejos de los libros y más cerca de la revelación mundana de la palabra. Dicha revelación de la existencia de tres mujeres se da a partir, si es que se llama así, de una técnica más horizontal que deriva del sentimiento de cada una sin que se intente imponer una visión de la gente encargada del retiro: la terapeuta y el trabajador social en plan más contemplativo.

Lo más interesante no es la crítica que resume, como aquí, el objetivo de la película. Lo interesante, en todo caso, de Coté es su forma fílmica, que está en

medio de cañales de verborrea y una vorágine visual que muchas veces funciona como obligado canon. El camino que continúa *Un verano así* omite la retórica y se instala en una circunstancia sintáctica que, aunque parezca contradictorio, no semeja cine. Una muestra más de esta suspensión del lenguaje cinematográfico en Coté, quizás más de su dramaturgia, debemos subrayar, es el guiño de *Un verano así* al cine de la ambigüedad, propia y específicamente a la trilogía del silencio de Dios de Ingmar Bergman. Y es que Coté guiña con succulento extrañamiento en medio de su discurso indiferente al linchamiento psicologista que desenvuelve de forma imparcial, aun cuando el grupo de ninfómanas tiene 24 horas para soltarse el cabello y nos abofetea con una lección contrita y elíptica.

Refiramos que el guiño es parte del desenlace, del reverso de la parte esperadamente juzgada, que no lo son, este trío de ninfómanas. A la psicología, Coté la pone en barbas a remojar sin que ello implique denotación o caricatura disfrazando un acto de venganza del demiurgo. Sí, la terapeuta también tiene su día libre y se le cruza una imagen perturbadora en medio de la auto satisfacción que iniciaba con un consolador. Esa imagen es una araña, cargada de un significado cultural variado y a menudo directamente conectado a la sexualidad, sus señales y culpabilidad. El artrópodo sorprende de suyo porque además no hay nada semejante en el resto del filme: su tamaño y cómo Coté lo narra escalando la pared hacia el techo. Lo curioso es que permanece la araña en un plano denotativo, aunque es evidente que tiene consecuencias interpretativas. Pero insistimos: el tono de Coté es el de no calificar y así mantiene su respeto a la otredad sin el juicio de la ciencia.

Resalta lo que hace Coté con otra araña famosa, esta verbalizada, en la que para nuestro gusto es la obra maestra de Ingmar Bergman: *A través del vidrio oscuro* (1961). Karin, el personaje central, toma una decisión en un cuadro psicológico delicado: dejar el mundo normal porque la llama una voccita. Se trata de un llamado de Dios, en forma de araña, que se le sube al cuerpo. Bergman tampoco connota con peligro su presencia verbal —es anti climática la decisión de Karin—, pero el hecho de la ubicación del animal dentro de la trama le conduce de inmediato a mayor interpretación. Coté no exhibe una didáctica con la araña. Parece uno más de los hechos que ocurren como azar y que la cámara registra en esta danza de conmiseración. Se suma y así hasta podemos ubicar a la terapeuta como parte de esa otredad que está siendo reivindicada desde una mirada menos soberbia.

Pensemos otra vez en Von Trier, no necesariamente el de *Ninfomanía*, sino en el contexto de donde surge su estilo. Exacto: Dogma, vanguardia iniciada por cineastas daneses en 1995, ha sido el último movimiento cinematográfico

formal en la historia reciente. Muerto el *blockbuster*, la actual dictadura de los géneros y el coyuntural cine asexual de los súper héroes, las corrientes fílmicas son casi imposibles de trazarse. En este sentido, lo que se entiende por cine de autor son auténticas islas de creatividad y ejemplos épicos de producción independiente.

Ahora bien, Dogma apostó por un “voto de castidad” que, en muchos de los casos por más espontaneidad buscaron, nos suena a impostado. Se plantearon diez reglas que apuntaban hacia el origen anhelando pureza sin intervención de la parafernalia de las luces, con locaciones reales, sin mezclas de sonido (que fuera el directo) y se prohibía la alineación temporal y espacial. Todo se leía como un excelente manifiesto, si no fuera porque hasta el rodaje con cámara en mano, supone una fuerte dosis de subjetivismo, de intervención deliberada del director que decide el foco de atención de lo contado. Creemos que, cualquier emplazamiento, es subjetivo.

Por más que digan que no se usó tripié y que no había un emplazamiento formal típico del cine industrial, la cámara de una cinta como *La celebración/Festen* (1998) de Thomas Vinterberg, fundadora de Dogma, de todos modos no era realista, tenía una deliberada intención. Lo anterior quiebra la castidad. Tampoco es para darse un golpe de pecho por no alcanzar el ideal. No pasa nada porque al ver las cintas de Dogma de cualquier manera apreciamos su vanguardia y no importa ya hasta qué grado se logre evadir la parafernalia del lenguaje cinematográfico. La cámara juzga, de cualquier manera.

El cine de Coté tiene algo parecido al “voto de castidad” sin proponerse cumplir las diez reglas. Inclusive *Un verano así* nos invita a olvidar que estamos frente a una pantalla. Y es que las mujeres se apoderan de la cámara y no al revés —y apoderar es un decir. Está como intrusa la cámara, la composición termina en segundo plano para que las palabras de ellas sean el principal objetivo. Es por esto que desde este emplazamiento se nota que Coté no las juzga, pues su discursar no está matizado por esos artificios que tanto aborrecía Dogma.

Un verano así es la otredad que se redescubre en la escucha compasiva. Se torna lo que decíamos al principio: un gesto de resistencia para reivindicar al otro. El tono intimista de Coté se distingue por la conversación y la sinceridad, rehuyendo sobresaltos, así como tampoco busca el clímax narrativo, pues el filme lleva un ritmo atemperado como el agua del lago de la casa de verano. Encierra el misterio de lo íntimo, lo que rara vez advertimos en el cine de la eficacia y de los clichés de una época que se solaza en la hipersexualidad, aunque en el fondo suena más a congoja.

As bestas

Rodrigo Sorogoyen
España, 2022.

PEDRO CASCOS

El 19 de enero de 2010, el holandés Martin Verfondern, vecino de la aldea de Santoalla, en Orense, desapareció sin dejar rastro. Sus restos se localizaron cuatro años después en su coche, que se encontró quemado. Este truculento episodio, ocurrido en la Galicia rural, ha inspirado la última y brillante cinta de Rodrigo Sorogoyen, que recibió el premio del público a mejor película europea en el último Festival de San Sebastián, donde pudimos disfrutar de ella.

A ese galardón hace honores un filme tan europeo como que en él se hablan tres idiomas. El gallego lo emplean los habitantes originarios de la aldea —entre ellos, los hermanos Anta: unos inquietantes Luis Zahera y Diego Anido—; el francés, los últimos vecinos en llegar —los más que verosímiles y entrañables Denis Ménochet y Marina Foïs—, así como su hija, la luminosa Marie Colomb, mientras que el castellano es la lengua franca con que se comunican unos con otros.

El carácter trilingüe de la película es conducido con mano maestra por Sorogoyen, en esa internacionalización cada vez más evidente de los realizadores españoles. Ahí están Almodóvar y Amenábar desde *The Others* (2001), pero sobre todo Bayona (*The Impossible*, *Jurassic World: Fallen Kingdom* más los dos primeros episodios de *The Lord of the Rings: The Rings of Power*), o profesionales como Paco Cabezas, que no deja de dirigir capítulos de series en Estados Unidos, tras dos filmes rodados allí (*Tokarev* y *Mr. Right*).

De momento, Rodrigo Sorogoyen solo ha trabajado en el ámbito español, pero lo ha hecho con notable solvencia, sobre todo a partir de una película con un guiño a lo internacional desde el título: *Stockholm* (2013). Codirigida junto a Borja Soler, la cinta marca un punto de inflexión en la trayectoria del que hasta entonces se había especializado en realizar capítulos para series de televisión, que a veces firmaba como *Ruy Sorogoyen*. Pero si hay un elemento que seguramente esté detrás de ese cambio, es que se trata de su primera colaboración en un largometraje —antes habían coincidido en la serie *Impares*— con la que se ha convertido en su (casi) inseparable guionista: Isabel Peña.

Tres años después, Rodrigo daría su siguiente paso en firme en el mundo audiovisual con *Que Dios nos perdone* (2016), en la que supuso la primera aparición de Luis Zahera en la filmografía del

director. Algunas de las carreras por las calles de Madrid que incluye esta película probablemente estén entre las escenas más notables del cine español de acción de los últimos años, y podrían ser el contrapunto urbano de diversos momentos de *As bestas*.

Sus dos largometrajes posteriores fueron *El reino* (2018) y *Madre* (2019). Este último partía de un exitoso cortometraje y, para hacer crecer la historia, Sorogoyen volvió a contar con su guionista de cabecera. Como excepción en su trabajo a cuatro manos, mientras que en formato breve —con dirección y escritura solo del realizador— la historia había cuajado en términos de ritmo, de tensión, al extenderla no funcionó igual de bien. *El reino*, en cambio, era su cinta más premiada hasta *As bestas*, y méritos no le faltan. Sin apuntar con el dedo a ningún partido pero evocando casos que se han vivido en este país en los últimos años, se trata de una ácida crítica a la corrupción en el sistema político español y, *rara avis*, es una de las pocas películas sobre política, y específicamente, sobre política actual en España.

En este momento ha llegado a los cines *As bestas*. Como apuntábamos, la premisa es el enfrentamiento que se produjo entre los vecinos de una pequeña aldea gallega: una pareja de holandeses que se había instalado allí a finales de los 90, los Verfondern, y una familia originaria del lugar, los Rodríguez. Como en la película, la familia nativa estaba compuesta por dos hermanos, Julio y Carlos en la vida real, el menor de ellos con una discapacidad mental; su madre, Jovita, y el padre, que en la ficción no aparece.

Para trasladarla a lo cinematográfico, Sorogoyen y Peña convierten a los neerlandeses en franceses, situándolos en un territorio que les es más conocido tras su incursión en ese país con *Madre*. Por otro lado, resultan curiosos los nombres que se ha dado a unos y otros: en *As bestas*, el holandés Martin se transforma en Antoine, y los hermanos Rodríguez en los Anta. Son denominaciones que guardan cierto parecido, como si se tratara de las dos caras de una misma moneda.

Las otras dos patas en que se sustenta el filme son la tradición conocida como *a rapa das bestas*, y la razón que provoca la discrepancia entre foráneos y lugareños: la venta de sus tierras para la construcción de unos molinos de energía eólica. Y si en la elección de la historia original a los autores les guía el buen olfato, en estos otros dos elementos el mérito es suyo prácticamente en exclusiva.

Porque hay que reconocer que la inmovilización inicial de los caballos salvajes por parte de esos mozos fornidos, los *aloitadores*, no solo es el preludio de lo que sucederá después, sino una excelente metáfora del sustrato sobre el que se levanta la película. Y porque en galle-

go, como en castellano, la polisemia de la palabra *besta*, bestia, nos remite a las dos caras de la moneda: “*animal salvaxe, especialmente cuadrúpede e perigoso*” y, en sentido figurado, “*persoa ignorante e bruta para a que só conta a forza física*”, según el Diccionario de la Real Academia Galega. Por eso, el hocico de uno de los caballos dominados, respirando rabioso e impotente al final de esa secuencia de arranque, funciona en una sola imagen como síntesis premonitoria.

En cuanto al nudo gordiano que produce el enfrentamiento entre Antoine y los Anta: la voluntad o no de vender sus tierras a la compañía que quiere situar sus molinos en el lugar, es en parte idea original de los guionistas. El conflicto real consistió en que la familia holandesa reclamaba su derecho a cobrar por la explotación del monte comunal en el que, y ahí está la coincidencia con el filme, se iba a establecer un proyecto de energía eólica.

El enfoque propuesto en la ficción —que los habitantes originarios quieran vender las tierras y los nuevos pobladores, no— nos sitúa ante una serie de disyuntivas muy interesantes. Por ejemplo, ¿quién defiende con más ahínco el suelo que pisan: sus habitantes originarios o los nuevos pobladores? Cuando, en una de las discusiones en el bar, le reclaman que no haya firmado por la venta de sus tierras, el francés lo tiene claro: “No podría, porque esta es mi casa”. Y no se trata de una frase hecha, sino que lo demuestra con sus actos: Antoine es o se ha convertido en hombre de campo, que pasea por el monte con su perro, su bastón y el morral al hombro.

Es un hombre que cuida con esmero los terrenos que trabaja y que a su amigo Pepiño, cuando le dice que desperdicia el huerto porque a veces lo deja descansar, le responde que “es la ciencia de la tierra”. En otra conversación, esta vez con Breixo, el pastor que lamenta que la gente se esté marchando, Antoine afirma que, si habilitan las casas, la gente volverá al pueblo. Y realmente, él se esfuerza en ese sentido: desde el principio le vemos restaurando viviendas, de las que luego sabremos que quiere hacer casas ecológicas para repoblar la aldea. En el contexto de un país donde cada vez hay más zonas rurales deshabitadas, en el que se habla de la *España vacía* o *vacía-da*, resulta irónico que los nativos —o al menos algunos de ellos— estén deseando irse del pueblo, mientras que el venido de fuera lucha por mantenerlo vivo. O quizá no sea tan irónico.

Otro dilema que se nos plantea es si las energías renovables o, mejor, las fuentes que las generan son beneficiosas *per se* allí donde se instalen, o hay otros factores a considerar. *As bestas* nos lleva a esa reflexión y, siguiendo los razonamientos de Antoine, en el caso de los aerogeneradores habría que valorar como

mínimo qué lugar ocuparán: si van a destruir el hábitat natural en que se instalan; a alterar la forma de vida de sus gentes; a ocupar el lugar de sus huertos, o incluso a hacer saltar por los aires aldeas enteras. A los Anta, por más que estos tengan otros intereses, el francés les expone que les vienen a poner molinos desde una empresa nórdica, porque ellos no los quieren en sus tierras.

Frente a todo lo anterior, está la disyuntiva de si esas gentes humildes, que se han matado a trabajar toda su vida, no tienen derecho a un futuro mejor cuando se les presenta una ocasión única, que se ve truncada por los deseos de los últimos en llegar. Es algo que también queda claramente expresado en esa discusión que se convierte en el epicentro de la primera parte de la película, y en que ambas partes ponen las cartas sobre la mesa. Xan, el personaje interpretado magistralmente por Luis Zahera, defiende la de las eólicas como su oportunidad para salir de ahí, y lo hace con fundamento: para poner “un taxi en Orense” y tener una mujer él y otra su hermano, porque “olemos a mierda aquí”, dice sin tapujos. Y como él, su hermano y su madre llevan toda la vida ahí, no cree que el voto del francés deba valer tanto como el suyo.

Xan pone en palabras sus motivaciones para comportarse con Antoine como lo hacen, por más que desde fuera podamos juzgar sus actos como deleznales: que cada día cuando se levanta “a las cinco de la mañana, con una resaca de la hostia y un dolor de espalda insoportable, se acuerda de él y ahí empieza otro bonito día”. Cuando además sentencia: “Ojalá te hubieras despertado en otra aldea”, el personaje que incorpora Denis Menochet lanza una pregunta que queda sin respuesta, pese a repetirla varias veces: “¿Qué vas a hacer?” La interrogante no tardará en resolverse, pero será con acciones.

La complejidad de la cinta consiste justamente en eso: en mostrar que cada parte tiene sus argumentos y, aunque nos induce a simpatizar más con unos que con otros —empezando por el punto de vista—, se pueden entender las razones, si se quiere viscerales, pero al fin y al cabo razones, de los que no nos caen tan bien. Otra cosa es cómo las manifiestan y cómo las llevan hasta sus últimas consecuencias, pero en cuanto a las motivaciones, haberlas haylas.

Un debate más local es el que pueda haberse suscitado sobre cómo se retrata a los originarios de Galicia, y respecto a lo que el propio Sorogoyen ha reflexionado: “Puedo entender que algunos gallegos se sientan un poco incómodos al ver *As bestas*”. Pero lo cierto es que los hermanos Anta, Xan y Loren, no son los únicos gallegos que aparecen en el filme. Antoine y su mujer Olga tienen amigos como Pepiño y su esposa, una buena relación con Breixo, clientela que les compra las verduras y con la que se observa buen trato... En definitiva, más que un conflicto identitario, como podría deducirse de algunas puyas de Xan a Antoine, se trata del enfrentamiento de dos familias por intereses opuestos.

Para la narración de ese enfrentamiento, la historia se organiza en dos partes, definidas por la desaparición de Antoine. La primera, que ocupa dos tercios del metraje aproximadamente, es *la película de los hombres*, mientras que la segunda es *la de las mujeres*. Definitivamente no son puras y hay elementos de la una en la otra, pero el primer bloque está marcado por las disputas entre Antoine y los Anta, es más de acción y, de hecho, casi no da respiro —como si *as bestas* nunca descansaran—; mientras que el segundo gira alrededor de las consecuencias de la lucha, es más sosegado, pero con las emociones a flor de piel, y vemos cómo estas pueden estallar en cualquier momento.

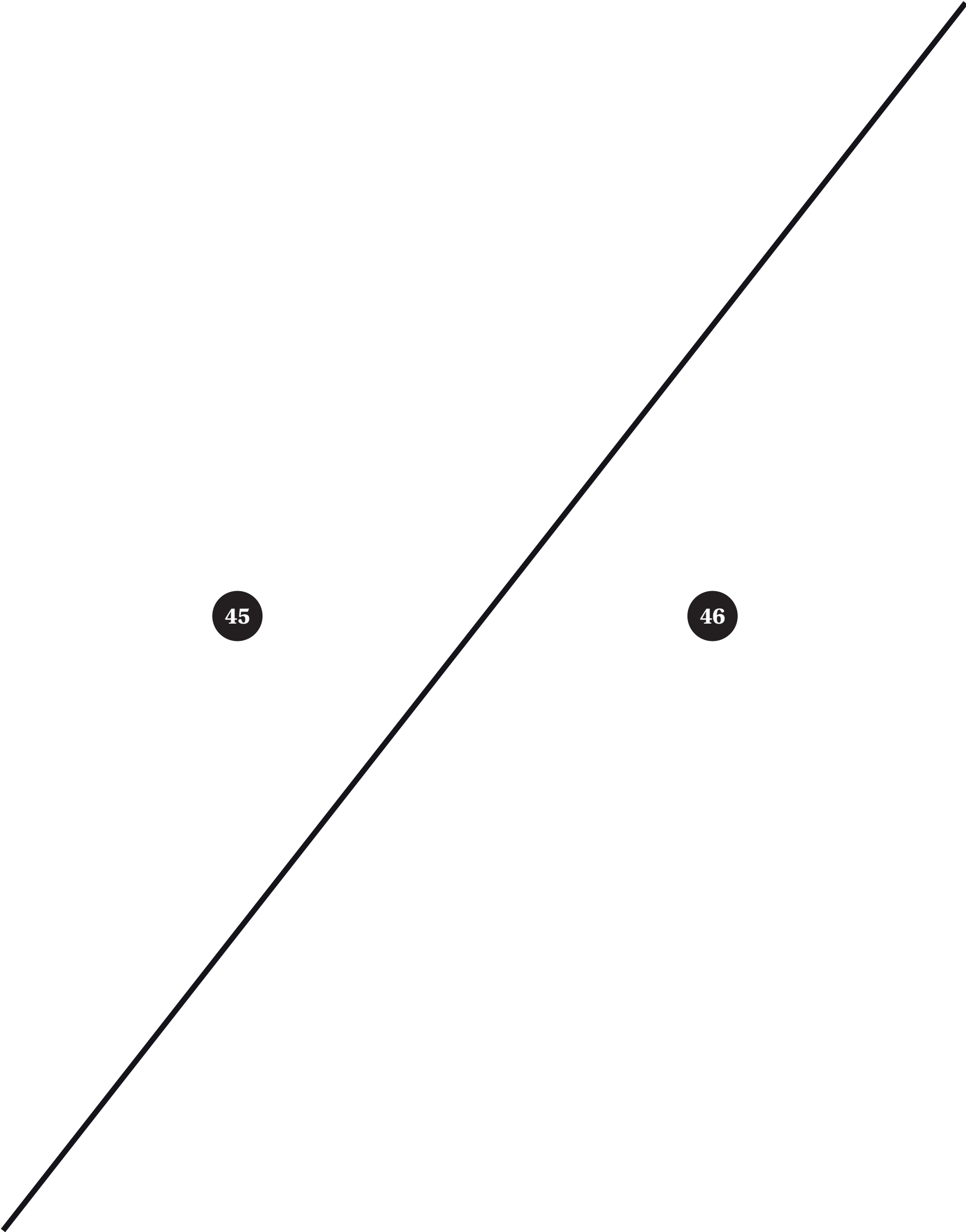
En esto último juega un papel fundamental el personaje de Marie, la hija de Antoine y Olga. Primero explota con su madre, a quien reclama que regrese con ella y con su nieto a Francia; cuando en repetidas ocasiones Olga se niega y le dice que no se meta en su vida, porque ellos nunca opinaron de la suya, Marie llega a mandarla “a la mierda”. Luego la joven se indigna con unos agentes de la Guardia Civil, a quienes reclama que no estén buscando a su padre, aunque ellos no se enteran bien porque Olga decide no traducirla. Por último, cuando acompaña a su madre a recoger unas ovejas que esta había comprado, Marie vivirá un episodio de ansiedad en que termina hiperventilando, después de que se crucen con los hermanos Anta y Loren hable con ella. Cuando desde la camioneta Marie vea a Olga cargando una nueva oveja, entenderá que su madre sigue ahí como un gesto de amor a su padre. Poco después Marie se va, y el abrazo entre lágrimas

de madre e hija muestra la reconciliación entre ambas.

Otro rasgo que distingue la segunda parte de la cinta de la primera es la evolución del personaje de Olga, a cargo de Marina Foïs. Mientras que, cuando su marido y ella son acechados y amenazados por los Anta, expresa su inquietud y le dice a su marido que no merece la pena seguir viviendo así, en el momento en que él ya no está, su determinación para no dejar el pueblo es inamovible. Su objetivo es encontrar el cuerpo de Antoine y seguir con la vida que ambos tenían, en una especie de demostración de amor, que incluye la compra de unas ovejas, cumpliendo un deseo que él había manifestado. Por otro lado, se convierte en parte activa de un entendimiento que ya solo puede darse entre mujeres, la madre de los Anta, victimarios de su esposo, y ella misma.

La puerta abierta a la reconciliación, junto con la visita de su hija y la compañía esporádica de Pepiño puntúan la soledad en que se queda Olga al final de la cinta, y que es, sin paliativos, la de Margo Pool, la mujer de carne y hueso que inspiró su personaje, y que a día de hoy vive sola en Santoalla. Como ha quedado dicho al principio, su marido fue asesinado en 2010 y su cuerpo no se encontró hasta 2014. El menor de los hermanos Rodríguez fue encarcelado y el mayor, puesto en libertad con una orden de alejamiento; los padres dejaron la aldea y Margo se quedó como única habitante. Su historia se cuenta en el documental *Santoalla* (2017). Rodrigo Sorogoyen ha declarado que lo vio “una vez, cuando estaba rodando”, que no quiso verlo antes, probablemente para que no le influyera. Cuando tenía terminada su película, se puso en contacto con Margo y, junto a Isabel Peña, fue a mostrársela.

A esa mujer, Margo, está dedicada *As bestas*, que se ha coronado como la película más laureada en los últimos premios Goya, entre ellos los de mejor película, dirección, guion original, actor protagonista (Denis Menochet) y de reparto (Luis Zahera). En los agradecimientos durante la gala, Menochet dijo que era “un honor” haber participado en un proyecto que es “un homenaje a la fuerza y el amor de las mujeres frente a la locura de los hombres”.



Ensayos reunidos 1984-1998 / Ensayos reunidos 1983-2012

Christopher Domínguez Michael

El Colegio Nacional

México, 2020, 792 pp. / México, 2022, 708 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

El Colegio Nacional ha tenido a bien publicar, en dos gruesos volúmenes, varios de los textos que, entre 1983 y 2012, Christopher Domínguez Michael (1962) hizo aparecer en libros, revistas y suplementos. El contenido de los volúmenes es desde cierto punto de vista misceláneo, pues incluye tanto prólogos como crónicas y comentarios sobre literatura escritos en un período tan largo de tiempo que a veces los escritos parecen únicamente unidos por el nombre del autor. Al interior de los dos volúmenes, los juicios y los tonos varían, también el estilo, por lo que al final el conjunto nos deja con la sensación de estar frente a una serie de propuestas y reflexiones más o menos ecléctica y a veces hasta contradictoria; algo que, lejos de ser un defecto, por la naturaleza de su evolución al interior del conjunto, es apropiado considerar virtud. Los dos volúmenes de ensayos son testimonio de una mente que a lo largo de los años no ha cesado de explorar espacios y horizontes, pues sabe que es solo en la exploración y en el tanteo donde es posible el pensamiento vivo. En esa dirección, los *Ensayos reunidos* de Domínguez Michael pueden leerse como el espectrograma intelectual de quien incontrovertiblemente es, no solo uno de los críticos literarios más dedicados y eruditos de México y el mundo hispanohablante sino también uno de los más curiosos y agudos del Occidente actual.

Pero vayamos con tiento, que hemos dicho que Domínguez Michael es crítico literario, y esa declaración requiere al menos una mínima contextualización. Porque, ¿qué es un crítico literario? La pregunta parece obvia, pero no lo es tanto. Al menos no en nuestra actualidad en la que la tarea del crítico parece haber sido arrojada a la desorientación más radical, al punto de haberse ya confundido con algunas gracias que nada tienen que ver con las gracias del crítico. Y es que hay que dejar algo claro, y eso es que un crítico literario no es, aunque con frecuencia se le confunda con ellos, un promotor o comentador de libros. En tanto que, a diferencia de los anteriores, su trabajo no consiste en sintetizar y resumir documentos para su circulación y venta, sino en cambio ponderar los méritos literarios de un texto dado a través de un análisis concienzudo, informado y bien argumentado. En otras palabras, el ejercicio del crítico es, vaya la redundancia, el de la crítica. Crítica entendida en todo su grosor y espesura; es decir, críti-

ca en el sentido de valoración apartidista (que no apolítica) que pretende poner sus opiniones sobre la mesa con la mayor pasión e integridad —de allá que el crítico literario sea siempre un invitado potencialmente incómodo a las tertulias literarias; *uno nunca sabe cuándo el crítico le puede disparar a uno*.

Vale entonces decir que un crítico literario es un lector independiente que, agudo, discute y evalúa textos literarios, los interpreta y, a veces también, los compara con otros textos. Para al final, directa o elusivamente, dejarle saber al lector el sabor de sus pareceres. O bien, como escribió Charles Baudelaire en una hasta hoy insuperable definición del oficio: “la mejor crítica es aquella que es poética y cautivadora: no aquella que, fría y algebraica, y con el pretexto de explicarlo todo, carece de amor y odio, y se despoja de todo temperamento... Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; esto es: debe adoptar un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista exclusivo que abra al máximo los horizontes”. Puesto de otro modo: el crítico literario es —o se supone debe ser— un individuo vehemente cuya opinión —proferida con carácter, honestidad y buena fe— no hace alianzas con nadie. Su lealtad es hacia la literatura; no hacia los autores, editoriales y tendencias.

Aclarado lo anterior, volvamos a Domínguez Michael, crítico literario, autor de una obra que es producto de un pensamiento apasionado, independiente y que, contrario a lo que argumentan sus detractores, no es —o no al menos de la manera en que se le señala— sonsonete ideológico. Y es que por definición una ideología es un sistema coherente y cohesivo de ideas y doctrinas a través del cual se interpreta el mundo, y la verdad es que si algo no se encuentra en la obra de Domínguez Michael —y a Dios gracias— es un *sistema coherente y cohesivo de ideas* (sus posturas a lo largo del tiempo son, en algunos casos, como dije al principio, incluso contradictorias; “cambiamos para ser fieles a nosotros mismos, si no hubiese cambios no habría continuidad”, una declaración de Octavio Paz sobre su propia obra que ajusta bien a la de Domínguez Michael). Lo que en cambio sí se identifica en el conjunto de *Ensayos reunidos* es un patrón del gusto, algunas fobias (por ejemplo, a la academia), una predisposición hacia ciertos libros y autores de tocado

marxista y, ante todo, un temor por la institucionalización del conformismo y el pensamiento totalitario (algo que, por cierto, como han dejado claro a un grado definitivo los libros de Elías Canetti, Hannah Arendt y Aleksandr Solzhenitsyn se trata de una amenaza siempre vigente y siempre a la vuelta de la esquina). Todo esto hace de Domínguez Michael un apasionado obsesivo, pero de ningún modo un ideólogo que lee la literatura con recetario en mano. Lo que el trabajo de Domínguez Michael exalta es, de hecho, lo contrario: la honestidad de la escritura. Eso es: el lance, la sorpresa, el riesgo, la integridad intelectual.

Pero entonces, ¿es Domínguez Michael un moralista? No, tampoco. Y es que lo que se puede confundir con moralismo en su obra no es otra cosa que la constante repetición de una advertencia (siempre necesaria, siempre urgente); la advertencia de que la certeza conduce al dogma, el dogma al tribalismo, el tribalismo a la censura, y la censura al crimen. Domínguez Michael escribe contra la literatura que *ya sabemos cómo va a terminar* porque no es escrita por escritores sino por sistemas de pensamiento que precisamente son, por sistemáticos, predecibles. Por ese camino, conviene mencionar que los *Ensayos* de Domínguez Michael dejan claro que este prefiere un relato imperfecto y mal escrito pero que es autónomo y tiene un final inesperado que una joya de la forma y el estilo que predica un pastiche ideológico. Dicho de otro modo, Domínguez Michael no tiene una moral, tiene una ética, y esa ética es que la literatura debe ser una aventura fundada en la independencia, una aventura movida por cuestionamientos y preguntas que esperan ser genuinamente respondidas en la escritura; no antes (y es que la verdad, de otro modo uno no se explicaría el interés de Domínguez Michael por los relatos de Juan García Ponce, que si bien son imperfectos —y algunos escandalosamente imperfectos— están fundados en una búsqueda en verdad honesta por el absoluto en sus distintas manifestaciones).

Ejemplos modélicos de la ética lectora y de la capacidad crítica de Domínguez Michael de las que hablo son los “Prólogos a la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*”; acaso el mejor momento de los dos volúmenes de *Ensayos*. La prosa de los prólogos es tajante, incisiva, a ratos colérica, siempre apasio-

nada, con mucha vida; y los comentarios: excesivos, arrebatados, impredecibles, y por ello hermosos. Leer los “Prólogos” es recordar que hay todavía vida en la crítica literaria, y que la fuerza de la crítica se encuentra precisamente en las posibilidades de ejercitar el pensamiento autónomo y no, en cambio, en transfigurar la crítica en ociosa sociología o en ejercicio de reverencia a la *santa trinidad francesa*. Estos prólogos son también uno de los mejores relatos que se han escrito sobre la vida literaria en el México del siglo XX. Entretanto, con todo y que los prólogos abarcan muchos autores, muchísimas obras y un período muy largo de tiempo (prácticamente un siglo), el relato que construyen no se siente incompleto o apresurado, sino en cambio ágil, meditado, perfectamente bien hilvanado. Raudos, eruditos, críticos, bien escritos: varias veces mientras leía los prólogos pensé que alguna editorial, o el mismo Colegio Nacional, tendría que editarlos en papel barato y ponerlos a circular masivamente para que aquellos lectores interesados en la literatura mexicana puedan consultarlos y hacerse de un sólido mapa de lo que se escribió en el siglo XX y en qué contexto.

Otro aspecto que hace de los *Ensayos reunidos* una publicación relevante es la relativa precisión con la que sus páginas trazan el espectrograma del palpar crítico de Domínguez Michael: sucede con frecuencia que, cuando ejecutado con honestidad, un texto es el registro de un impacto, y la suma de estos impactos, el espectrograma de una vida. Y aunque esta afirmación es más o menos extensible a todo arte que se ejecuta con arrojo y entusiasmo irrestricto (así, por ejemplo, la suma de las pinturas de Caravaggio son el itinerario de un desarraigo, la suma de los cuadros de Turner son el testimonio de una inquietud, la suma de poemas de Alejandra Pizarnik son el recuento de una obsesión, la suma de novelas de Thomas Bernhard son el registro de un desgarramiento, etcétera), por su cualidad de inmediatez e inevitable estado de borrador, las reseñas y notas breves (como la mayoría de los textos recopilados en los *Ensayos reunidos*) resultan depositarios de cierta crudeza y *pensamiento a bote pronto* infrecuentes en trabajos más reposados y largamente pensados. Esto por supuesto no significa que debamos aproximarnos a los textos para diagnosticar las inclinaciones y patologías de los autores ni que leer litera-

tura con lentes de psicoanalista nos entregará el diáfano registro de tal o cual vida (y aquí conviene recordarle a los adeptos a las hermenéuticas de la sospecha que, como ha sido ya repetidamente demostrado, no todos los espacios de arte y literatura son diarios de adolescente y kioscos de cura, sino que con frecuencia operan en tanto laboratorios de acción en los que los escritores y artistas ejecutan simulacros y corren experimentos ficcionales; esto con el fin de explorar aquellos escenarios inaccesibles al acto y de investigar los presuntos rincones de la voluntad y pasión humanas que se extienden más allá de lo admisible o demostrable al interior de la institución social), pero conviene estar consciente de que el trasvase de ciertas ideas e inquietudes al texto se da de manera inevitable —y muy especialmente cuando el texto guarda los vapores del pliegue y el carboncillo. Y es este precisamente mi punto respecto a la característica espectrográfica y, en alguna medida, biográfica también de los *Ensayos reunidos*: por tantos y en muchos casos tan inmediatos, son un sitio privilegiado para observar el derrotero de las ideas de Domínguez Michael, que en algunos casos han cambiado para seguir siendo suyas.

Con todos estos méritos, los dos volúmenes de *Ensayos reunidos* no dejan de ser —como acaso todo libro que recopila los textos escritos por un autor a lo largo de varias décadas— un producto imperfecto. Y es que aunque quizás se trata de un *reclamo injusto*, es necesario apuntar que ambos volúmenes de ensayos dejan al lector —a este lector por lo menos— con la sensación de estar frente a algo inacabado; subrayo *reclamo injusto* porque no es que haya muchas maneras de hacer armonioso el conjunto en tanto que las obras reunidas (cualquiera que estas sean) siempre tienen una medida importante de contingencia y azar. Es por eso que paro, me pregunto y examino mi juicio, pues finalmente ¿cuál es la manera apropiada de presentar una colección de ensayos reunidos? ¿la reorganización o la cronología? A veces parece que no es ninguna y que no hay nada para hacer. Y ese es precisamente el efecto que producen los volúmenes de *Ensayos*: textos misceláneos alguna vez puestos entre dos lomos se reúnen a su vez en conjuntos más o menos cronológicos, y en consecuencia un poco más misceláneos, y se ponen de nueva cuenta entre dos lomos. El resultado de dichas organizaciones

en parte azarosas es el del caos rítmico. Leer los volúmenes de *Ensayos reunidos* produce rara vez una sensación de tono y temperatura. Uno siente que salta de texto en texto sin nunca lograr acomodarse en la silla. Y esto lo menciono más como circunstancia irreparable que como crítica, porque en este caso no hay crítica que hacerle al tiempo. Uno como lector de Domínguez Michael agradece el por fin tener acceso a varios textos más o menos inconseguibles, pero ciertamente es muy difícil celebrar la armonía de los *Ensayos*, que por si fuera poco llevan los confusos títulos de *1984-1998* y *1983-2012*, un aspecto de la edición que alimenta el caos y incomprensión, llevándolo a uno a consultar las páginas del volumen 2 cuando lo que se quiere es revisar las páginas del volumen 1, y viceversa. Así todo el tiempo. Dicho esto, es justo matizar y decir que no todo el tiempo los volúmenes producen desconcierto, y que algunas secciones y sub-secciones están muy bien logradas; tal es el caso de los mentados “Prólogos a la Antología de la narrativa mexicana del siglo XX”, que comenté arriba, y de algunos otros momentos de los dos conjuntos de ensayos, como “La agonía de Europa” y “Elogio y vituperio del arte de la crítica”.

Concluyo esta nota mencionando que los dos volúmenes de *Ensayos reunidos* no serán los únicos ni los últimos (la gente del Colegio Nacional planea publicar más volúmenes; esperemos por cierto que en algún punto incluyan también los trabajos monográficos), pero son dos de particular importancia en la trayectoria del autor. De particular importancia porque, primero, exhuman algunos textos valiosos y como dije actualmente inaccesibles para los lectores de a pie; segundo, porque pintan el rostro de juventud y mueca de madurez del que es justo considerar uno de los críticos literarios más inteligentes y prolíficos que ha producido el mundo hispánico. Entretanto, a pesar de que como también he mencionado la organización de los volúmenes no es precisamente armoniosa, el repaso del todo ofrece al lector un sólido panorama de las letras mexicanas (y más allá) con el que cualquier interesado puede cotejar sus intereses y ampliar el tejido de sus indagaciones. Domínguez Michael es de esa estirpe casi extinta de lectores que francamente lo han leído todo y que sobre todo tienen una opinión, que sin ser definitiva es brújula. Hay que sacarle jugo a eso.

La elocuencia del francotirador

Eduard Márquez

Firmamento

Cádiz, 2023, 120 pp.

LILIANA MUÑOZ

A medida que avanzo en la lectura de estas páginas, y a medida que avierto el ritmo, las metáforas, las imágenes —trazadas con sobriedad, con precisión, con esmerada delicadeza—, caigo en la cuenta de que no estoy ante un mero fabulador, ante un mero hacedor de historias. Eduard Márquez (Barcelona, 1960) ha sido esposo y amante de la literatura, amo y también siervo, náufrago y tripulante: su oficio, pero también la materia de la que está hecha su vida, es el lenguaje; a él se debe y a él se entrega: con humildad, con entereza, con cierta desolación; con la disposición de un artesano o de un obsesionado, incapaz de capitular ante la más ardua de las batallas: la búsqueda de la palabra justa, aquella que palpita cuando es tocada por un lector.

Como otros grandes estilistas en lengua española —pongamos: Alejandro Rossi, Fabio Morábito, Javier Marías—, Márquez se vale de la prosa para explorar distintas estructuras narrativas, pero también diversas formas de observar la realidad. Por un lado, tantea el terreno, se aproxima, dice y se desdice, se aleja, vuelve sobre sus pasos, ensaya el tono, aguza el oído; por otro, mira con atención, apunta al objetivo, prepara el tiro, dispara finalmente. Así, *La elocuencia del francotirador* concentra no solo la mejor, la más lograda ficción breve de Eduard Márquez, sino también el rigor estilístico que tanto lo define y que halla en este libro su mejor expresión.

Ya en sus primeras obras, el autor conjugaba la sensibilidad y concreción del poeta con la vehemencia y experimentación del narrador. *La travesía innecesaria* (1991) hilvana algunas de sus preocupaciones centrales: la transitoriedad del tiempo, la elección como acto de renuncia, la certeza de que poco o nada se puede aportar ya a la tradición, a “quienes supieron ver más claro”, salvo la posibilidad, acaso remota, de remover las fibras sensibles de algún lector improbable: “Y todo ha sido ya dicho. Solo nos queda decir a nuestro modo lo que ha sido dicho muchas veces antes”. A propósito de esto, encuentro en “Volcano” de Derek Walcott un verdadero retrato del joven Márquez y aun del Márquez maduro, y quizá también una radiografía del legítimo temple de este autor tan singular: “One could abandon writing / for the slow-burning signals / of the great / to be, instead, their ideal reader / ruminative, / voracious, making the love of masterpieces / superior to at-

tempting / to repeat or outdo them, / and be the greatest reader in the world”. Porque, antes que escritor, Eduard Márquez es un lector: genuino, atento, minucioso, lee para atravesar el molde de la realidad y volcar en la escritura sus hallazgos: cierto matiz, cierta cadencia, cierto giro lingüístico, cierta forma de decir lo que está en la punta de la lengua. Por ello, en el libro se adivinan la presencia de Hölderlin (“visionario parlanchín”), Pessoa (“alcohólico redactor de correspondencia ajena”), Leopardi (“jorobado solitario”), Bernhard (“voz malograda”), y, de un modo más velado, Eliot, Cernuda o Baudelaire. A la manera de Juan Ramón Jiménez en “Espacio”, este poema en prosa es decisivo en la obra de Márquez: no solo marca un cambio de registro y de género, sino también señala el momento exacto en que decide abrazar su vocación de escritor y verse en ella por completo.

Si en *La travesía innecesaria* el tiempo es el del poema en movimiento, pautado por el ir y venir del “narrador”, por ese desplazarse y devolverse y dar un paso al frente, por ese regodearse en la derrota moral (“porque el mundo no está hecho para ser uno mismo. El mundo está hecho para ceder y resignarse”) y en la tímida esperanza (“solo sabiendo que la nada espera acepto el mundo. Con sus renuncias y resignaciones”), *L'últim dia abans de demà* (2011) es un viaje al pasado bajo el prisma de la nostalgia. Marcado por la muerte de su hija, el protagonista hace un recuento de su vida: de la inestabilidad de su madre al fracaso de su matrimonio, del abandono de sus ambiciones literarias al descubrimiento del sexo, la novela revela las grietas del instante, del tiempo sucesivo, la superposición del pasado, el presente y el porvenir, el desengaño del individuo y la fragilidad de la existencia. Es la memoria es uno de los temas centrales del universo literario de Eduard Márquez, y no solo la memoria individual, sino también la colectiva, como demuestran sobradamente *1969* (2022), su novela más reciente, feroz fotografía de la Transición, o *El silenci dels arbres* (2003), enmarcado en una guerra sin nombre, tenaz, absurda, como cualquier otra guerra.

Novela coral en la que el presente se revela como un palimpsesto, *El silenci dels arbres* relata la historia del violinista Andreas Hymer; de su madre Sophie Kesner, también violinista; de la pianista Amela Jensen, que vive con la culpa de haber perdido a su hija; y del luthier

Ernest Bolsi, guía del museo de música y antiguo amante de Sophie. Y, como telón de fondo, las voces de las víctimas de la guerra —niños, jóvenes, madres, amantes, amigos— que entregarán a Andreas cartas para sus familiares en el exilio. Santo y seña del autor, las imágenes de este libro, como en *La elocuencia del francotirador*, son a la vez tenues y poderosas: “Los árboles, como estacas ennegrecidas, sin apenas ramas, aguantan un tendal de niebla que oculta la ciudad sitiada” o “las balas son más rápidas que los párpados”. En medio de los muertos, de los edificios destruidos, del cerco de los francotiradores, de los movimientos del frente, un Orfeo se lamenta por su Eurídice, dos amantes se reencuentran, los habitantes de la ciudad se consuelan escuchando relatos sobre la música. En el mundo de Márquez, no hay salida, no hay salvación, no hay capitulación: el daño está hecho; solo quedan las derrotas ominosas, los recuerdos maltrechos, los abrazos rotos. Pero sus personajes, a pesar de su medianía (o precisamente por ello), encuentran cierta belleza en el fracaso, y son su convicción y su rebeldía lo que los hace admirables, merecedores de formar parte de una historia.

1969 (L'Altra Editorial / Navona) tal vez sea la obra más ambiciosa de Eduard Márquez. No solo por su planteamiento —la creación de una “novela total” sobre el tardofranquismo dejando de lado los principios básicos de la novela—, sino también por su resolución: una novela poliédrica, febril, que conjuga luces y sombras, verdades y mentiras, secretos guardados bajo llave. Para ello ha tenido que dinamitarlo todo, recomenzar, salir en busca de la Forma: tras la publicación de *L'últim dia abans de demà*, Márquez optó por el silencio, no porque no tuviera nada que decir, sino porque necesitaba encontrar el modo de decirlo. Abarcar la memoria colectiva, recoger testimonios de partidarios de izquierda, de derecha, hurgar en archivos, cartas, diarios y manuales de la clandestinidad. Antes del manuscrito definitivo, *1969* fue una novela coral, a la manera de Dos Passos, Dickens o Cela, pero ficcionalizar testimonios reales le restaba verosimilitud y fuerza al proyecto: el autor quería hacer literatura, pero no a través de la trama o la construcción de personajes. Fue también una novela documental: siguiendo a Laurent Binet o Alexiévich, mezcló ficción, documentación y una voz metaliteraria, pero había algo de artificioso en su propuesta: algo impedía que la vida, lo que significaba la vida en esos años, se manifestara en toda su crudeza y vivacidad. Al depurarla todo, terminó por depurarse a sí mismo: “Me di cuenta de que quien sobraba era yo”, afirma en una entrevista. Así, el resultado final es un artefacto literario de alrededor de 600 páginas, una novela de largo aliento

donde las voces hablan por sí solas, unidas únicamente por la tensión narrativa y argumental.

Contrario a lo que pudiera parecer, Eduard Márquez no hace distinción entre géneros mayores y menores y pone en sus libros para niños el mismo celo y empeño que en sus mejores cuentos o novelas: *Les granotes de la Rita* (2002) es el tierno relato de una niña incapaz de dormir. Un día, su madre le aconseja contar ovejas, pero Rita no logra conciliar el sueño, así que opta por contar ranas. Desde el techo de su habitación las divisa y, tras un rato, cierra los párpados y duerme. Las ovejas, celosas, entran en pugna con ellas: una lucha desmedida por el territorio —el techo de Rita— se desata, hasta que la niña sueña con lobos que espantan a las ovejas. Hacia el final, presa de la culpa, las invita a ser sus hadas de los dientes. En *Els somnis de l'Aurelia* (2001), la protagonista está triste por no poder recordar nunca sus sueños, algo que suele ser tema de conversación en el recreo, así que acude al hada Clementina para solucionar su problema: en el camino, conocerá a un “baldànders” llamado Galb, una criatura mágica capaz de cambiar de forma, y a un coleccionista de seres fantásticos, Onofledis Baumol, que hará todo por capturarlo; salvará al hada Clementina y trabará amistad con su mayor enemiga, Ifigènia, culminando en un final feliz y un merecido castigo para el antagonista.

Pese a la sencillez de estas historias, el lector se percata de que ahí permanecen, inalterables, las obsesiones de Márquez: la inconformidad con la realidad, la necesidad de buscar fuera —en los sueños, en la fantasía o en fórmulas mágicas— algo que nos haga sentir diferentes, algo que nos permita ver el mundo con otros ojos, que nos reconcilie con la vida que nos ha tocado vivir. Esa es, me parece, la gran virtud de la literatura de Eduard Márquez: enseñarnos que incluso el hombre sin atributos, el hombre ordinario y anodino, es susceptible de ser narrado; revelarnos que la realidad que no vemos, la que tenemos tan cerca que es imposible observarla, también tiene algo que decirnos.

Una breve historia editorial sobre *La elocuencia del francotirador*: tras su paso por la poesía, Márquez encontró en los cuentos su campo de experimentación, primero a partir de la contención formal y estilística, en el caso de *Zugzwang* (1995), y segundo a partir del desarrollo de estructuras narrativas, *L'eloqüència del francotirador* (1998). En el fondo, una pregunta: ¿cómo construir historias? No obstante, *La elocuencia del francotirador* editada por Firmamento no es, pese a la homonimia, el libro de 1998, sino otro, más depurado, publicado bajo el título de *Vint-i-nou contes menys* (2014), que elimina, limpia y modifica algunos de los cuentos de 1995 y 1998. Sobre decirlo: la traducción al español, a cargo de Cristian Crusat, ha sido revisada y supervisada exhaustivamente por Márquez.

A propósito de la editorial Firmamento, no puedo dejar de mencionar su

exquisita línea editorial: de Carlos Díaz Dufoo, hijo, a Theophile Gautier, de Romain Rolland a Carlos Edmundo de Ory, con una debilidad personalísima por la literatura de y sobre México, el editor, Javier Vela, expresa que “Firmamento pretende restaurar ese trato de respeto con el lector ofreciéndole textos exigentes y que estén a su altura”. En un ecosistema editorial disputado por dos grandes grupos, algunos medianos y cientos de editoriales independientes, y gobernado por una vertiginosa lógica de mercado, un trabajo tan cuidadoso y detenido como este, regido por los principios de Calasso acerca de la conformación de un catálogo, es una tarea suicida que los *happy few* no dejarán de agradecer.

La elocuencia del francotirador es, pues, un libro sobre la identidad, sobre lo que sucede cuando la ficción habita en la ficción, sobre los alcances y los límites de la realidad, sobre las pasiones y las promesas rotas, sobre la exploración de la memoria y la búsqueda del pasado. Márquez escribe, diría Morábito, como quien escribe el justificante perfecto: ninguna frase es inocente, ninguna frase está a salvo del rigor estilístico que tanto anhela y que persigue en cada vuelta de página, ninguna frase está exenta de la devoción y entrega del orfebre que ha sido hechizado por el lenguaje. Algunos de los cuentos de este volumen se vinculan entre sí: de “Mistificación” a “Zugzwang”, de “Voyeurismo” a “Gajes del oficio”, de “Educación sentimental” a “Despotismo”, de “Génesis” a “Despido” a “Naturaleza humana”, *La elocuencia del francotirador* es una bomba de relojería. Es tal la tensión que anida en los relatos que el punto de partida es el punto de llegada: ahí donde comienza el libro debe terminar, debe cerrarse la puerta para siempre, evitar que alguno de estos personajes sobreviva a sus páginas y se apodere del lector, como las mujeres que escapan al cuadro de Willem de Kooning (“Génesis”, “Despido”, “Naturaleza humana”). En realidad, el volumen entero es una declaración de principios, una carta de amor a la palabra, aquella que lo acompaña desde niño: autor minoritario, Márquez escribe para mantenerse fiel a sí mismo; escribe porque la literatura es el propósito de su vida, su forma de ser y estar en el mundo, su modo de entender la experiencia vital: “Yo no puedo ser otra cosa, no sé vivir sin imaginar”, afirma.

Abre el volumen “Mistificación”, que narra la historia de Grette Bürnsten, una contorsionista austriaca producto de una accidentada invención: el narrador, para sobrellevar el tedio de los trabajos editoriales, introduce su nombre en la entrada de un diccionario. Así lo expresa en “Zugzwang”: “Una tarde especialmente densa, redactando entradas para un diccionario enciclopédico, me inventé la biografía de Grette Bürnsten”. En ambos cuentos, el narrador muere; en ambos cuentos, Grette se presenta ante él y, lapidaria, decide cobrar venganza: “Me has condenado a la más triste de las existencias: la que depende del azar de los otros.

Porque nunca nadie buscará mi nombre”. En “Babel”, Cándida, ofuscada por la eficacia amoratoria de un hombre llamado Hermann, con quien ha tenido un romance fugaz, decide empezar un curso de alemán por fascículos: tras los créditos, se cruza con uno “que-se-parece-a-Hermann” e inicia así un romance fatal y solitario con el hombre que aparece en la pantalla. Hay cierto vaivén entre la realidad y la ficción: al ser de carne y hueso no le basta la vida verdadera y se refugia en la literatura; al personaje literario no le basta la ficción y persigue la realidad *real*. La respuesta, como suele suceder, está en algún lugar en medio: en esa grieta donde ambos se tocan por un instante y se produce un hallazgo, una revelación, un descubrimiento.

En *La elocuencia del francotirador*, los personajes son seducidos por la fantasía antes de llegar a la realidad: la buscan, la prefieren, permiten que se apodere de ellos. En “Voyeurismo”, una mujer se hace vigilar por un detective, que le entrega informes periódicos de lo que sucede en su propia vida. Aburrido, coquetea con la escritura, altera pequeños detalles, miente, inventa, la mujer exige los informes por teléfono y en directo: “El detective, arrepentido de haberla dejado llegar tan lejos, se siente atrapado dentro de una esclusa abandonada”. En “Folletín”, Egas Brun se hace pasar por un autor de libros, seduce a Dana Nersi, que idolatra al autor original, encuentra su fotografía en la habitación de Dana, mata al escritor para que Dana no pueda amarlo. En “Pandemia II. Mimesis”, Eldar Faber, paralizado por la angustia de tener que escoger, decide vivir a imagen y semejanza de un hombre ordinario (“Porque Eldar Faber, con las coordenadas del hombre sin nada de particular, puede regir su vida sin tomar decisiones”), pero termina por imitar también su destino.

Inmiscuirse en la rutina ajena, vivir más de una vida, obsesionarse con tener un doble, romper el pacto con la ficción, llevarse al límite de uno mismo, suplantarse a los otros: nada en este libro es fortuito, todo está fríamente calibrado, la prosa está a punto, las imágenes se agolpan en el imaginario del lector: “el miedo, omnívoro como un incendio forestal, erosiona el día a día”, “el frío ladra famélico tras las ventanas”, “letal como un bosque sin el voltaje de la savia”. Respecto a la tradición de la que bebe este libro, hay que decirlo: pese a haber sido escrito originalmente en catalán, no halla sus cimientos en la literatura catalana, sino en los posmodernos norteamericanos y las vanguardias: por una parte, Brautigan, Vonnegut, John Barth o Pynchon; por otra, los vanguardistas, en especial Massimo Bontempelli, del que también bebe, dicho sea de paso —pero esto solo lo supo tiempo después de la escritura de *Zugzwang* y *L'eloqüència*—, Pere Calders.

Hacia el ecuador de *La elocuencia*, es posible encontrar el cuento “Alegoría”: al percibir la presencia de un trasatlántico, un naufrago agita los brazos; se sabe visto por un hombre y cierra los

ojos, descubierto, salvado al fin, “pero, cuando vuelve a abrirlos, ve únicamente al pasajero solitario enfocándolo con una cámara fotográfica. Y el resplandor del flash deslumbra el zumbido del barco alejándose”. Tal vez por eso, porque solemos ver pero no ver, el volumen persevera tanto en la naturaleza de la mirada:

mirar, aunque nos cueste la vida; vigilar y ser vigilado; observar con la pasión y voluptuosidad del voyeurista o del detective; reparar en que la inconformidad y el anhelo y la necesidad de ser visto pueden ser nuestra salvación o nuestra condena.

Y es que, después de todo, y como lo demuestra Eduard Márquez en estos

cuentos, queda el lector, que vigila también al vigilante; quedan la prosa limpia y nítida y la musicalidad de las frases; queda el consuelo de la lectura como morada definitiva; queda aquel que, sin darse cuenta, ha leído estas historias y ha sido tocado por este autor.

Nada hago sin alegría. Un paseo con Montaigne

Pablo Sol Mora

Rosamerón

Barcelona, 2023, 185 pp.

SHANIK SÁNCHEZ

Como Dante, Cervantes o Shakespeare, Michel de Montaigne, creador del género que conocemos como ensayo, marcó un antes y un después en la historia de la literatura. No obstante, a pesar de su fama, pocos lectores en realidad leen sus obras completas, ya no digamos las vuelven a leer más de una vez de cabo a rabo (con excepción quizá de sus respectivos especialistas y uno que otro lector *sui generis*). Sobre el *Quijote* y los dramas shakespearianos, por ejemplo, se han publicado resúmenes, síntesis y adaptaciones, con ilustraciones o sin ellas, para todo público. Fuera de toda versión audiovisual, apuesto a que para la mayoría de la gente el primer acercamiento —o quizá el único— a estos y otros textos fundamentales ha sido a través de alguno de aquellos medios.

Salvadas las diferencias y tomando en cuenta sus bemoles, la narrativa, el teatro y hasta la poesía pueden prestarse a reducción, condensación y simplificación, no así el género ensayístico. Si se deja de lado el comentario, la antología y la selección, someterlo a aquellas intervenciones resultaría una labor hartó complicada, incluso extraña. Tarea más difícil en el caso de los *Ensayos* de Michel de Montaigne, donde ocurre una verdadera simbiosis. Montaigne nunca cesó de escribir y corregir sus ensayos, cuyos libros I y II dio a la imprenta en 1580 y en 1588 la edición de, otra vez, el I y el II, junto con el III; hasta 1592, poco antes de su muerte, nunca dejó de corregir, matizar, precisar, retocar y añadir algo en cada uno. Estos surgieron a la par de su vida, persona y obra se fundieron en una diversidad y fluctuación extraordinarias.

Por supuesto, mucho se ha escrito sobre la vida de Michel de Montaigne y las citas que desde el siglo XVI hasta la actualidad siguen extrayéndose de sus libros. Una vasta bibliografía existe a lo largo y ancho de los continentes, pero he aquí que Pablo Sol Mora ha tenido a bien ofrecernos la manera más adecuada, si no es que

la mejor y más deleitable, para conocer y reencontrarnos con Michel de Montaigne y sus *Ensayos*: un paseo por la Montaña. Organizado en seis segmentos —Al lector, Preámbulo, Paseo I, Paseo II, Paseo III y Epílogo— y amenizado con una serie de fotografías —capturadas por el autor y el editor en sus visitas al *château* donde los ensayos fueron concebidos—, *Nada hago sin alegría. Un paseo con Montaigne* hace de una lectura laboriosa y erudita una caminata sugerente, ilustrativa y placentera al compartir con el lector datos, señas e impresiones. El tono personal e íntimo con que inicia en Al lector y el cual mantiene hasta el Epílogo, provoca en nosotros la agradable sensación de estar paseando con un compañero de viaje en un andar peripatético por los ensayos del señor de la Montaña. Correspondiendo a los tres libros que integran los *Ensayos*, *Nada hago sin alegría* consta de tres *promenades*: “Hacia un arte de vivir”, “Yo somos otros” y “La lección de la alegría”. Como Montaigne, Sol Mora nos glosa obras y autores, nos comparte su experiencia, sus charlas con unos y otros.

Montaigne no escribió para lectores doctos, sino sabios, pues “una cosa es la *scientia* (la ciencia, el conocimiento, la erudición) y otra la *sapientia* (la sabiduría)”. Como él, Sol Mora dirige sus notas y apuntes a un lector “inteligente, sensato, honesto”, que piense por sí mismo. Para ambos, la verdadera educación ha de ser aquella que “educa para la vida, no para la escuela, y consiste no en una serie de conocimientos que solo provisionalmente alojamos en nuestro interior, sino en una serie de principios e ideas que se vuelven parte de nuestra sustancia”.

Si Montaigne se preocupaba por la enseñanza y el aprendizaje, también Sol Mora; quizá por eso en algunos pasajes se filtran algunos juicios un tanto pesimistas por parte del crítico mexicano:

Los originales estudios de humanidad, a diferencia de sus desorienta-

dos herederos en las universidades actuales, no tenían como objetivo fundamental formar especialistas: aspiraban a una cultura general que permitiera conocer lo necesario para alcanzar la *humanitas* y ser plenamente hombre. «Humanidades se llaman esas disciplinas: hágannos, pues, humanos», escribía uno de sus máximos exponentes, Juan Luis Vives, lleno de optimismo y confianza. Hoy, el viejo sueño humanista es visto por muchos simplemente como una antigua reliquia, cuando no con desconfianza y resentimiento. Reconozcamos con humildad los fracasos y limitaciones del humanismo, pero solo desde la mezquindad y el cinismo podrían negarse sus méritos.

A pesar de estos parajes nublados, Sol Mora recuerda que el sabio de Montaigne es alegre y nos vuelve a despejar e iluminar el trayecto:

¿Y qué es, a fin de cuentas, el ensayo sino filosofía en movimiento? Quizá ningún género corresponda mejor a la vida, esa agitación constante, imperfecta y desordenada, que este, igualmente imperfecto y desordenado. La vida no suele tener la forma rigurosa y artificial de una novela o un drama ni, salvo raros momentos, la del poema. La vida pertenece al género del ensayo: incierta, titubeante, dispersa, que se va haciendo en el camino, sin metas claras. Y nadie, que se sepa, es un profesional del vivir: todos somos ensayistas. Ensayemos, pues, lo mejor que podamos y *de buena fe*.

Pablo Sol Mora ya recorrió la vereda hacia la Montaña, entonces, nos comparte indicaciones para no extraviar la ruta de nuestro propio camino hacia ella. Leer es conversar, es pasear, es poner el yo en

movimiento hacia sí mismo y los otros: experiencia y reflexión, actividad del espíritu y del cuerpo, es un proceso que se funde con la vida. De este modo, el diálogo y el viaje han de ser formas predilectas de conocimiento tanto en los *Ensayos* como en *Nada hago sin alegría*.

La influencia de Michel de Montaigne no solo en sus contemporáneos sino también en autores posteriores está fuera de duda. Shakespeare, Quevedo, Pascal, Voltaire, Rousseau, Nietzsche, Stendhal, Swift, Johnson, Boswell, De Quincey, Sainte-Beuve, Wilde, Emerson, Borges y un largo etcétera leyeron a Montaigne y su obra vino a formar parte esencial de sus respectivas escrituras. No obstante, a casi quinientos años de distancia, ¿aún existe un diálogo entre el caballero de Périgord y los autores y lectores del XXI? En la literatura mexicana, su huella es perceptible en Alfonso Reyes, Gabriel Zaid, Alejandro Rossi, Adolfo Castañón, Tedi López Mills o Laura Sofía Rivero.

Seguramente Byung-Chul Han, filósofo surcoreano radicado en Berlín, ha leído en alguna traducción inglesa o alemana los ensayos de Montaigne, algo en sus especulaciones respecto al ocio (*otium*), el retiro y el silencio, contrarios a la actividad (*negotium*), la ocupación y el trabajo, permitiría establecer un vínculo entre ambos. Pienso en *La sociedad del cansancio*, *El aroma del tiempo*, *Loa a la tierra* y *Vida contemplativa*. Permítaseme citar uno de sus planteamientos:

El trabajo roba la libertad. El ocio es un estado desvinculado de cualquier preocupación, necesidad o impulso. Permite que el hombre aparezca como hombre. La comprensión antigua del ocio se basa en una concepción del ser que, para el hombre actual, para un mundo completamente absorbido por el trabajo, la eficiencia y la productividad, resulta inaccesible e incomprensible. La cultura antigua del ocio señala, vista en perspectiva, que es posible un mundo distinto al actual [...] El ocio como *schola* está más allá del trabajo y la inactividad. Es una capacidad especial que debe ser educa-

da. No es una práctica de relajación o de desconexión. El ocio remite al pensar como *theorein*, como contemplación de la verdad [...] La incapacidad de tener ocio es un signo de apatía. El ocio no tiene que ver con no hacer nada, sino que es más bien lo contrario. No está al servicio de la de dispersión sino de la reunión. El demorarse requiere una recolección de sentido.

La filosofía del surcoreano y la del francés coinciden en las intenciones de conocerse a sí mismo y saber vivir.

Aventura incluso que un lector alternativo y ecléctico sería capaz de percibir algo del Camino medio o la Vía media budista en la vía media a la que Montaigne apela constantemente a lo largo de sus *Ensayos* para experimentar una vida plena, ser verdaderamente hombre, “estar felizmente en uno mismo” y disfrutar el presente gracias a la introspección, la serenidad, el equilibrio de los humores, a no ser esclavos de nuestros estados de ánimo y estar conscientes de que la existencia es diversa y mutable, pues “nunca estamos en nosotros, siempre estamos más allá. El miedo, el deseo, la esperanza nos lanzan hacia el futuro y nos roban el sentimiento y la consideración de lo que es, para distraernos en lo que será, incluso cuando nosotros ya no seamos”. Si en el continuo flujo del aprender y poner a prueba *El Dhammapada* y los *Ensayos* son libros de Sabiduría, *Nada hago sin alegría* es un acceso a la lectura vital del segundo.

¿Por qué los *Ensayos* de Michel de Montaigne siguen comunicándose a pesar de los siglos y produciendo no solo textos como el de Pablo Sol Mora, sino también reimpresiones, ediciones y selecciones como *Viajero de sí mismo* (Universidad Veracruzana, 2019)? A la par que dio a luz el ensayo, Montaigne alumbró el yo, “aunque —aclara Sol Mora— quizá sería más apropiado decir que dio a luz y enterró una noción del yo que podríamos considerar clásica para, acto seguido, fundar la única noción moderna posible del mismo, la que parte del reconocimiento de su pluralidad”. A partir de entonces, la otredad en nosotros mismos, la concien-

cia de nuestra fragmentariedad y pluralidad, que no somos uno y tampoco somos el centro del universo, la subjetividad, la incertidumbre, la duda y la contradicción forman parte de las así llamadas modernidad y posmodernidad.

En cualquier tiempo y cualquier latitud el hombre transita por sucesos políticos, sociales, culturales e ideológicos. Durante el Renacimiento, época en la que vivió Montaigne, acaecieron grandes sucesos, entre ellos el descubrimiento del Nuevo Mundo, la emergencia del antropocentrismo y la Reforma. Este tercer milenio no ha sido una excepción: guerras, pandemia y crisis. Quinientos años nos separan, pero convulsiones cíclicas aún nos vinculan. Porque al final, si para Montaigne “cada hombre comporta la forma entera de la condición humana” y nada de lo humano le era ajeno, sus *Ensayos* vendrían siendo un manual de vida para llegar a ser plenamente humano, un arte para vivir felizmente una vida humana.

Si Montaigne es un privilegiado enlace entre los clásicos y los modernos, Sol Mora lo es otro tanto entre Montaigne y nosotros, lectores modernos y posmodernos de los siglos XX y XXI. “Ensayar sobre Montaigne es una redundancia, e incluso esta objeción está comprendida en su obra —admite el autor—. La literatura es un dilatado comentario que se reproduce a sí mismo, y sobra decir que hay ensayos sobre los ensayos sobre los *Ensayos*”. Sin embargo, pocas guías hay, tan amables y selectas, del “país privilegiado que es Montaigne”, como *Nada hago sin alegría*.

Este libro no es una glosa más entre miles de páginas que se han escrito sobre los *Ensayos* y su autor: es realmente un paseo y una invitación a conversar con un autor del siglo XVI, con un clásico, porque los escritores realmente clásicos siempre han de ser nuestros contemporáneos. Con *Nada hago sin alegría*, Sol Mora no solo logra construir un puente entre nosotros y los *Ensayos* de Michel de Montaigne, también cumple la función que viene practicando en su labor crítica en *Crítica* y *Letras Libres*, y libros como *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro*, el *Diccionario Vila-Matas* o la *Antología Áurea*: ser el mensajero de una gran obra.

Traducción y literatura: fecundo diálogo

Pablo Montoya
Universidad Veracruzana
Xalapa, 2023, 92 pp.

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ

Con un arranque envolvente, Pablo Montoya abre la serie de conferencias reunidas bajo el título *Traducción y literatura: fecundo diálogo*.

Aunque poco se aborda la amplia discusión sobre las implicaciones filológicas y

culturales de los procesos de traducción y, por supuesto, la traductología no es el tema de discusión, hay una serie de supuestos teóricos, cuyos límites se trastocan, sobre la traslación, la interpretación, la adaptación y la reescritura que subyacen a la argumentación, con el propósito de legitimar la conformación de sistemas literarios “renovados y modernos” a través del entrecruzamiento literario, por parafrasear la aseveración decimonónica del Duque Job. Estudiar los procesos de

construcción de poéticas, estilos y programas literarios gracias directamente a la traducción no es realmente novedoso, sin embargo, es cierto que dentro de los estudios literarios —que no lingüísticos— resulta necesario reflexionar sobre el lugar de las traducciones y qué es lo que estas permiten según su propio proceso de transferencia, adaptación y recensión. Empero, Montoya trata de llevar la discusión a un terreno ajeno a la tecnificación y profesionalización de la traducción: no sin cierto aire de provocación, plantea a través de varios ejemplos que la adaptación de una obra literaria a otro idioma implica más un problema de sensibilidad estética antes que de un cabal conocimiento lingüístico de las lenguas involucradas y de crítica histórica. Para el autor más que un proceso de traslación se estaría ante un caso de *interpretación*. Así pues, la intención de las cinco conferencias originalmente presentadas en el marco de la Cátedra Internacional Carlos Fuentes, organizadas por la Universidad Veracruzana en noviembre de 2021, es conformar una idea de la traducción como mecanismo de comunión espiritual entre las épocas y las culturas, lo que garantizaría la permanencia del “alma” o la “esencia” de un sentido *original* de las obras literarias.

De esta forma, la traducción no es sino el *leitmotiv* para presentar un programa para la literatura contemporánea latinoamericana. La propuesta de Montoya se fundamenta en nociones generales de la semiótica, mezcladas con una serie de licencias argumentativas de corte idealista. Tal postura recuerda la erudita discusión de Pedro Aullón de Haro sobre la denominada “trampa Jakobson”, es decir, la confusión teórica sobre la relación de las *Geisteswissenschaften*, herencia terminológica de Herder y Hegel, y el estudio del signo como el núcleo de significación. No resulta extraña esta relación si se piensa en cómo la conformación del signo entre significado y significante que presentó Saussure en su *Curso de lingüística* tiene su origen conceptual en el capítulo XVI del *Laocoonte* de Lessing, en la que la finalidad estética trasciende, aunque se ancla, en los rasgos del signo. Tal consideración, en la que Montoya no repara, viene bien en su argumentación toda vez que para él el significante es lo único que se trasmuta en el proceso de interpretación y de adaptación, no así el sentido primigenio y original de la obra: el significado; lo que garantiza que el signo se vea enriquecido por medio de la recensión creadora. De esta forma, el escritor colombiano puede sostener que un sistema de signos es equivalente a códigos de significación de otras formas de representación no siempre textuales, de tal manera que la écfrasis puede ser más que adaptación o interpretación, una traducción, en la medida en que hay un genio poético dispuesto a dilucidar el *significado* de la obra original y lo traslada a otro sistema de signos: hay pues en la labor del traductor una finalidad hermenéutica y estética, aunque no siempre queda claro cuál, dictada más por la sensibilidad y por la experiencia de lectura, que por la profesionalización.

A partir de la ‘interanimación’ en la traducción, concepto que George Steiner expuso en *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975), Montoya refuerza la idea de renovación y modernización de la literatura a través de la traducción. Para el autor la “identidad alterada” de una obra se ve reorganizada y potenciada poéticamente por medio de la traducción, lo que le imprime cierta reciprocidad entre sistemas lingüísticos y campos literarios al lograr el sincretismo de *espíritus* que las diferentes lenguas “tienen en esencia”. Las obras de valor moderno, parece decir el autor, son aquellas que se alimentan del universalismo que dota la traslación por sí misma, sin considerar que incluso el acto de traducir obedece a un complejo proceso de recepción, circulación y adaptación que dependen, más que del genio, de políticas estatales y educativas. Sin embargo, al autor le interesa señalar que las transferencias intelectuales y literarias permitidas por las adaptaciones e interpretaciones serían un medio casi único de conformación de cierto sentido *original* y a la vez *universal*. La reactualización, refuncionalización, reescritura y adaptación de una obra por medio de la traslación lingüística sería en sí la finalidad de todo ejercicio literario. Si bien resulta evidente que la recensión de una obra depende de múltiples factores políticos, culturales, sociales e históricos, que dan lugar enunciativo tanto a la creación, a la lectura, así como a la recuperación y traducción de una obra, Montoya señala en la conferencia “Paradigmas de la traducción literaria en Colombia” que la política y la religión afectan significativamente la “independencia y la autonomía del traductor”, y por lo tanto, se pierde el sentido original de la obra. Lo anterior remite paradójicamente a una discusión sobre la libertad artística en relación con las reflexiones estéticas de mediados del siglo XIX latinoamericano. Mientras que para algunos pensadores de inclinación realista y republicana la labor literaria debía estar estrechamente vinculada al nacionalismo ideológico y lingüístico, para otros, que se autonombraban modernos, la libertad filosófica que encarnaba el idealismo permitiría superar el problema de la lengua nacional y la gramática; ambas posturas, por supuesto, implican un programa político.

Esta conferencia, que podría presentarse como la más polémica, permite entablar un debate en torno a la historia de la filología y la traducción en el siglo XIX no solo en Colombia, sino en general en el mundo hispánico, pues los ejemplos que propone Montoya obligan a considerar no solo los diferentes sistemas de ideas que subyacen en cada letrado al momento de realizar las traducciones, sino también qué se entendía por literatura en ese momento, aspecto que se pasa por alto. De acuerdo con el autor, por ejemplo, la traducción que realizó de la *Eneida* Miguel Antonio Caro (1873) es una expresión castiza de la “fuerte y asfixiante carga católica” que pierde lo esencial de la “obra original” por estar sometida al yugo

del pensamiento conservador de la época. Para asegurarlo remite a la consideración sobre el supuesto humanismo anti-ilustrado de Caro que Rafael Gutiérrez Girardot expresó en su ensayo “La literatura colombiana en el siglo XX”, publicado en el *Manual de Historia de Colombia* (1978-1980). A juicio de Gutiérrez hubo en la labor filológica de Caro una forma de humanismo señorial católico contrario al espíritu de la Revolución francesa. En este “humanismo (con minúsculas)” encasilla también a Guillermo Valencia por tratarse de un conservador con trabajos filológicos propios de una “desmesura provinciana”, argumento que Pablo Montoya retoma. Si bien para Gutiérrez tal ejercicio letrado de Caro se reducía a un “latín de sacristía” y a literatura provinciana, no puede desconocerse que precisamente los jóvenes Caro y Cuervo escribieron la *Gramática Latina* (1867) para enseñar latín a laicos y eclesiásticos de lengua española bajo nuevos métodos y enfoques, tales como recuperar autores españoles del Siglo de Oro en ese esfuerzo. Cabe puntualizar que Gutiérrez repudia especialmente la Contrarreforma y tiene una imagen mucho más positiva de la Edad Media en su literatura popular. En este esfuerzo, se echa de menos la revisión directa del intercambio epistolar —que es otra forma de traslación y transferencia— entre Caro y Menéndez Pelayo en el que comentan y citan autores renacentistas españoles.

Sin embargo, la crítica de Gutiérrez —que figura en el texto de Montoya como cita de autoridad— dista mucho de considerar a estos escritores decimonónicos como conservadores por el simple hecho de no interesarse por las lenguas indígenas o por los “nativos ancestrales”. El acto de arremeter contra Miguel Antonio Caro y Guillermo Valencia parece obedecer más que a un afán comparatista, a cierta necesidad por descolonizar la historia y los paradigmas de la traducción en Hispanoamérica, pues agrega que el modelo de traducción de estos “conservadores” menospreció las lenguas originales. ¿Bajo esta argumentación, qué lugar ocuparían los trabajos filológicos de dos eruditos conservadores, católicos y monárquicos liberales como Francisco Pimentel y Joaquín García Icazbalceta tan preocupados por recuperar, antologar y estudiar las lenguas indígenas mexicanas, a la vez que se preocupaban por la conformación de bibliotecas y de establecer tratados estéticos? Resulta injusto tal señalamiento, puesto que no realiza en sí una revisión histórica de la figura de Caro y de la comunidad intelectual análoga que figura en sus epistolarios, además, hay una valoración anacrónica si se piensa que el modelo de una traducción ética de Virgilio es para Montoya la de un autor cien años posterior: la *Eneida* de Rubén Bonifaz Nuño. No obstante, lo anterior puede ser leído como una licencia retórica para establecer puentes temporales y regionales entre dos modelos de traducción que al autor le interesa deslindar: aquel que adapta la obra a un modelo político y lingüístico específico sin preocuparse por el significante,

sino solo por el sentido; y el otro que en un afán de mantener el sentido y el significativo, respeta incluso el orden poético, sonoro y gramatical de los signos latinos en su adaptación al español, que implica también un sentido político. Si la finalidad fuera reflexionar sobre la violencia epistémica que garantizó la consolidación los Estados nacionales durante el siglo XIX a través de literaturas, traducciones y formas de comprender la lengua, habría que cuestionar las formas neocoloniales, que bajo licencias retóricas, se justifican en la argumentación de estas conferencias.

El “fecundo diálogo” que se propone este libro no falla en ningún momento si cae en las manos de un crítico severo, pues a partir de los apuntes y señalamientos que realiza Montoya puede desprenderse una serie de debates en torno a la traducción y la conformación de sentidos y sistemas literarios. Sin embargo, todo el interés del autor al plantear la traducción como una forma de conformación de poéticas y estilos está en función de justificar su propia obra, la cual glosa ampliamente en estas conferencias. Por mencionar un ejemplo, señala como modelo de traducción/adaptación su cuento “Antígona”, recogido en su libro *Réquiem por un fantasma* (2006). En este relato el autor busca actualizar el mito de la mujer tebana en una ciudad “muy latinoamericana”, Medellín, destrozada por la violencia durante el gobierno de Álvaro Uribe. Para el autor,

su propio cuento demuestra que la *esencia* de la *Antígona* de Sófocles sobrevive al tiempo, el lugar y al sistema lingüístico gracias a que se conserva el espíritu trágico de la obra original toda vez que toma un nuevo sentido, y se refuncionaliza, en una tierra signada por la desaparición forzada. El *kairós* político resulta pertinente para la adaptación del mito griego aunque evidentemente este relato funciona específicamente en dicho contexto político, lo que esto no implica que tenga fines utilitaristas o ajenos al ejercicio estético de la literatura. Cabría preguntarse si no es, pues, la cancelación a la traducción de Caro una falacia *ad hominem* por su inclinación católica, o la defensa de la actualización de *Antígona* en Latinoamérica una urdimbre de estratagemas para legitimar proyectos literarios de ciertos grupos y de ciertas afinidades políticas. De ser así, no hay nada reprochable, sin embargo, se vuelve evidente que el autor tiene la intención de legitimar un *ethos* latinoamericano que abiertamente rechaza su propia tradición letrada en virtud de una literatura “re-actualizada” –modernizada– por medio de la ecuación que él propone: la traducción/interpretación. Esto, señala citando a Octavio Paz, es la elevación del “canon poético”, pues hay en este fenómeno una transmutación anímica y espiritual: un buen traductor da lugar a lo esencial, a aquel “algo” que es mutable en el espíritu literario y que, sin embargo,

se mantiene, transmigra e insufla, progresa y moderniza las obras que se alimentan de la interpretación y lectura cuidadosa y sensible de la traducción.

No deja de ser significativo que muchas de las ideas expuestas en estas conferencias tengan una clara correspondencia con las discusiones decimonónicas sobre la traducción (muchas anticipadas por Andrés Bello y sus polémicas con Lastarria o Sarmiento), la modernización de la literatura y su pertinencia en la conformación de nuevos estilos literarios en naciones con *ethos* específicos. Sin embargo, pese a todos los debates que se pudieran desprender de este libro, hay un interesante aporte que, si bien tampoco es novedoso, siempre debe tenerse en cuenta: la invitación a comprender las literaturas latinoamericanas en su heterogeneidad universalista y a superar la idea de la existencia cerrada, uniforme y única de las literaturas nacionales –que no es sino nacionalismo metodológico. Al final de su libro, Pablo Montoya atina a señalar que el “sentido original”, o bien, la obra “original”, no existe, puesto que toda representación, artística o no, está conformada por una suerte de recursividad de cajas chinas que encierran diferentes sentidos, que es a la vez el mismo, gracias a las diferentes transmutaciones que se dan en cada interpretación individual que es a la vez colectiva.

Esta herida llena de peces

Lorena Salazar Masso

Angosta Editores

Medellín, 2021, 183 pp.

MAURICIO BUILES

Perdí la cuenta del número de documentales, obras de teatro, análisis y reportajes sobre la masacre de Bojayá (Chocó), en el Pacífico colombiano. Cada cierto tiempo, aparece el testimonio de un testigo que cuenta cómo, el jueves 2 de mayo de 2002, en medio de la confrontación entre guerrilla y paramilitares, explotó una bomba dentro de la iglesia del pueblo y mató a más de 70 personas, la mayoría de ellas niños. Por lo general, son palabras sin eco, que difícilmente conmueven porque se inscriben en el repertorio monótono de los relatos de guerra de los últimos 50 años en Colombia. *Esta herida llena de peces*, la primera novela de Lorena Salazar, sale a la luz –en medio de ese paisaje repetitivo– para demostrar que se puede seguir escribiendo sobre el conflicto sin caer en el cliché.

Se trata de la historia de una mamá blanca y su hijo adoptivo negro

que emprenden un viaje en lancha desde Quibdó, la capital chocoana, hasta Bojayá, un pueblo ribereño. Durante el recorrido por el río Atrato, la tensión entre pasajeros hace prever que, en algún punto, algo malo les va a suceder: “la última curva nos acecha a la orilla derecha del Atrato. La conductora, que tarareaba una canción, enmudece, apaga los motores y nos hace señas para que nos quedemos callados. Tanto silencio despierta al niño”. Además, el paisaje descrito por la autora es denso: “aparecen pequeñas islas, obligan a la conductora a decidir qué camino tomar. Decisiones. En estas islas, la hierba crece como el pelo de un perro callejero, bañado por la lluvia a las diez de la mañana y a las cuatro de la tarde. Húmedas, deshabitadas islas que no son de la tierra, ni del río”.

Es una apuesta narrativa arriesgada porque la literatura colombiana, en

el último medio siglo, no hace más que buscar atajos para contar la guerra y, en esos intentos, el fracaso ha sido un común denominador. El libro pudo estar copado de metralla y sangre derramada, muerte y familias miserables y, de hecho, algo de eso hay. Sin embargo, están en un segundo plano. Al lector lo que le interesa, gracias a las virtudes de la escritora (el manejo de los diálogos, las descripciones, los silencios), es la relación entre madre e hijo y su viaje en lancha.

Es ficción, sí, pero también es un libro que trata de contar una verdad lisa y llana sobre una tierra que suele estar en el reverso de la literatura colombiana. ¿Cuántos libros de ficción hay sobre el Chocó o los ríos que lo atraviesan? Salvo las novelas de Arnoldo Palacios como *Las estrellas son negras* o *La selva y la lluvia* –que son un brochazo por la herencia africana en Colombia–, en general, este es un lugar sin registro importante en el canon literario.

El Chocó, además de ser una zona marginal, es, también, un escenario donde la magia y la superstición superan las explicaciones racionales, la corporalidad impera en las relaciones sociales y las festividades disimulan la tragedia. Jorge Amado, novelista brasileño y gran re-

tratista de Salvador de Bahía, le hubiese bastado una temporada en el Pacífico colombiano para crear relatos del nivel de *Tienda de los milagros* o *Doña Flor y sus dos maridos*.

Con esto no quiero decir que la obra de Lorena Salazar sea una oda al folclor o una hoja de ruta antropológica para entender las dinámicas sociales del Chocó. Lo que celebro es su habilidad para abordar un tema espinoso teniendo en cuenta que ella no es originaria de la región (nació en Medellín, aunque vivió su infancia en Quibdó) y que *Esta herida llena de peces* es su proyecto final del máster de narrativa de la Escuela de Escritores de Madrid.

Ciertamente, hay frases que pecan por inocentes: “Nunca alcanzaremos a pagar lo que ha sufrido el pueblo negro. Su hostilidad, el miedo, el desprecio tienen una causa profunda, añeja”. No solo son obviedades, sino que están impregnadas de una condescendencia que molesta. La periodista y escritora chocoana, Velia Vidal, hizo una crítica punzante y calificó a Lorena Salazar de inexperta y al libro de racista: “estamos ante una narradora que se asume tan superior al contexto, tan superior a ese otro racializado, exótico y precario, que se toma la licencia de intervenir y modificar sus rituales ancestrales, o se siente con el derecho de decirle a los otros qué hacer”.

Sin embargo, ¿quiere decir esto que las escritoras solo deberían escribir historias desde el punto de vista del grupo al que pertenecen? No lo creo. Sería una premisa contraproducente y exagerada porque inhibe la imaginación del artista; pero en tiempos de corrección política y moral, este tipo de críticas generan hipos de indignación que mueven las redes sociales.

Pero volvamos al libro. La novela tiene dos ejes narrativos: la maternidad y el recorrido de una madre y su hijo desde Quibdó hasta Bellavista, una población más pequeña (conocida también como Bojayá), a orillas del Atrato. Quienes hemos hecho ese trayecto, sabemos que las descripciones de Lorena Salazar no son inventadas: “el agua, tan necesaria, cae como una venganza sobre las terrazas, llena los tanques azules de reserva al tiempo que baña lagartijas, iguanas, pollitos salvajes y tórtolas. Tuerce los papayos. El viento despega los techos de zinc, vuelan como pájaros plateados...”.

La trama, en ocasiones, también tiene la estructura de un diario de campo: “a las nueve el bebé en la cama, tendido como una artesanía de pueblo (...)”, “a las once llueve. Un zancudo se mete entre el toldillo (...)”, “a las tres me quedo dormida rezando para que el niño duerma”, “a las cinco he llenado el tetero tres veces (...)”. Además, los detalles sobre el río,

los pueblos y la selva recuerdan la precisión de las crónicas de Gabriel García Márquez en el Chocó, en su época como reportero del periódico *El Espectador*, a mediados del siglo pasado. En la novela de Lorena Salazar se lee: “el río es testigo de llantos y sangre, nacimientos y muertes, salidas y llegadas. Los ríos del Chocó, otra forma de habitar la tierra: las canoas también son casas, puestos de trabajo y escondites. Por el río comenzamos a perder esta tierra”; y es inevitable pensar en la *Historia íntima de una manifestación* o en *La riqueza inútil del platino colombiano*, de García Márquez.

No creo que sea casualidad que el párrafo más largo y devastador esté al final de la novela. Son cinco páginas con los detalles sobre la explosión dentro de la iglesia donde se resguardaban más de 100 personas aquel 2 de mayo. Hay que leerlas despacio para reconocer el tamaño de la tragedia. Para las personas que no están emparentadas con la historia del país suramericano, esa parte es una insinuación colmada de señalamientos y de sugerencias sobre lo que significa para una sociedad seguir ignorando sus heridas.

Hay una pregunta en la mitad de la novela que vuelve como *déjà vu* justo en esa parte: “¿Qué decir cuando lleguemos a Bojayá?”, pregunta la madre, pero es la autora la que nos pregunta: ¿qué decir ante la barbarie?

La guerra que perdimos

Juan Miguel Álvarez

Editorial Océano

México, 2022, 272 pp.

BIBIANA RAMÍREZ

La historia de doña Martha, con la que inicia *La guerra que perdimos*, es conmovedora: fue desplazada por la guerrilla de un lugar en el Amazonas donde podía pescar, sembrar y vivir tranquila con su esposo y sus ocho hijos, luego, violada por un grupo armado, torturada, casi a punto de perder la vida, además, cuatro de sus hijos fueron reclutados. Las otras diez crónicas que conforman el libro, escrito por el periodista colombiano Juan Miguel Álvarez (1977), tienen el mismo tinte de violencia y dolor que padece gran parte del país. “El conflicto armado colombiano ha sido, más que nada, un holocausto de civiles”, dice en las primeras páginas.

Y es que escribir sobre este conflicto no es tarea fácil y menos en la última década, cuando se iniciaron los diálogos de paz entre la guerrilla de las Farc y el gobierno colombiano en el 2012, para su posterior firma en 2016; aconte-

cimiento que nos removi6 a todos y nos puso a pensar en cómo narrarlo. Aquí, el periodista se arriesgó a recorrer territorios agrestes, lejanos y olvidados para escuchar a las víctimas, acompañarlas y hacer un retrato con todo lo que observó en sus viajes. Con este libro, Juan Miguel Álvarez ganó el tercer Premio Anagrama de crónica Sergio González Rodríguez en 2021.

Álvarez es un reportero de montaña, de selva, de río. Puedo evocar sus libretas de apuntes arrugadas por la humedad de la selva o un largo trayecto en mula, con la letra quebrada por el movimiento de las canoas o de los jeep a gran velocidad y por carreteras sin pavimentar. Con la descripción de sus viajes nos muestra zonas selváticas, alejadas, de difícil acceso y exóticas que hacen sentir que uno está viajando con él, por ejemplo, en el departamento de Chocó: “tras haber salido de Togoromá, nos internamos

por un estero que es un recodo estrecho y pantanoso del río San Juan, cercado por árboles de mangle y sus raíces expuestas como brazos de pulpo, en busca de otro poblado costero llamado Pichimá”.

Este tipo de relatos no son una novedad para el autor. Su primer libro lo publicó en 2013, *Balas por encargo*, una crónica de violencia cometida por el narcotráfico en la ciudad de Pereira, donde reside. En el 2018, publicó *Verde tierra calcinada*, donde narra la historia de siete parajes específicos de la guerra. En el 2021, publicó *Tiburones en la pecera* y *Lugar de tránsito*, todos con la editorial Rey Naranjo.

La guerra que perdimos es una compilación de crónicas escritas para diferentes medios, desde 2014 hasta 2021, las cuales están atravesadas, precisamente, por los acuerdos de paz. Desarraigo, violaciones, desplazamiento y desaparición forzada, hambre, muerte... es lo que se encuentra en estas líneas. Pero también lucha y resistencia de quienes insisten en vivir en paz. No contiene teoría sobre el origen y desarrollo de la violencia, sino que hace una radiografía del país, un análisis del conflicto y la explicación del “enemigo interno”, las posibles causas de los asesinatos de líderes sociales y defensores de derechos humanos.

Álvarez intenta comprender la “guerra sucia” y la “guerra psicológica” por parte del estado colombiano, aplicando todos los mecanismos criminales contra la subversión y contra los civiles, en la mayoría de los casos, inocentes. Cómo se difuminan los límites dentro de la violencia. Y ni siquiera tiene que ver con la confrontación de un bando contra otro, sino que va más allá; de cómo la crueldad y el salvajismo, por luchas de poder o territorio, dejan heridas profundas a las víctimas. Todo con historias de vida que a veces hacen sacar lágrimas, por lo descarnado y trágico de los hechos.

La guerra que perdimos es un libro que está escrito para que Latinoamérica lo entienda, para que conozca esas tragedias que en el país se han normalizado o que desde las ciudades se han minimizado. Es la mirada de un reportero sobre algunas de las miles de historias dentro de un país con un largo conflicto interno donde no existe la justicia. Además, Álvarez deja en evidencia el pensamiento generalizado de los colombianos sobre el conflicto armado, donde dicen que si a alguien lo asesinan es porque algo hizo, incluso, menciona las palabras de un veterano periodista que le dijo que “los asesinatos solo

ocurrían entre bandidos, porque a la ‘gente sana, gente decente’ no le pasaba nada”. Frases que también mencionan gobernantes o personajes públicos, como si toda la culpa recayera sobre la víctima por estar viva, por habitar un lugar donde hay guerrilla, paramilitares, coca o minería.

El estilo de Juan Miguel Álvarez va muy de la mano con el de Ryszard Kapuscinski, donde primero aborda el terreno, trata de comprenderlo, para luego acercarse a las personas. Además no es el protagonista de las historias aunque las escriba en primera persona; hablar del dolor compartido, otra característica del periodista polaco. A su vez, hay una gran influencia del sociólogo y periodista colombiano Alfredo Molano (1944-2019), quien se dedicó, por más de treinta años, a recorrer trochas, ríos y selvas para enriquecer la historia de este país por medio de testimonios, con una visión integral y profunda que dejó plasmada en 27 libros y cientos de artículos en los medios nacionales. Este último es uno de los grandes referentes para los periodistas colombianos.

Por ello, es claro que para Kapuscinski como para Molano y el mismo Álvarez, la crónica exige un trabajo de escucha y reconstrucción, pero también de ganar-

se la confianza de quienes contarán parte de su vida. Permite detenerse para entender mejor la realidad, reflexionar sobre esos hechos y cómo le afectan, lo que hace que haya un acercamiento al periodismo literario. Por ello, no es desacertado decir que al autor le faltó más exploración de sí mismo en esos lugares y con las personas con las que habló, pues da la sensación de lejanía con los relatos y no es tan íntimo como lo sugiere este género, incluso, a veces escueto como lo hace en la crónica “Una moto en la puerta”: “noche de domingo. El calendario marca el 29 de julio de 2018. En el televisor avanza el noticiero. En una casa con paredes de esterilla y piso de tierra están sentadas dos mujeres. Mamá e hija. 44 y 19 años”.

Es así como Juan Miguel Álvarez llega a la conclusión de que nadie ganó la guerra: “la vivimos. La seguimos padeciendo. La perdimos”, dice en el texto final a modo de cierre. Y nos hace la gran invitación, como latinoamericanos, a imaginar el sentimiento de los familiares de las víctimas, a ponernos en el lugar de ellas y tener compasión, porque esa violencia nos atraviesa todos los días y se repite en nuestros países.

Montevideo

Enrique Vila-Matas

Seix-Barral

Barcelona, 2022, 302 pp.

ISAAC GARCÍA GUERRERO

Hace ahora veinte años, en 2002, Enrique Vila-Matas publicó un artículo esclarecedor en *Babelia*, el suplemento cultural del diario español *El País*. Bajo el título de “Enfermos de literatura”, comentaba sobre varios autores que no podían vivir sin leer ni escribir. Tal era la comunión entre vida y literatura en la biografía de estos escritores que Vila-Matas consideraba sus muertes una contribución a la obra literaria. Según el autor barcelonés, a esa enfermedad Juan Carlos Onetti la llamó *literatosis*, y la habrían sufrido, entre otros, Fernando Pessoa, Franz Kafka, Paul Valéry o W. G. Sebald, además de personajes de obras como *La montaña mágica* de Thomas Mann. Así, la literatura, vista como acto creativo, sería un espacio intermedio, una suerte de pasaje entre la realidad gris contenida en el despacho, la habitación o la biblioteca y el mundo posible y alternativo de la ficción.

Veinte años después de aquel artículo, Enrique Vila-Matas nos regala *Montevideo*, una novela en la que sigue ahondando en aquellos temas.

La trama tiene, al menos, dos niveles interconectados: el argumental y el metaliterario. A nivel argumental la historia es simple. Un escritor especula en primera persona sobre su bloqueo productivo al tiempo que narra un viaje por diferentes ciudades en busca de la inspiración necesaria para retomar la escritura. Desde unas referencias iniciales al comienzo de su carrera literaria en París, la narración transita por las ciudades de Cascais, Montevideo, Reikiavik, Bogotá, el retorno a París y continuas alusiones a Barcelona. Durante este periplo, el protagonista, que por momentos coincide con el Vila-Matas escritor, busca el punto geográfico en el que realidad y ficción se conectan. Un punto que coincide con un umbral a través del que físicamente se puede acceder al lado de la ficción y donde el narrador intuye que superará su bloqueo. Geográficamente, el narrador conjetura que este umbral se encuentra en una puerta detrás de un armario en una pequeña habitación de hotel de Montevideo.

En este punto es donde la trama narrativa se conecta con el nivel metaliterario. Además de las tradicionales citas vilamatianas —reales, apócrifas o alteradas— de otros autores y de figuras simbólicas de la cultura occidental reciente —aquí el actor francés Jean-Pierre Léaud juega un papel importante—, juega un papel importante la puerta cegada que da nombre al cuento de Julio Cortázar “La puerta condenada”. Más allá

de la referencialidad literaria que abarca toda la novela y de la que dicho cuento de Cortázar es centro, la novela entera es un tratado de ficción. Ya en su primera sección, “París”, se hace una clasificación de las “cinco tendencias” narrativas en ficción: “la de los que no tienen nada que contar”, la de los que “deliberadamente no narran nada”, la de los que “no lo cuentan todo”, la de los que esperan que “Dios algún día lo cuente todo” y la de los que “se han rendido al poder de la tecnología” haciendo “prescindible el oficio de escritor”. A partir de esta clasificación, el resto de la novela, además de intentar encontrar ese punto de conexión entre realidad y ficción, es un periplo por estos posibles tipos de narrativa. *Montevideo*, así, se convierte en la gran búsqueda del secreto de la misma literatura.

Todo esto ya está en la tradición literaria que inspira a Vila-Matas. De hecho, el tema de la enfermedad unido al proyecto personal de vida es una de las fuentes de la que brota la novela moderna europea. Más allá del decadentismo nihilista de la azoriniana *Diario de un enfermo* (1901), que no es un referente del autor, la obra de Thomas Mann nos puede servir de ejemplo. Tanto en *La montaña mágica* (1924) como en *La muerte en Venecia* (1912), los protagonistas realizan un viaje por motivos de salud, Hans Castorp a Davos y Gustav von Aschenbach a Venecia. Ya se trate de un balneario o de un hotel —elemento este que coincide con

Montevideo—, tanto el espacio físico como el arquitectónico se instituyen en el *locus* en el que la vida se debate entre la curación y la muerte. Además, Aschenbach, como el protagonista de Vila-Matas, es un escritor que, tras los éxitos pasados, ha perdido la inspiración y solo a través de un viaje que conecte vida y obra puede vislumbrar una salida a su estado. Más cercano en el tiempo, Thomas Bernhard, autor austriaco admirado por Vila-Matas, también explora esta temática en diferentes vertientes. En el plano literario, sus personajes enfermos o perturbados, como en *Trastono* (1967), se debaten entre la realidad y la ficción a través de un discurso que desdibuja sus límites. De hecho, Bernhard da un paso más al borrar efectivamente los límites entre su propia biografía y ficción. Así, en *El aliento* (1978), uno de los volúmenes de su biografía semificcionalizada, narra su internamiento en el sanatorio de enfermos pulmonares y su encierro en el cuarto de enfermos terminales. En este cuarto concreto, un autoficcionalizado Thomas Bernhard une literatura y biografía a través del fluir de la conciencia de su protagonista. De la misma manera que los personajes de Mann viajan enfermos a un lugar concreto para potencialmente recuperarse, Bernhard redime a su yo personaje en ese espacio cerrado en el que es capaz de adquirir conciencia de sí mismo y afirmar su voluntad de no rendirse ante la enfermedad.

Dadas estas fuentes, no nos puede sorprender encontrar la vida de un enfermo de *literatosis* en su obra anterior al artículo de 2002. Vila-Matas, antes de hacerse mundialmente conocido en el año 2000 con *Bartleby y compañía*, se había dado a conocer en España con su *Historia abreviada de la literatura portátil*, de 1984. Esa obra, tan literaria en sí misma, ya contenía todo el aparato de citas y conocimiento apócrifo que el autor ha venido desarrollando desde entonces. Vista ahora, desde la distancia y el conocimiento de su obra posterior, esa *Historia abreviada* constituye una Piedra

de Rosetta de su trayectoria literaria y, si bien tiene momentos desiguales, contiene pasajes magistrales que la convierten en una verdadera obra de culto.

De hecho, tanto en aquella como en esta nueva novela se parte de un mundo referencial europeo en el que París es una meta cultural y lugar de formación. El inicio de su viaje comienza en una ciudad que es origen del desarrollo de muchos de los movimientos vanguardistas del siglo XX. Por eso, en *Montevideo* están presentes Stéphane Mallarmé o un concierto de Miles Davis u otros autores europeos como W. H. Auden. Además, como la novela refiere, y ya contó el autor más o menos autobiográficamente en su *París no se acaba nunca* (2003), París también es el punto de inicio biográfico de su trayectoria literaria. Al igual que para otros españoles que escapaban del franquismo, París era una puerta cultural de entrada al prohibido mundo europeo: más avanzado en lo estético, en lo cultural y, cómo no, en las costumbres. De ahí la sobrepoblación de referencias que denotan a partes iguales aspiración y sublimación. Un universo que, desde sus comienzos, ha sido en su obra casi exclusivamente europeo. Por eso, en su *Historia abreviada*, donde contaba la sociedad secreta *shandy*, solo recogía autores europeos —Marcel Duchamp, Paul Éluard, Walter Benjamin, Salvador Dalí o Federico García Lorca— y únicamente hacía alguna concesión a Norteamérica a través de la pintora Georgia O’Keeffe.

Sin embargo, lo magistral de Enrique Vila-Matas no es en sí la literariedad de su obra —hija de un enfermo de literatura como anteriormente hubo otros—. No, lo verdaderamente importante, si situamos *Montevideo* en el conjunto de su trayectoria, es que Vila-Matas ha conseguido salir de las taras, necesarias, del propio proceso de aprendizaje para convertirse en un autor hispano-universal. Esta novela demuestra que ha quedado atrás la sublimación europeísta del español apocado que

se afana en la pose y que siente que la LITERATURA —sí, con mayúsculas— está siempre del lado de allá, de más allá de los Pirineos, y que se escribe, *mon Dieu*, en otras lenguas. Pero no, esa literatura también está del lado de acá. Se trata de una literatura de diferentes regiones y con diferentes acentos, pero con un tronco fantástico común. Por eso Julio Cortázar, Bioy Casares, Julio Herrera y Reissig, el citado Onetti, Gabriel García Márquez o Juan Eduardo Cirlot constituyen en *Montevideo* un entramado metaliterario donde en el pasado hubieran estado James Joyce o Franz Kafka. De esta manera, al reabrir esta puerta literaria que había sido condenada en periodos anteriores —no en vano el hotel donde está la puerta se llama Cervantes—, Vila-Matas conecta los lados del español, reivindica la tradición ficcional hispánica como fuente de alta literatura y se inserta a sí mismo en ella con esta novela maestra.

Visto así, *Montevideo* es el fin de un proceso evolutivo que le ha tomado al autor casi cuarenta años. A lo largo de este tiempo, Vila-Matas ha indagado en la literatura como continuidad vital y materia novelable. También otros antes se adentraron por este umbral, aunque no tanto desde España. Sin embargo, lo que antes fue emparentarse con literaturas distantes para legitimar la literatura propia o acudir a las fuentes nacionales para comprender la propia cultura, aquí ha sido todo un despojamiento de lo extranjero para dialogar con la literatura moderna unida por una lengua común. Al practicar la ficción como espacio de tránsito, el autor barcelonés ha sabido trascender las fronteras políticas y culturales para identificar la literatura como un espacio compartido. Un espacio de posibilidad que ya no necesita de lo germánico o francés para legitimarse. A partir de ahora, los enfermos de literatura también podrán remediar sus males en un cuarto propio cuya puerta, gracias a Enrique Vila-Matas, ha dejado de estar cegada.

Mugre rosa

Fernanda Trías
Literatura Random House
Bogotá, 2020, 280 pp.

ROSA MARTÍ

“Degración” es la palabra que emplearía para definir la novela *Mugre rosa*. La degradación de las relaciones humanas representada en el conflicto intenso con la madre y la maternidad, y la ruptura emocional con el marido, demorada largamente, que deriva en una suerte de anestesia emocional de la

protagonista. De la misma manera denominaría la vía por la que transcurre la trama: la degradación de la naturaleza por la depredación humana reflejada en el inicio de una epidemia que amaga con extenderse rápidamente.

Fernanda Trías (Montevideo, 1976) ha tenido capacidad y sensibilidad de observación, e inteligencia para interpretar algunos signos sobresalientes de nuestros tiempos. Y por supuesto la habilidad narrativa para equilibrar esas dos fuerzas —el conflicto humano y la naturaleza amenazante— sin que pierda jerarquía el *leitmotiv*. Se habla mucho de que esta novela es premonitoria, casi adivinatoria,

al haberla terminado de escribir en diciembre de 2019, justo tres meses antes de que se declarara la pandemia del COVID-19. Pero yo insisto en que la autora concluyó de forma visionaria, no profética, que la transgresión de los límites de la naturaleza nos conduciría ineludiblemente a todos los habitantes del planeta a una tragedia de enormes proporciones. Esta herida en la humanidad, abierta aún, deforma la visión de muchos lectores al pensar erróneamente que es esta el blanco de la novela. Desde ese lugar equivocado se puede explicar la decepción de quienes se acercan a su lectura esperando el frenesí caótico de la distopía.

La descomposición de las relaciones en el ámbito doméstico y el manto negro que se extiende hacia la depresión, la irascibilidad, la agresión pasiva y la omisión son temas recurrentes en la narrativa de la autora. Mundos oscuros, bizarros y opresivos giran alrededor de sus personajes, que terminan derrumbándose.

Trías fue alumna y amiga cercana del hoy considerado escritor de culto, Mario Levrero, en quien encontró un doble referente: un orientador certero para el desarrollo de su escritura con voz propia, y un amigo con quien compartir los intereses comunes, como las lecturas, los fenómenos paranormales, lo onírico, las enfermedades (el padre de Trías era médico y ella trabajó como traductora de textos de medicina, y Levrero había desarrollado una vasta cultura médica centrada particularmente en la psicología), y especialmente la exploración de lo que en psicoanálisis se conoce como *la sombra*.

En ese mundo en descomposición de *Mugre rosa* irrumpe constantemente la memoria, a veces hasta de modo impertinente para apretar donde más duele. Así, el pasado se alza como personaje por su valor protagónico, y va y viene trazando una elipse constante que exige una lectura atenta, pausada. En lo emocional, la protagonista, una mujer joven, ensimismada, vencida a pesar de su juventud se encuentra exangüe (a modo de metáfora le sangran las encías, se desangra a cuentagotas, con el consiguiente coste físico del malestar y el mal sabor de boca permanente), y solo puede seguir en pie, es decir, viva, mediante los recuerdos como columnas de contención: “la memoria, los recuerdos, el pasado como fuerza vital para soportar el presente, y aunque no siempre de buena manera, ayuda igual”. Está cercada por los conflictos en la relación con su madre, particularmente por su abandono, y la ruptura con su pareja, de la que no consigue deshacerse: “estar unida a Max por un elástico que te lanzaba hacia él con la misma fuerza con la que intentabas alejarte”. Como a ella Delfa en su niñez, la protagonista cuida de un niño con síndrome de Prader-Willi —un trastorno genético que provoca una sensación permanente de hambre—, con el propósito de reunir dinero suficiente para marcharse del país.

A diferencia de su primera novela, *La azotea*, en la que Trías plantea un escenario familiar donde la figura del padre, llevada hasta el incesto, es el punto gravitacional, en *Mugre rosa* el conflicto se halla alrededor de la madre. Como escenario tenemos una ciudad portuaria con niebla y viento cerca de la frontera con Brasil. Obviamente la referencia nos remite a Montevideo, un puerto desprotegido continentalmente, donde la niebla y el viento llegan a ser elementos perturbadores. Presentes en el lugar y en la memoria colectiva estos son utilizados hábilmente en la ambientación de la novela. La población sufre una epidemia desconocida, provocada por la contaminación marina y que se evidencia como un fenómeno denominado el “Príncipe”, un viento rojo que ataca la ciudad cuando la niebla se retira y que

tiene la capacidad de infectar a quien entre en contacto con este viento, ya sea por la piel o por las vías respiratorias. La niebla constante que permea la ciudad y a sus habitantes —siempre molesta debido a la presión atmosférica y a la humedad que dispara— se transforma paradójicamente en un elemento protector: “la niebla compacta, firme como un músculo, se apretaba contra mi cuerpo y formaba una especie de traje sin contornos [...] La ciudad aparece continuamente cubierta de niebla, y esta es una buena señal, porque lo contrario de la niebla es ‘el viento rojo’. Cuando empieza a soplar el viento del río, suenan las alarmas y la población debe refugiarse en sus casas con todas las ventanas cerradas, a riesgo de inhalar las esporas rojas y contraer una enfermedad de la piel que les va a conducir a la muerte. El viento rojo que había traído el fenómeno del Príncipe era tan potente que ya empezaba a llegar a las primeras ciudades de adentro. El pánico había provocado motines y evacuaciones.”

Se pueden datar los sucesos de la novela en los años ochenta. Sigo algunas pistas. El uso de los teléfonos fijos, sin móviles a disposición como ahora. La otra, que justamente en esos años la contaminación en las playas de Montevideo, muchas de ellas cerradas al acceso público, era alarmante, letal algunas veces y no era raro el diagnóstico de meningitis fulminante: “en las playas ahora prohibidas, rodeadas por una cinta amarilla que el viento destrozaba y que unos policías enmascarados volvían a colocar. Zona de exclusión, decían las cintas. ¿Para qué? Si solo los suicidas elegían morir así, contaminados, expuestos a enfermedades sin nombre que tampoco auguraban una muerte rápida”. Y que en esos tiempos, también, los productos industrializados iban ganando auge y disponer de ellos era un símbolo de estatus social, en contraposición de los ñoquis, de patata y harina, que socorrían a gran parte de la población a finales de mes. Es de buena suerte comer ñoquis el 29, solían consolarse los vecinos de barrios populares. Con una buena dosis de ironía y sarcasmo, lo refleja la autora: “Haría cola junto a las otras operarias, nuevamente vestida con ropa de calle, para que la jefa mirara dentro de su bolso, y en la ventanilla de los sellos podría comprar la bolsa de *nuggets* al costo, o incluso llevarla gratis, si hubo alguna falla de calidad: eran los mismos *nuggets* del supermercado que las señoras de adentro comprarían por el doble o el triple de precio, solo que feos, solo que amorfos, solo que indeseables y descartados, pero la misma carne de pollo aplastada, unida mecánicamente”.

Mugre rosa, la pasta de carne, en el país de la carne. Un animal entero desinfectado para consumo humano y megaindustrializado trae de vuelta el impacto de los enlatados en la dieta de las personas. Conforme se fueron haciendo más ligeros los materiales debido a la mecanización de la industria, aparecieron los primeros abrelatas y a partir del lanzamiento del modelo de rueda cortante, las latas empezaron a ocupar las despensas de los hogares. No es necesario siquiera que abunde

en la ultraindustrialización de la carne como degradación de los alimentos. Es de sobra conocida.

Pero volvamos al conflicto. La madre tiene nombre, Leonor, pero no así la protagonista: es hija, expareja, cuidadora de. Pues bien, esta mujer se ha hecho mayor y ha entrado en la etapa de la vejez, se encuentra deteriorada, es tremenda lectora, mandona y también alimentadora, rechaza la mugre rosa, hornea escones (biscuits), todo un banquete para la hija, más en esas circunstancias de escasez. Madre e hija se reprochan lo mismo en un juego de espejos. Pero el peso materno es peso pesado, provoca culpa, genera deuda y tiene la cualidad de la omnipresencia: “La voz de mi madre diciendo: sos terca como vos sola. Y había vuelto a sentir la presencia del ser defectuoso que vivía en mí, una boca negra que se abría y se cerraba. Por momentos pensaba que el ser defectuoso y yo éramos la misma cosa; otras veces lo veía como a un parásito que quería suplantarme”. Aun así, en la vida de la protagonista existe otra figura materna, otro espejo en el que mirarse. Y ese espejo se llama Delfa, su cuidadora, una madre sustituta de orígenes obreros presente en su infancia, como ahora lo es ella con Mauro.

Al avanzar en la densidad de lectura sin nada a qué asirse, una luz emerge. ¿Hay todavía oportunidad de salir a flote? Cuando por circunstancias de la epidemia desaparecen de la vida de la protagonista tanto la madre como Max, el exmarido, emerge su amor por Mauro. Libre aunque involuntariamente de esas cargas, ella acepta la dependencia del niño hacia ella. La maternidad que abraza a los abandonados. Comienza a llamarlo “mi amor”. A todas luces la protagonista ha asumido el papel de madre, como ella lo entiende. Mauro se ha convertido en su motor, la vida vuelve a cobrar sentido, sobre todo a partir de que su propia madre desaparece y, con esta, la deuda que pretendía saldar rescatándola para llevarla a Brasil con ella. Ahora, el niño también la mantiene alejada de Max, el efecto elástico pareciera que no funciona más. Comienza, pues, el proceso de ruptura interior tan demorado.

Una noche, luego de terminar de leer el capítulo en el que Fernanda Trías cuenta sobre la fábrica donde se elabora la mugre rosa y sobre el proceso de elaboración de los *nuggets*, soñé que un hombre me entregaba en brazos un bebé de carne de hamburguesa. Eran dos bolas de carne picada cruda, roja, con puntitos blancos de grasa. Una más grande y con deformaciones, a modo de cuerpo; la otra, una cabeza sin cuello aplanada por el rostro y la nuca, en la que los ojos eran dos agujeros hechos mediante la presión de la punta de un dedo. A su alrededor flotaba un olor penetrante, no de descomposición, sino una mezcla de ácido y fierro. A pesar de temer que el bebé se deshiciera al cargarlo, yo lo cogía en brazos cuidadosamente, percibiendo la blandura y la humedad de la masa de carne. Fue entonces cuando la bola roja que era su cara comenzó a esbozar una sonrisa. Y yo, que creía que la lectura se limitaba a la ficción, sentí miedo.

No y mil veces no / Adultos

Nina Lykke / Marie Aubert

Gatopardo Ediciones/ Nórdica

Barcelona, 2022, 256 pp. / Madrid, 2022, 200 pp.

DIANA ISABEL JARAMILLO

Ferías como la Internacional del Libro de Guadalajara valen la pena no por los libros que llevan las cadenas de librerías que los venden al mismo precio de sus sucursales, sino por los *stands* internacionales que exhiben a sus autores y obras más sobresalientes del año. Así fue como llegué a un par de novelas nórdicas, traducidas del noruego al español, *No y mil veces no* de Nina Lykke, publicada por Gatopardo Ediciones; la otra, *Adultos* de Marie Aubert, publicada por Nórdica Libros, que adquirí por el título y la portada y que, en cuanto comencé a leerlas, no pude dejarlas, al grado de traerlas a todos lados para aprovechar cualquier oportunidad para retomarlas. Este enamoramiento, el placer de no poder dejar de leer un libro, se agradece. Por eso este texto. Las dos son parte de una misma constelación de autoras como Sara Mesa, Brenda Lozano, Pilar Quintana, Vivian Gornick, Leila Slimani, Rachel Cusk e, incluso, junto al Premio Nobel Annie Ernaux, que están escribiendo novelas arrebatadoras, francas, profundas y estilísticamente perfectas por la falta de presunción en el lenguaje, con tramas que, a sus lectoras, y lectores —caramba—, les conciernen porque hablan de qué va la vida privada de las mujeres, esa que no se alcanza a leer en las redes sociales ni está dentro de los convencionalismos, todavía dictados por los hombres, y que tampoco responden a lo que esperan las grandes luchadoras sociales que están tomando las calles en varias partes del mundo —curiosamente, todas ellas más jóvenes que las autoras que considero.

Lykke, en *No y mil veces no*, desde una voz omnisciente, una técnica decimonónica que funciona muy bien para observar objetivamente, narra mordazmente el vértigo de mirar desde la cima de la adultez, la desescalada y lo necio que le resulta a Ingrid, su protagonista, voltear. La historia la desata la pregunta que uno de los hijos le hace: “¿Qué gracia tiene matarse a estudiar en el cole para acabar teniendo un trabajo y una casa y unos hijos y después seguir matándote hasta que al final te mueres?... ¿Por qué no vivir en una caravana cobrando un

subsidio?”. Esta cuestión existencialista resonará en ella, profesora de Literatura en una escuela secundaria en la que, de algunos años para acá, todo lo que importa en su profesión es ser una “motivadora entusiasta” y cuyo matrimonio con Ian tampoco parece lo esperado: tras veinticinco años y dos hijos adultos que no piensan abandonar la casa familiar, el haber defendido el modelo tradicional no tiene réditos. Parece que, de un momento a otro, su familia, su trabajo, sus amigos, sus colegas, todos fueran extraños que esperan de ella respuestas que no tiene, promesas que no va a cumplir. Ian es el segundo personaje que Lykke nos permite observar. Este ha llegado a su meta en la vida: ascender en la administración pública. Su mayor defecto, la imposibilidad de decidir cualquier cosa y, como al resto de su generación masculina, comprender del todo la emancipación de las mujeres, la posición de ellas en la esfera pública y su lugar en la casa. Para su suerte, Ian tiene a su madre habitando al lado para llorar en su regazo y, a ella, su madre, sin reparos manipulando mediante los cuidados excesivos la vida conyugal de su hijo. El tercer punto de vista es el de Hanne. Una mujer de 35 años que no logra permanecer siempre a flote y que trabaja, también, para el gobierno. Hanne vive como una mujer liberada de toda usanza y prejuicio que parece que todo lo ha decidido bien, pero que, como bien lo identifica el posthumanismo, es resultado de la inercia. Sin embargo, Hanne representa a esa mujer admirable que aparece en distintas banderas de la sociedad occidental, un ideal por su autosuficiencia. A partir de esta tríada, la autora construye nuevas verdades volcadas en la vida de la protagonista y, mejor aún, nuevas preguntas ante todo lo que Ingrid se había planteado: “¿Y por qué no, mejor...?”.

Igual de icónica, en *Adultos*, es su protagonista Ida. Desde la primera voz, Marie Aubert escribe en presente y a sus lectores nos obliga a sentirnos presas del mismo fenómeno de ilusión que Ida está viviendo, ese en el que un tema que nos obsesiona aparece por todos lados, lo llena

todo. En su caso, es la diatriba de tener hijos por algún medio, o no. En esas primeras líneas nos deja claro que en una mujer soltera que considera que quizás nunca será madre, la presencia por doquier de niños, las parejas por las calles con sus carriolas, se vuelve un asunto sórdido. El propósito de Ida será no evidenciar el efecto, no dar muestra de mareo, sobre todo ante la familia, ante su hermana, su cuñado y la hija pequeña de este. El asunto de la reproducción va de la mano con el cuestionamiento sobre el amor, sobre lo que se considera ser una mujer exitosa y feliz. En momentos, Aubert, en esta historia, parece darle la razón a Schopenhauer al definir que el amor es solo un artilugio para reproducirse y que, por ende, si no existe esa meta, el amor es solo una idea.

En ambas novelas, la trama sencilla y veraz abordará la idea de la caducidad, o no, del amor en cautiverio, diría Esther Perel, psicoanalista belga, del amor destinado a morir por la cotidianidad que se va fermentando en lo hondo de la dulzura, ocultando la desesperanza de la abnegación y evitando que se hable del odio que, irremediamente, se mezcla con el amor, tomando una idea de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Aún más, esta literatura encuadra la vida sin adornos de las mujeres en el siglo XXI y es una respuesta antipática al documental del italiano Erik Gandini, *La teoría sueca del amor* (2016), donde se aludía que las mujeres de esos tres países escandinavos “prósperos y pacíficos”, apunta Ingrid en la novela de Lykke, productos de una política social que funciona, se las tienen todas resueltas sin la presencia de los hombres, incluyendo el asunto de la reproducción sexual. Ambas autoras, en una frontera con la agresividad, refutan la tesis de Gandini: en cuestión de relaciones humanas, no hay nada que se pueda predecir, los afectos no se pueden programar o sistematizar. Las mujeres, sobre todo las que se criaron entre dos paradigmas, no lo tienen todo zanjado. Esa es quizás la sensación doméstica que nos encanta al avance de las páginas de estos libros y que coinciden con las obras de las novelistas antes mencionadas: hoy día, no nos es ajena la aspereza, el desabrimiento con que vamos condimentando los días para decir que los adultos vivimos el amor, nuestro oficio, nuestra profesión, como lo habíamos planeado (a diferencia de nuestros padres). Y, sin embargo, así estamos, todas y todos, bien.

Padres sin hijos

Hiram Ruvalcaba

UANL

Monterrey, 2021, 114 pp.

SERGIO LÓPEZ MONTERRUBIO

De los narradores jóvenes que escriben cuentos en México, uno de los que más me ha entusiasmado en los últimos años es Hiram Ruvalcaba. Desde *La noche sin nombre*—un volumen de cuentos de temas y situaciones de una deliberación sagaz y precisa— Ruvalcaba deslumbró por su manejo de herramientas del género breve: esas que ayudan a ceñir y empacar la prosa del relato con el impacto y la conmoción del lenguaje. En su colección más reciente, *Padres sin hijos*, continúa por esa vena formal, pero ahora se adentra en los recovecos inefables que residen, a veces silenciosos, a veces violentos, en las relaciones entre padres e hijos.

“Hace años que no lo ves y te preguntas si puedes confiar en este hombre grande, grotesco, que te conduce a tropezones por la calle.” Así inicia “Visita familiar 1”, el primer cuento del tomo, que trata sobre un hombre sospechoso que un día se aparece afuera de la escuela de su hijo. Ruvalcaba nos avienta a esta situación y de inmediato siembra dudas. ¿Por qué el narrador no lo ve desde hace años? ¿Quién es? ¿Por qué duda si puede confiar en él? ¿Por qué le parece grotesco? Horacio Quiroga afirmaba que el comienzo abrupto, “como si el lector ya conociera parte de la historia”, le confiere al cuento el vigor necesario para enganchar. Y sí. Un cuento que genera tantas preguntas en su inicio tiene también grandes posibilidades de hacer que el lector se mantenga hasta su final, en este caso uno a la vez poético y brutal.

En “Elefantes marinos”, un padre comete el error de dejar a su bebé en el coche durante un día caluroso. La posibilidad de una tragedia sostiene la tensión a través de las decisiones del protagonista y, a la par, el planteamiento es un tablero sobre el que Ruvalcaba despliega diferentes cartas de su espectro emocional. Por un lado, el protagonista pasa por la culpa de haber causado un daño irreversible cuando apenas arrancaba su rol como padre. Por otro lado, la narración nos hace preguntarnos: ¿de quién son culpa los accidentes? ¿Son culpa de alguien? Algo similar pasa en el cuento “Tiempo de calidad”, en el que un padre al volante intenta conectar con su hijo, un ado-

lescente introvertido y aislado, cuando la impertinencia de otro conductor hace que el padre dé un volantazo, causando que su hijo estrellé la frente contra el tablero. Este incidente inesperado animará un hambre de venganza que se convertirá en la chispa que avive la relación trunca de esta casta.

La lectura de *Padres sin hijos* me hizo evocar dos obras recientes: una novela y una película. La primera es *De-generado* de Ariana Harwicz, donde en algún punto el narrador, un hombre acusado de pedofilia, reflexiona sobre la madre que lo abandonó: “... no pensarás que en algún parque o banquina ando mero-deando con tu fisonomía, espectro tuyo [...] Un día, al levantarte, solo se te habrá ido del pecho haber sido mi madre, haber sido madre será como haber sido joven o haber robado. Y entonces ya no seré en lo absoluto un hijo y no seremos más que dos que pueden cruzarse en una estación de servicio o en un peaje”. La segunda es *The Lost Daughter* (2021) de Maggie Gyllenhaal (de la que ya se ha hablado en estas mismas páginas: <https://criticismo.com/the-lost-daughter/>), en este caso sobre la perspectiva opuesta: la historia de una madre que abandonó, y que aviva su inquietante pasado al conocer a una madre joven y su hija. Ambas obras se adentran al meollo ya no del tabú, sino de lo abiertamente impensable para una sociedad patriarcal: madres que abandonan. Las menciono por el claro espejo con el libro de Ruvalcaba. De un lado, Harwicz y Gyllenhaal han puesto en entredicho la idea casi totalmente asumida de que la maternidad es y tiene que ser para siempre. Del otro, Ruvalcaba ha escrito estos desconcertantes y afilados cuentos porque se ha regodeado en las posibilidades de que una relación filial se descarrile, se detenga, explote. Y lo más importante: las acciones y situaciones que facilitan ese parteaguas. Nada certero se puede decir del autor de carne y hueso con base en su ficción. Sin embargo, Ruvalcaba es padre e hijo, y algo de sus vivencias—así sea lo diametralmente opuesto: por ejemplo, la plenitud de la felicidad— lo habrá llevado a reflexionar sobre los límites de la paternidad y su contraparte. En todo caso, si algo tienen en común estos cuentos, además de una unidad temática y estilística como pocos, es una mirada aguda y detenida para plasmar las experiencias de sus personajes.

Aquí me gustaría hacer un inciso sobre la distribución de este tipo de libros. A pesar de haber ganado el Premio Nacional de Cuento José Alvarado 2020,

Padres sin hijos es, virtualmente, un libro inconseguible. El lector que quiere hacerse de un ejemplar tendrá pocas opciones: adquirirlo directamente en la universidad que lo edita, buscarlo en el circuito de ferias del libro, o cazarlo en algún rincón de Internet. La lógica del mercado no tendría por qué estar peleada con el tipo de obra que un autor como Ruvalcaba escribe, pero las grandes cadenas y grupos editoriales pocas veces voltean a ver hacia la cantera de la literatura joven del país.

Regreso al tema formal y estilístico. Aunado a mi apunte sobre el mercado y la cuentística de Ruvalcaba, es el suyo un estilo que raramente se encontrará en los tomos de cuentos que desfilan por los escaparates de novedades editoriales. Otro ejemplo de esto es el cuento “La palabra de Dios”, sobre la extraña visita que un tío hace a Agustín, su sobrino, y a Jimena, la esposa de este, tras el funeral de un familiar en común. Agustín se había rehusado a seguir la marcha fúnebre hasta el panteón y piensa: “¿Qué diferencia hacía para el muerto si se hundía solo o acompañado en el silencio de la muerte?”. Por su parte, Jimena expresa su opinión del difunto aseverando que “miraba medio raro, como si estuviera esculcando a la gente”. Y en cuanto al extraño tío, el narrador dice que “... volteó a verla con un gesto tierno. La misma ternura con que se mira la ingenuidad de los niños”.

En la escritura de Ruvalcaba hay, pues, una búsqueda de la metáfora precisa, la analogía sugerente, el sistema de comparaciones renovado: un arsenal de recursos que le confiere a sus cuentos el carácter literario por el que un lector—lo que se dice un lector— disfruta leer.

El título podría aludir al lugar común que es abordar el término inexistente—opuesto al de huérfano— para referirse a los padres que pierden a sus hijos. En cambio, Ruvalcaba opta por adentrarse en la textura turbia de relaciones que sí sucedieron y las razones detrás de sus conflictos. El extrañamiento y las diferencias incómodas que alguien siente por un familiar cercano. La ausencia injustificada de un ser querido. El cariño que se muestra a quien no le interesa o el que se espera de alguien que comete los mismos errores una y otra vez. En la exploración de Ruvalcaba emergen recovecos inciertos que, al intentar ser nombrados, a menudo carecen de palabras; sin embargo, como el padre que extravía momentáneamente a su hijo en la plaza pública de las emociones, Hiram Ruvalcaba las encuentra y las pone a salvo en este conjunto de historias desconcertantes.

Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles

Eduardo Huchín Sosa

Turner

Madrid, 2022, 240 pp.

DENISE REYNARD

Bajo el sugerente título de *Calla y escucha. Ensayos sobre música: de Bach a los Beatles*, Eduardo Huchín Sosa (Campeche, 1979) se propone la ambiciosa tarea de abarcar un amplio espectro de la experiencia musical a través de siete ensayos cuyos temas y líneas temporales, a primera vista irreconciliables, están vinculados por medio de una prosa ágil que deja entrever una genuina fascinación por la música.

Huchín demuestra poseer una voz ensayística propia salpicada de un peculiar sentido del humor, una ingente cantidad de información y un ameno dinamismo. Del nacimiento del videoclip y las aventuras armónicas del cuarteto de Liverpool a las penurias económicas de los grandes compositores del canon clásico, *Calla y escucha* transita por casi todos los estadios de la experiencia musical. Y uso el término “experiencia musical” porque, a pesar de la perceptible –y admirable– labor de investigación, la mayor parte de estos ensayos se refugian en el terreno de lo anecdótico, a modo de sofisticadas historias musicales.

En el primer ensayo, “No te avergüences por no saber de música (los que dicen que saben tampoco es que sepan mucho)”, Huchín escribe: “Tardé en darme cuenta de por qué: si estoy frente a una partitura no entiendo un carajo, pero si veo a alguien tocando en una guitarra, por decir algo, las Gavotas I y II (BWV 995), entiendo lo que Bach está haciendo. La expresión ‘entender a Bach’ puede resultar pretenciosa, pero lo que quiero decir es que una mano deslizándose a lo largo del brazo de una guitarra es una imagen que tiene sentido en mi cabeza si lo que necesito es identificar la estructura de una obra o la manera en que las armonías se relacionan unas con otras”. Más que “pretenciosa” esta afirmación es confusa, ya que el autor confiesa desconocer aspectos estructurales y de teoría musical justo al inicio de un libro de ensayos sobre música, aunque bien podría tratarse de un recurso retórico o un viso de ironía, algo que a mi juicio no queda del todo claro.

Esta apología a la comprensión intuitiva continúa a lo largo del ensayo. Pone por ejemplo las palabras del crítico George Steiner sobre la crucial importancia de comentaristas musicales

“capaces de seguir el argumento partitura en mano e, idealmente, en el instrumento pertinente”, a lo cual replica: “sin embargo, el conocimiento teórico no solo deja fuera un porcentaje importante de intérpretes y comentaristas que algo tendrán que decir sobre la música sino que descarta una variedad nada despreciable de experiencias”. No le sobra ni le falta razón, pero será el lector quien decida qué esperar de un ensayo sobre música. La experiencia musical no se limita al conocimiento teórico y sus posibilidades de apreciación son diversas, sin ser ninguna más significativa que la otra.

Hacia el final del libro, después de entretenidas anécdotas musicales y otras tantas premisas dignas de debate, el autor escribe: “Leí también el *Tratado de armonía*, del propio Schönberg (Real Musical, 1974), que me resultó en buena medida incomprensible, salvo por sus metafóricas fuentes políticas, que no eran pocas”. Dicho tratado, que en modo alguno es una obra inaccesible, es un texto de enseñanza musical que atiende a necesidades pedagógicas específicas y que exige conocimientos básicos de teoría musical. Aquí, de nuevo, Huchín hace gala de sus lecturas y a la vez se jacta de su ignorancia, con lo cual deja al lector en una situación incómoda, sin saber qué opinar o a qué postura atender.

Escribir sobre música no es una tarea sencilla, mucho menos hacer literatura con ella. La música es escurridiza y no siempre está sujeta a la palabra. Fascina a muchos, pero pocos se atreven a estudiar sus reglas. Un buen ejemplo de cómo integrar la música en la literatura es la obra de Milan Kundera, de cuya novela *El libro de la risa y el olvido*, extraigo un sucinto y bien conocido ejemplo. De su padre, pianista y musicólogo, Kundera ha aprendido las relaciones armónicas de las notas, apoyado en metáforas políticas (sin duda inspiradas en el ya mencionado *Tratado de armonía* de Schönberg), y expresa: “un día un gran hombre comprobó que el idioma de la música se había agotado al cabo de un milenio y que no era capaz más que de reiterar siempre el mismo mensaje. Derogó mediante un decreto revolucionario la jerarquía de los tonos y los hizo a todos iguales [...] Las cortes de los reyes se acabaron de una vez

para siempre y en lugar de ellas surgió un solo reino basado en la igualdad, cuyo nombre era dodecafonía”. Así, las reglas musicales que precisaban de una metáfora política son la metáfora que describe una realidad política, demostrando que se puede hacer literatura con la música más allá de compilar relatos.

No todo lo que se escribe sobre la música debe ser de carácter anecdótico, ni tampoco, en las antípodas, ser un imposible *tractatus* académico. La obra de Huchín, que brilla sobre todo en lo concerniente a la música popular, y que en todo momento deja entrever una insaciable voracidad lectora y un esmerado estilo literario, no escapa al cuestionamiento. Es un ensayo que se debate entre las obligaciones de un autor que se confiesa incapaz de entender estructuralmente la música pero pertenece “al grupo de gente a la que le importan demasiado los acordes [...], la vertiente enfermiza, quiero decir, no en su expresión sana y socialmente aceptable, que supone meterse a unas clases de música y aceptar que el secreto de qué mierda son ‘las sucesiones de engaño de los acordes perfectos’ te será revelado algún día. [...] un acorde es algo que te lleva a hacer cosas muy extrañas y dañinas para la autoestima: cumplir puestos de segundo orden como guitarrista de acompañamiento en la banda de rock o dudar si deberías darle dinero al trovador de la fonda que se equivocó en un acorde”.

Encuentro que el defecto general de estos ensayos radica en el deseo ecléctico de abarcar demasiado sin reparar en los alcances y los límites propios. No niego los valiosos conocimientos de Huchín, en especial aquellos que versan sobre la música pop y rock, ni que sea un escritor dueño de una inteligencia y un ingenio agudos. No obstante, justificarse en la subjetividad y pretender exonerar la falta de formación musical en un ensayo de esta naturaleza es un recurso algo deficiente; no habría hecho falta recurrir a él si desde un principio se hubiera centrado en los aspectos musicales que domina muy bien.

Calla y escucha es un libro que será velozmente devorado y que brindará a los lectores más de una alegría. Más allá de sus flaquezas, cumple con su cometido: hacernos callar y escuchar, pero sobre todo regocijarnos con la música.

Russia 1985–1999: TraumaZone

Adam Curtis
Reino Unido, 2022.

VÍCTOR HUGO JUÁREZ HERRERA

Si hemos de considerar a la televisión como el medio de comunicación definitivo del siglo XX, por su alcance, influencia y evolución por encima de otros medios como la prensa, la radio y el cine, uno podría considerar a un ejecutor de este arte como el documentalista británico Adam Curtis el mayor narrador del siglo pasado. Más allá de sus habilidades como compositor de collages sociopolíticos, lo que Curtis ha desarrollado a lo largo de décadas dentro de la *British Broadcasting Corporation* (BBC) es una forma personal y original de entender los “tiempos extraños” que vivimos que empata a la perfección con el formato en el que se presenta. No exento de polémica, y ciertamente adepto a la grandilocuencia y a propinar afirmaciones categóricas y asombrosas, el trabajo de este cineasta sigue aportando claves para interpretar el siglo que corre, en el que algunos cabos no resueltos por el anterior persisten como enigmas y a ratos como estigmas, como la invasión de Rusia a Ucrania en febrero de 2022 deja entrever.

Esto se presenta de forma palpable en el más reciente trabajo de Curtis, *Russia 1985–1999: TraumaZone*, cuyas siete partes componen una especie de ejercicio aplicado de la tesis que el británico ha elaborado obstinadamente desde hace treinta años. A saber, como lo muestra en sus trabajos anteriores, *HyperNormalisation*, de 2016, y *Can't Get You Out of my Head*, de 2021, el cineasta sostiene que vivimos en una época de hiperindividualismo donde la política es incapaz de resolver ninguno de los grandes problemas sociales presentes o heredados del pasado, ni tiene la visión para trascender este embrollo, y donde ningún otro actor con poder (las corporaciones, los intelectuales, los medios de comunicación) logra proponer una alternativa viable. De este modo, nos encontramos en una época de continuo reciclamiento, de autorreferencialidad, y de gestión de las percepciones sobre los retos de la humanidad, sin enfrentarlos realmente. En suma, para Curtis la historia de la humanidad a partir de los años setenta es un simulacro del capitalismo extremo que ha drenado toda imaginación social de transformación.

Como el título indica, *TraumaZone* (lanzado para la plataforma BBC iPlayer pero disponible en su totalidad a través de YouTube) explora la historia reciente de Rusia desde los años previos a la desintegración de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS),

hasta el ascenso de Vladimir Putin a la presidencia de la Federación Rusa. Es, en muchos sentidos, un trabajo clásico de Curtis por el uso extensivo de metraje de televisión –en este caso, miles de horas de material filmado y jamás utilizado por la BBC durante su cobertura en la URSS, la Federación Rusa y las exrepúblicas soviéticas; la edición que crea una atmósfera inquietante y perturbadoramente cotidiana; el veloz desplazamiento desde lo absurdo y lo hilarante a lo horrible en cuestión de un solo corte. La única gran diferencia entre este trabajo y los anteriores es el silencio de Curtis, quien desiste de narrar para dejar que las imágenes hablen por sí mismas. En palabras del autor: “As I watched the footage I decided that I shouldn't use my voice or paste music over it. The material was so strong that I didn't want to intrude pointlessly, but rather let viewers simply experience what was happening, because it was out of this –the anger, violence, desperation and overwhelming corruption– that Vladimir Putin emerged.” En cambio, Curtis se vale de subtítulos que a ratos contextualizan y a ratos aderezan el material.

TraumaZone inicia con la llegada al poder supremo de la Unión Soviética de Mijaíl Gorbachov y sus intentos fallidos por reformar el comunismo a partir de las recetas de *perestroika* y *glásnost*, que buscaron transformar la economía y la política de la moribunda potencia. Los cortes escogidos por Curtis son elocuentes, aunque hasta este punto se sienten ya vistos o refritos: la tediosa y deslavada vida soviética, estantes vacíos y largas filas de espera en tiendas y supermercados; bienes de producción soviética defectuosa que no sólo resultan feos e inútiles, sino hasta peligrosos; intentos por imitar la cultura occidental en la moda, la música y la televisión que, si no resultan risibles, dan lástima; testimonios sumidos en la decepción y la desesperanza. Para la narrativa de Curtis, este periodo es importante pues muestra los años de formación de una clase empresarial incipiente que, aprovechando las inercias y la confusión de los primeros años de *perestroika*, se adueñó de recursos e industrias estratégicas del estado. A quienes forman parte de esta clase se les ha bautizado desde entonces como “oligarcas”, y se les tiene por el grupo con mayor o igual poder que Putin. Curtis adopta la visión de que son estos oligarcas quienes han manipulado a la clase dirigente de Rusia hasta la fecha y quienes se encargaron de saquear la ri-

queza anteriormente centralizada por el poder soviético. Por ejemplo, el primero de los oligarcas, Mijaíl Jodorkovski, obtuvo el control de la industria energética soviética trampeando el sistema de cooperativas surgido de la tímida liberalización económica de Gorbachov. Jodorkovski ha sido recientemente, como cara de la oposición exiliada al régimen de Putin, protagonista de otro documental, del norteamericano Alex Gibney. La aparición recurrente de estos personajes puntea los siete episodios de la serie, como un necesario asidero de realidad social y política (quizás, hasta un momento de indignación) en medio de la descomposición y el desquiciamiento sin límites.

Y vaya que esto es necesario. Una vez superada la caída de la Unión Soviética (en la serie), el inicio de la nueva democracia rusa y del resto de exrepúblicas soviéticas da un vuelco hacia lo absurdo. Durante los capítulos que abarcan a la URSS, los testimonios recabados por la BBC expresan, además del descreimiento generalizado, una especie de sensatez popular para evaluar la realidad económica del país. Esto es cierto incluso en la narración de las relaciones tirantes entre Gorbachov y Boris Yeltsin, quienes hasta este punto se presentan como rivales honorables. Así, a pesar de sus públicos desencuentros, Yeltsin intervino y enfrentó el intento de golpe de estado contra Gorbachov en agosto de 1991 mientras este último vacacionaba en las costas del Mar Negro. Pero una vez vencida a la *vieja guardia*, Yeltsin asestó el golpe definitivo contra Gorbachov. La URSS desaparece. A partir de este momento, nada sería lo mismo: ni la realidad que se refleja en el material escogido por Curtis ni el comportamiento mismo de sus actores, ciudadanos, líderes políticos y hasta de los animales. El ritmo de la serie combina lo horrible con lo hilarante, reflejando en esto el hundimiento hacia la corrupción, criminalidad, confusión y barbarie de los escasos años de la “democracia” entre 1991 y 1999.

Está, por ejemplo, la delirante historia del caballo Maksat, un regalo del nuevo presidente de Turkmenistán (una de esas repúblicas donde el cambio de lo “soviético” a lo “nacional” fue solamente de nombre) al primer ministro británico, John Major. El cineasta intercala distintos eventos de la cotidianidad rusa de aquellos años (nuevas visiones de estantes vacíos, testimonios de la miseria y la violencia cotidianas) con esta absurda saga, lo que incluye los fallidos intentos de funcionarios turcomanos por introducir al corcel a un vagón, ya sea a tirones, moviendo pata por pata con las manos o cubriéndole la cabeza. Una vez que los británicos aceptaron el regalo, “ahora el caballo no quería irse”, superpone, lacónicamente como para subrayar lo alucinante de la situación, uno de los subtítulos de Curtis. Que esto se presente lado a lado con imágenes de

la brutalidad de la invasión a Chechenia o del creciente comportamiento étlico de Yeltsin es la quintaesencia del estilo *curtisiano*. El alcoholismo de Yeltsin, como el de miles de sus compatriotas, tampoco es una novedad en el material presentado en *TraumaZone*, aunque sirve como barómetro de la descomposición generalizada de la época.

La brutalidad de estos años es un personaje en sí mismo. Aunque uno de los principales puntos narrativos de la serie corresponde a la catástrofe económica, inducida por diseño a través de una bestial liberalización bajo los dictados de la “terapia de choque” neoliberal, la corrosión del tejido social y la pérdida del control soviético sobre territorios anteriormente subyugados pusieron el material inflamable de algunas de las peores oleadas de violencia en esta región. La guerra, el crimen organizado y el odio rampantes se presenta ante las cámaras televisivas de distintos modos. Los momentos más perturbadores de *TraumaZone* corresponden a estas secuencias: las madres que revisan cientos de videos de cadáveres en avanzado estado de podredumbre, abandonados en Chechenia, para identificar a sus hijos; los ajustes de cuenta entre mafiosos que riegan de ejecuciones desde las ciudades más pobladas hasta aldeas mineras remotas; la mirada enloquecida del caníbal Andréi Chikatilo, acusado por más de 50 asesinatos y violaciones a mujeres y niños, durante su juicio televisado. Estos elementos salpicados entre visiones de extrema cotidianidad, de esa vacuidad que surge cuando se subvierte todo orden conocido hasta alcanzar la “sistematización de la perversión”, como define Stefan Zweig a los años de entreguerras en Alemania, sostienen la hiperrealidad de *TraumaZone*, su principal logro y también su principal objeto de crítica.

La potencia del estilo de Curtis debe mucho a la contundencia y la crudeza de la imagen televisiva. En esto me refiero a mi primera afirmación sobre la televisión como el medio definitivo del siglo XX, y a Curtis como uno de sus mayores cronistas. La imagen granulosa de la televisión, con sus temblores y acercamientos bruscos, resulta una estética del atestiguamiento inmediato y auténtico que hoy en día se ve replicada en el “periodismo ciudadano” que documenta la realidad a través de teléfonos inteligentes. Mientras otros documentalistas también utilizan este tipo de material audiovisual para contar historias, pocos resisten la tentación de acompañarlo de elementos que desentonan con esta uniformidad visual: infografías o entrevistas actuales con testigos, comentaristas o expertos, animaciones, recreaciones y, por supuesto, material propio y actualizado de los sitios o eventos narrados. Curtis se atiene a este

ascetismo y logra incitar efectos y emociones inquietantes. Pero esa estética de lo inquietante, de lo *eerie*, que es única en Curtis, va más allá de la elección de tirajes televisivos, sino que se apoya en la pedería del metraje: aquellos elementos que, posiblemente, quedaron fuera de un corte final por mostrar lo que está fuera del foco. Los momentos antes y después de una entrevista, los cortes de espera para entrar *al aire*, la acción jadeante de un camarógrafo huyendo del peligro o las imágenes de tal explicitud (por violentas o inmorales) que simplemente no podrían ser televisadas. Es decir, el sustrato más auténtico de la imagen televisiva, que por virtud de su naturaleza inopinada y coyuntural se antoja al mismo tiempo fuera de lugar y profundamente real.

Decía que el efecto de hiperrealidad del estilo de Curtis es, indudablemente, su mayor logro. Su estética de lo inquietante sirve para avanzar argumentos que no son tenues ni microscópicos, sino que agrupan de golpe miles de acontecimientos para contar una gran historia societal y proveer una explicación estructural de la realidad confusa e “hipernormalizada” que vivimos. Si el objetivo de toda su obra es comunicar que nadie sabe lo que está sucediendo ni mucho menos cómo resolverlo, solo existe un tono visual apropiado y es este. Pero decía que también es su flanco más vulnerable, en el que sus críticos atinan a describir la atmósfera *curtisiana* como paranoica o de plano conspiranoica. Esta es una tensión que posiblemente no tenga remedio a estas alturas de la obra de Curtis. La grandilocuencia de sus afirmaciones puede ser fácilmente rebatida por las contradicciones entre una obra y otra, por ejemplo, al señalar en ocasiones a un actor en particular (Henry Kissinger o Jian Quing en sus últimos trabajos) por crear grandes fenómenos sociales *single-handedly*. En esto Adam Curtis ha sucumbido a la simplificación y a la individualización extrema, y no por falta de espacio, pues al igual que *TraumaZone*, sus trabajos anteriores se componen de seis o siete capítulos de más de una hora o, como *HyperNormalisation*, de una película de casi tres horas. Por ello también es destacable el resultado en *TraumaZone*: fuera de los oligarcas rusos, que aparecen sin miramientos como el poder detrás del poder, ningún otro actor es responsable por sí mismo de las condiciones sociales que lo afectan. Aun los oligarcas son producto de sus circunstancias, más oportunistas que creadores del sistema, abscesos de un cuerpo largamente descompuesto.

Comprender la serie de catástrofes que condujeron a la caída de la URSS, el colapso de la economía rusa y la desconfianza de los ciudadanos hacia el nuevo sistema político liberal-democrático con

Yeltsin, infestado de corrupción, y las consecuencias de todo ello en la psique de los rusos es, por supuesto, una tarea compleja. En este sentido, *TraumaZone* complementa desde su trinchera un nutrido cuerpo de obras que buscan desentrañar este misterio y penetrar hasta lo más profundo del alma rusa que vio a Putin elevarse al poder. *The Future is History* (2018) de Masha Gessen, por ejemplo, profundiza a partir de testimonios en la noción de un *homo sovieticus* desprovisto de cualquier visión de futuro, indiferente y vaciado de toda imaginación colectiva. En *The Last Empire*, el historiador ucraniano Serhii Plokhy describe minuciosamente los últimos años de la Unión Soviética desde la perspectiva de las élites políticas de la URSS y de Estados Unidos, notablemente de Gorbachov, Yeltsin y (George W.H.) Bush. Pero sin duda, el trabajo con el que más empatiza *TraumaZone*, y que podría hacer de secuela, es *Putin's Witnesses* (2018) del realizador Vitaly Mansky, cuya mirada íntima y escalofriante de Putin es un documento indispensable para comprender los eventos actuales. Comparado con estos trabajos, el Putin que aparece en *TraumaZone* es menos temible y hasta mundano, pero mundano en el sentido de que aun alguien de tal grisura, puesto en el lugar y el momento adecuados, es capaz de llevar adelante los peores designios de una sociedad rota.

Inicié esta reseña afirmando que la aportación de Curtis a la narración del siglo XX es su forma original de relatarlo y comprenderlo. Quizás ninguno de los hechos que presenta a lo largo de la serie es inédito, en tanto que no se trata de una obra periodística que desentrañe nuevos datos sobre el pasado. Todo lo que relata es de sobra conocido. Sin embargo, la gramática de su trabajo, lo que he llamado la estética de lo inquietante, refleja la convicción de que estos tiempos son autorreferenciales y reciclados, sin visión del futuro, fragmentados en millares de experiencias atomizadas que amputan la acción política. Curtis entiende lo escrito por Eric Hobsbawm, el otro gran cronista de la modernidad y del siglo XX, en el prefacio de su *Age of Extremes*: “the destruction of the past, or rather of the social mechanisms that link one’s contemporary experience to that of earlier generations, is one of the most characteristic and eerie phenomena of the late 20th century”. El individualismo asocial, como lo describe Hobsbawm, parece ser un fenómeno palpable en el estilo de Curtis. Y en este sentido, es el mejor vehículo para expresar que, en estos tiempos que corren, “no sabemos a dónde nos lleva la travesía, ni siquiera a dónde debería hacerlo”. Esto, para abonar a nuestra desdicha, es tan cierto en la Rusia de Putin como en el resto del mundo.

The Banshees of Inisherin

Martin McDonagh

Reino Unido, Estados Unidos / Irlanda, 2023.

JORGE LUIS FLORES

Pueblo chico, infierno grande, dice el refrán, y si el pueblo es además una isla, la situación empeora pues es difícil escapar. Sin embargo, al inicio de *The Banshees of Inisherin*, uno pensaría que no hay motivos para huir y que estamos entrando al paraíso y no al infierno cuando la cámara atraviesa un velo de nubes y se ofrecen a la vista los amplios valles verdes de una isla irlandesa. Ahí conocemos a Pádraic Súilleabháin (Colin Farrell), un feliz habitante del paraíso que es Inisherin, caminando por su pueblo, ofreciendo sonrisas a sus compatriotas mientras un arcoíris se dibuja a sus espaldas. Por si fuera poco, la música que nos acompaña en este viaje parece ser entonada por un coro angelical. No obstante, si uno tuviera la suerte de hablar húngaro (o si, como un servidor, después buscara el significado de esa letra) sabría que esa canción no es una celebración sino una advertencia: “viento no deseado, / ¿por qué ahora decidiste soplar? / Estaba soñando un dulce sueño”. Así Pádraic, como el resto de la audiencia, despertará pronto.

Pádraic Súilleabháin es un hombre simple y feliz. Su vida consiste en cuidar a sus animales: un par de vacas, un caballo y un burrito, vender leche, compartir unas horas al día con su querida hermana Siobhán Súilleabháin (Kerry Condon) y en ir diariamente al pub local con su mejor amigo, Colm Doherty (Brendan Gleeson). El problema es que una tarde aciaga, sin que medie advertencia, Colm ya no quiere ser su amigo. “Ya no me caes bien”, le dice Colm y le explica que quiere dedicar el resto del tiempo que le quede en la Tierra a pensar y componer música, y todo lo dice con una naturalidad tan fulminante, tan desprovista de cualquier animosidad, que la ruptura parece definitiva y calculada. Ante los repetidos intentos de Pádraic de remediar las cosas, Colm decide poner un ultimátum: por cada vez que Pádraic vuelva a hablarle o enviarle a cualquier otra persona como emisario, Colm se cortará un dedo de la mano izquierda, la mano con la que toca el violín, hasta de ser preciso quedarse sin dedos. Por supuesto Pádraic no se detendrá y Colm demostrará que no estaba mintiendo.

La disolución de la amistad masculina es un tema que se ha explorado mucho en el cine. Algunos ejemplos prestigiosos incluyen: *The Social Network*, *The Treasure of The Sierra Madre*, *Once Upon a Time in America* y *The Third Man*. Generalmente es justo el deterioro del lazo y sus razones lo que guía la tra-

ma, pero en *The Banshees of Inisherin* es apenas el incidente que pone en marcha la historia; una historia que, como sucede siempre con Martin McDonagh, es de una violencia expansiva: lo que empieza con un dedo sangriento arrojado a la puerta, acabará en muertes, un incendio y un enfrentamiento sin fin a la vista.

Todo esto suena muy deprimente, y quien no haya visto la película se sorprenderá de saber que en realidad es en parte una comedia. Una comedia negrísima, al más puro estilo de Martin McDonagh, quien ya ha hecho comedias donde hay infanticidio (*In Bruges*, también protagonizada por la dupla Farrell-Gleeson), asesinos seriales (*Seven Psychopaths*) y violación, asesinato y brutalidad policiaca (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*) —y eso sin hablar de sus obras de teatro que se sumergen en pantanos similares—. Me atrevo a afirmar que el verdadero arte de McDonagh, más allá de sus diálogos afilados y de sus premisas originales, es su capacidad de balancearse en la cuerda floja de la risa cuando camina sobre abismos tan oscuros. Su secreto, pienso, es que para él el humor no es nunca una salida fácil ni una manera de aligerar el peso. En los momentos más tristes, McDonagh siempre da espacio para que sintamos la gravedad. La tragedia está primero, como verdad última de la vida, y la comedia resulta justamente del absurdo de que la vida no se detiene para considerar el dolor. Lo leve e intrascendente, los errores y las torpezas, todo sigue, aunque el mundo personal se derrumbe. Nunca en la carrera cinematográfica de McDonagh ese equilibrio ha sido tan logrado como en *The Banshees of Inisherin* y nunca su cine ha sido mejor.

The Banshees of Inisherin es esa rara película que podríamos llamar perfecta. Es de una ambición modesta, pero cada pieza está en su lugar. La cinematografía de Ben Davis eleva el ya de por sí magnífico paisaje y le da un aire de mito, ambiguo, a la vez apacible y amenazante. La banda sonora de Carter Burwell es sutil y efectiva. El compositor ha dicho que se inspiró en los cuentos de los hermanos Grimm para encontrar la música adecuada para el filme. Se dio cuenta de que *The Banshees of Inisherin* es un cuento de hadas como aquellos: en apariencia simple y luminoso; en realidad oscuro y denso.

Las actuaciones de los cuatro actores principales son estupendas. La frialdad de Colm, la severidad con que castiga a Pádraic, podría fácilmente convertirlo

en un villano a los ojos del público, pero Brendan Gleeson infunde al personaje un desasosiego pesado, de animal viejo, y gracias a ello lo vemos como lo que es en realidad: un hombre asustado por el paso del tiempo. Barry Keoghan sigue expandiendo su rango histriónico (ya ha hecho papeles formidables en *American Animals*, *Calm With Horses* y *The Killing of a Sacred Deer*, donde también comparte pantalla con Colin Farrell) y en el rol de Dominic, el “tipo más tonto de la isla”, un muchacho abusado por su padre, el deleznable oficial Peadar Kearny, e ignorado o de plano evitado por el resto del pueblo. Siempre es un riesgo interpretar a personajes con alguna discapacidad intelectual acechados a menudo por la caricatura y el sentimentalismo. Keoghan se libra de esos avatares y logra un Dominic matizado, a ratos irritante y bruto, a ratos compasivo y delicado, a ratos incluso la voz de la razón. Kerry Condon —una veterana del teatro relativamente desconocida en el cine— hace de Siobhán el personaje más trágico y el más heroico: con su sensibilidad que la aleja y la hace una isla en sí misma, con su humor afilado y su carácter siempre a la ofensiva que le sirven de escudo. Y finalmente Colin Farrell como Pádraic. Qué belleza de trabajo: el desamparo en sus ojos, su vulnerabilidad lastimera, su transparencia de niño, y luego su dolorosa corrupción, todo comunicado con el gesto, con el tono, con la manera de moverse.

Mucho se ha hablado de *The Banshees of Inisherin* como una alegoría de la guerra civil irlandesa. La película se ambienta en la Irlanda de 1923, un año después del estallido del conflicto entre dos ideas de cómo debía ser la Irlanda independiente, pero McDonagh, inteligentemente, ha decidido situarse en una isla ficticia, lo que le permite aislar su historia tanto del campo principal de la lucha, como de los hechos históricos. La guerra existe y está siempre en los alrededores, pero más allá del mar que envuelve y protege a Inisherin, y así sus habitantes pueden interpretar su propia obra en este escenario reducido. Con este desplazamiento, que lo instala en el terreno de la fábula, McDonagh logra encubrir un tanto las correspondencias que de otra manera serían demasiado obvias.

Aun así, los paralelismos están a la vista: Colm representa a los irlandeses que pactan con Inglaterra, con su casa repleta de artefactos coleccionados en todo el mundo, con su cultura cosmopolita, con su soberbia. Pádraic, una vez que asume la enemistad y se le quiebra el alma, representa a los irlandeses anti-tratado angloirlandés, con su gusto por la vida de campo y sus aspiraciones sencillas de alegría y libertad. El tema de la automutilación es una clara referencia a la violencia intestina de toda lucha civil que acaba justificando el derramamiento de sangre propia. Y bueno, la casa en llamas habla por sí misma.

La película abre y cierra con dos momentos que hacen explícita la alegoría: cuando al principio Pádraic escucha el sonido de los cañones y fusiles a la distancia, les desea a los anónimos guerrilleros: “Buena suerte, sea lo que sea por lo que peleen”, adelantando así su propio destino, y al final, cuando ya su corazón está entregado a la venganza y Colm dice —más para evitar el silencio que con convicción— que no ha escuchado disparos en un par de días y que eso tal vez signifique que la paz se avecina, Pádraic responde: “Estoy seguro de que pronto pelearán de nuevo, ¿no crees? Algunas cosas no se pueden dejar atrás y creo que eso es bueno”.

La lectura es perspicaz y acertada, y el propio McDonagh ha hablado al respecto. No obstante, siento que reducir a *The Banshees of Inisherin* a una mera parábola antibélica es hacerle una injusticia. Las historias que dependen del todo de símbolos obvios y cuyos personajes son apenas marionetas al servicio de metáforas, se agotan pronto. Las historias que respiran requieren personajes vivos y áreas de sombra donde se entrevén múltiples significados.

Así *The Banshees of Inisherin* tiene mucho más qué decirnos: sobre la soledad de los hombres y la fragilidad que los empuja a confundir tristeza con ira; sobre la soledad de las mujeres en un mundo masculino; sobre la ausencia de sentido que Colm trata de ahuyentar con su música y Pádraic con la compañía, y Siobáhn con la lectura, y los hombres con la bebida y las mujeres con el chisme; sobre el valor del arte y el egoísmo del artista; sobre si vale más ser una persona buena o un artista de renombre, y si ambas cosas son en serio incompatibles; y, especialmente, *The Banshees of Inisherin* tiene mucho que decir sobre la muerte.

Y es que casi toda la crítica parece olvidar —o recordar solo de pasada— el título de la película. Si bien es cierto que las distribuidoras en el mundo de habla hispana se han encargado de perder todo el significado posible en la traducción con *Los espíritus de la isla* en Hispanoamérica y *Almas en pena en Inisherin* en Espa-

ña, el título original hace referencia a las banshees, espíritus de mujeres que anuncian la muerte de un ser querido. La más obvia es la anciana McCormick, quien le pronostica a Pádraic dos muertes en Inisherin antes de que acabe el mes, y dice que rezará para que no se trate de él y de Siobáhn. Y más Banshees se ocultan en la isla. Como Colm dice, ellas no “gritan para presagiar la muerte, solo se sientan a divertirse y observan”. Ahí está la dependencia de la tienda que se deleita escuchando sobre suicidios y asesinatos, o el oficial Peadar, quien una noche en el bar presume haber sido invitado a una ejecución como testigo. “Me pagarán y me darán desayuno. Yo lo hubiera hecho gratis”, dice riendo.

Lo terrible del presagio de las banshees, parece decirnos McDonagh, no es tanto la muerte de los otros, sino la propia. Vienen a recordarnos que ese final nos espera a todos. A través de su llanto la muerte entra a nuestra conciencia y una vez ahí es difícil olvidarla. Se asienta, anida al centro y reordena todo a su alrededor. Eso es lo que le ha pasado a Colm, quien le dice a Pádraic: “Tengo esta tremenda sensación del tiempo que se me va” y quien a Siobáhn le confiesa: “A veces me preocupa solo estar distrayéndome mientras pospongo lo inevitable”. Y tal vez es esa la auténtica razón por la que Colm no quiere hablar más con Pádraic, porque este último, en su simpleza cuasi infantil, no piensa en la muerte y Colm envidia esa inocencia; la inocencia que termina de romperse cuando Jenny, su burrita, muere ahogada con uno de los dedos cercenados de Colm. La transición incluso está narrada visualmente a través del diseño de producción. Primero, Pádraic duerme cobijado por una manta con un motivo simple de cuadros rojos; cuando Jenny muere, Pádraic la envuelve en esa tela y comienza a cubrirse con la manta de Siobáhn, hecha de patrones multicolores mucho más complicados. En ese sentido el conocimiento de la muerte se parece mucho al fruto prohibido. Al morderlo, Pádraic deja de ser un adulto añorado, pierde su pureza y la ilusión de

que la vida serán siempre sus animales y sus paseos, y sus cervezas en el pub. Está expulsado del paraíso.

Al despedirnos de Inisherin todo ha cambiado para mal. Colm y Pádraic son enemigos jurados y dos de las almas más bondadosas del pueblo han muerto: Jenny y Dominic. La última toma muestra a la señora McCormick sentada, contemplando el resultado de su obra, y la cámara se aleja de la isla, de su terrible belleza, y asciende a las nubes una vez más.

¿Nadie se ha salvado? ¿Las banshees han salido victoriosas? No del todo. Siobáhn se ha escapado. Siobáhn es la protagonista secreta de esta historia, la tercera arista que le da profundidad al conjunto. La historia de Colm y Pádraic podría haber existido por sí misma, no requería de Siobáhn, y un escritor menor se habría sentido satisfecho con eso, o habría relegado a Siobáhn al típico rol de mujer abnegada y sufriente testigo. Pero Siobáhn Súillebháin se rebela y ofrece otra salida, una respuesta distinta que no es ni el sometimiento, ni la violencia. Ella, como Colm, ha mordido la fruta y piensa en la muerte. Ella también se aburre y quiere llenar su vida con algo más que conversaciones vacías, pero ella, a diferencia de Colm, no se permite dejar de ser amable. Mas por todos lados advierte las imágenes terribles de lo que le espera si se queda: la amargura de la señora McCormick, el desamparo de Pádraic, la crueldad de Colm. En un momento, asediada por esos fantasmas, Siobáhn contempla el suicidio: a través del agua, la vieja McCormick la invita a saltar y ser una de las dos muertes que llegarán a Inisherin antes de que acabe el mes, pero Dominic, sin saberlo, la salva, y en la lógica atroz del cuento de hadas que rige la película, Dominic toma el lugar de Siobáhn. Días más tarde aparecerá su cuerpo flotando en el lago.

Su sacrificio no es en vano. Siobáhn elige marcharse, toma un barco y se va a la ciudad, a trabajar en una biblioteca. Ante la certeza de la muerte, elige la vida y elige su abrigo amarillo que brilla como el sol poniéndose sobre Inisherin.

Close

Lukas Dhont

Bélgica / Países Bajos / Francia, 2022.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

Aunque en boga en la etapa contemporánea, el género del *coming-of-age* en el cine arrastra una añeja tradición que proviene de la literatura con autores como Mark Twain, Charles

Dickens, Hermann Hesse, Harper Lee, J. D. Salinger hasta S. E. Hinton, Jeffrey Eugenides y el propio Stephen King, mientras que en el cine simplemente habría que mencionar el clásico de Jean Vigo, *Cero en conducta* (1933) y *Los 400 golpes* (1959) de Francois Truffaut para ilustrar la rica cauda de historias relacionadas con el crecimiento de la adolescencia a la edad adulta. Hoy día, podríamos asegurar que el *coming-of-age* es un género que se ha desarrollado a la par de la ciencia ficción siempre latente por sus novedades y señalamientos distópicos,

del *thriller* de capa caída por su monotonía y de un *western* que propiamente es el renacido de todos ellos con variantes interesantes como las de Jane Campion, Clint Eastwood y Quentin Tarantino, entre otros.

El género se ha visto beneficiado en la última década con filmes destacados, como el experimento de producción de Richard Linklater (*Boyhood*, 2014) quien rodó la historia durante doce años, las películas del director canadiense Xavier Dolan que circundan la figura materna y la liberación *queer*, y el año pasado

aparecieron *Aftersun* (2022) de Charlotte Wells con una entrañable viñeta de la nostalgia por el padre y, sobre todo, *Close* (2022) de Lukas Dhont, el director belga quien propone en el contexto de las nuevas masculinidades contarnos la amistad de Leo y Remi, niños de trece años, retrato pletórico de fragilidad y ternura, alejado de la dictadura sexista que anula la profundidad de los sentimientos y, en su reverso, convierte en objetos de deseo cualquier insinuación de empatía y ni se diga de los contactos corporales cada vez más reos de esta óptica sexista.

Por lo regular, el *coming-of-age* ubica las historias en el tránsito entre adolescencia y madurez, sea lo que se entienda por ese término. El puente por demás es aleccionador, en muchas ocasiones es de tintes dolorosos, hay una experiencia que marca el rumbo del protagonista. Es verdad que se recurre al *flashback*, pero no es una obligación del género. Y lo que sí también es una constante es que se trata de problemáticas derivadas de la definición de identidades transversalizadas por el sexo, creencias o dilemas existenciales.

La adolescencia temprana suele ser un periodo liminal favorito para desarrollar historias del *coming-of-age*. Es curiosa la coincidencia: Cecilia Lisbon, la menor de las hermanas que se quita la vida de la novela (Eugenides) y película (Sofia Coppola) *Las vírgenes suicidas*, tiene la misma edad que Leo y Remi, los niños de *Close*. Mientras que los niños de *Cuenta conmigo*, recordados por Gordie en su episodio de dos días que marca la vida de cuatro amigos, tienen doce años. En la ópera prima del legendario Truffaut, *Los 400 golpes*, Antoine Doinel es un adolescente de catorce años que se mete en líos, venido de una familia disfuncional, y logra conocer el mar, en uno de los momentos epifánicos más bellos del cine. *Cero en conducta* de Vigo, fuente de inspiración de Truffaut, muestra esa disonancia entre el sistema educativo y la infancia. Leo y Remi, ambos de trece años, en *Close*, están inmersos en ese supuesto de contrastar una etapa libertaria y las reglas de socialización de la escuela.

Veamos la trama de Dhont. Nos parece ostensiblemente cierta la premisa de la que parte Lukas en *Close* para así ofrecernos un relato diferenciado dentro del género: vivimos en un mundo donde prevalecen las imágenes violentas entre los hombres, sedimentadas desde los relatos audiovisuales que suelen convertirse en el magma reforzador de los roles sociales. Y lo que resuena de esta cauda naturalizada en el género patriarcal, tiene consecuencia doble: ostentación, claro está, del enfoque machista como destino trágico y siempre inexcusable en el cine de aventuras, acción, crimen, gangsters o *western*; y, en segundo término, la negación sistémica de otras posibilidades emocionales al margen de los estereotipos (son rápidos y furiosos) y que, insistentemente en ello, Dhont desliza fragilidad y ternura entre Leo y Remi con inspiración sibarita —todo lo que se inclina por olvi-

dar los clichés cinematográficos, siempre nos remitirá a la sencillez aguda del discurso de Eric Rohmer, representante de la nueva ola francesa.

Sí, violencia que signa no solo las relaciones entre ellos donde se compete y combate por el amor, la familia o la nación, como en los ritos de paso —tal apreciamos en *La ley de la calle* (1983) y *The outsiders* (1983), ambas de Francis Ford Coppola—, sino que también empaña aspectos sensibles de su cultura, que los hay, por supuesto más allá de lo que se plantea en las fórmulas del deber ser varonil. Esta zona inoculada, más que la visible, es quizás la mayor cuesta arriba para lograr una nueva masculinidad y Dhont con su crítica abona elementos que exploran esos matices reclusos o, mejor dicho, reprimidos por una inercia social.

Es por lo anterior que la eficacia estética de *Close* es lo que más asombra por su acabado redondo que no rasga vestiduras para levantar la voz. *Close* es deleite por su concepción formal en cuanto al diseño artístico y la fotografía solar que baña de vida la amistad: el aire que despeina a los amigos niños durante sus paseos en bicicleta, las siestas mansas o en sus correrías denota la libertad y complicidad que los une en compulsión con determinada tensión que se desvela en la escuela, donde ya se entrena a pertenecer a la dinámica adulta (lo que nos obliga a referenciarla con el hábil equilibrio entre política e intimidad de *Alcarrás*, dirigida por Carla Simón).

Soslava Dhont la imperiosa necesidad de una retórica verbal que dé lógica al desacato en contra del imaginario masculino. Se agradece, porque los lamentos o probables dramas son ahorrados con inteligencia sin menoscabo del hilo secuencial. No, el guion de Lukas y de Angelo Tijssens (escribieron también *Girl*, primer largo de Dhont) exenta al diálogo, que lo hay y es perspicaz, de ese peso que en otros casos tienen usos lacrimógenos e indiscriminado didactismo para ubicar a víctimas y villanos en terrenos morales del blanco y negro.

En cambio, da mayor volumen y protagonismo a su desenlace visual y por ello *Close* se convierte en una pieza exquisita que no agota, porque jamás monta en la joroba del drama, el suicidio del niño Remi, y sus elipsis son elegantes puntos suspensivos que van atando cabos con apenas detalles. Y, más bien, es a través de un lenguaje puramente icónico —subrayamos esa busca de pureza—, donde el movimiento corporal y la misma atmósfera (la campiña, las flores, el brillo estacional), delatan todo ese universo de posibilidades emocionales que engloba *Close* con una finura de lienzo que pinta un cuadro impresionista donde la naturaleza acapara buena parte de los encuadres. Lo que pretende Dhont en *Close* es disipar esa montaña de representaciones de violencia y posicionar, en su lugar, imágenes sosegadas tendientes a resaltar momentos sensibles en muchas ocasiones regateados para los hombres en las representaciones audiovisuales. Inclusi-

ve, esfuma cualquier evidencia de agresión simbólica, no obstante las peleas entre Leo y Remi. Reinan las imágenes agradables, las situaciones simpáticas que involucran también a las familias de los niños. Quizás el único espacio, insistentemente, donde se percibe cierta tirantez, es en la escuela, el laboratorio social donde se ensaya a ser adulto —a lo Vigo.

Recordemos lo que *Close* reprocha. La naturalización de un discurso duro, varonil, genera por lo tanto estereotipos en muchas ocasiones inamovibles. Incluso, de dicha aspereza se desprenden una suerte de fórmulas que marcan la ruta del comportamiento de los hombres en los relatos fílmicos, a los que está asignada la defensa de la dignidad, la valentía, la entereza y un obligado y terco mantenimiento de la congruencia. Los géneros, en sí, practican la violencia, se vuelven una rutina axiológica atractiva, dicho sea de paso. Para el género, la violencia es como su principal pistón narrativo, es el receptáculo favorito para esos valores de los hombres: qué, si no, son el *western* y el *noir* como épicas del conquistador y el solitario cuyas misiones son sembrar la semilla civilizatoria y mostrar resiliencia en contra de las ciudades opresoras.

En fin, que la recriminación de Dhont le permite abreviar entonces en ese lado que se invisibiliza a través de hallazgos estéticos con un estilo terso, muy redondo se nota, que se desenvuelve de una manera casi imperceptible —porque no es manierista, sino se aprecia orgánico. Filmes como *Mi primer beso* (1991) de Howard Zieff y *Cuenta conmigo* (1986) de Rob Reiner también enseñaron esa faceta de amistad infantil con emotivos detalles que son lacerante examen de crecimiento personal. Se trata de un relato que logra una conexión entre hombres, en este caso consigue una intimidad etérea sin recurrir al lenguaje tradicional.

La inteligencia con la que desmenuza esos sentimientos ligeros tiene relación directa con su posición frente a esa estructura de la violencia misma: una búsqueda neutra del eros —digamos que bate al Tánatos del que habla Sigmund Freud y el Herbert Marcuse en *Eros y civilización*. O, quizás, incluso, obviando ese principio del placer que tantos pensadores ubican como la discordia en una sociedad represiva moderna. Y es que Dhont procura una relación aséptica entre los niños Leo y Remi con muestras de cariño dispensadas de carga extra. Desexualiza la relación de ellos, tal vez purifica ese sentimiento entre los niños para ofrecernos su hipótesis de la amistad, más allá de las etiquetas sexuales de una sociedad se instala más bien en un platonismo. Por ello la película es sobre la amistad.

Se advierte que Lukas Dhont está consciente de que el sistema patriarcal alimenta su hegemonía con los sedimentos que dejan las imágenes, de ahí que intente subvertir esta línea de estereotipada masculinidad agresiva con una cauda de iconos más tendiente a lo etéreo. Para ello quería mostrar intimidad, una cer-

canía entre los niños que fuera más allá del lenguaje convencional. Más bien, la fraternidad que consigue Dhont es a través de los gestos. Lukas ha confesado su gusto por la mímica y la danza, cuya base de comunicación es el cuerpo y no necesariamente el lenguaje oral y/o escrito. El director belga eligió a dos chicos jóvenes para crear una intimidad real, donde brotara la ternura. Los conectó en su fragilidad entre un esbozo de universo masculino. La complicidad entre ellos va más allá del prisma de la sexualidad.

Luego hay una destrucción de la inocencia, sí, pero es sin aspavientos. El momento determinante es, coincidimos, cuando en el salón de clases una niña le pregunta a Leo si su relación con Remi es porque están juntos. El simple cuestionamiento provoca una reacción ligeramente homofóbica porque, aunque no es una bravuconada física, sí es una burla que trasgrede la intimidad de ambos. En ese momento la inocencia de los niños es vulnerada por la presión del entorno social. Dolor y caída en un mundo ideal que lo mismo advertimos en *La mala educación*

(2004) de Pedro Almodóvar entre la bruma de un colegio católico, en la insólita denuncia críptica de un islam misógino en *La bicicleta verde* (2012) de Haifaa Al-Mansour, la simiente fascista de *La infancia de un líder* (2015) de Brady Corbet o la fría decadencia capitalista de *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant, entre tantos autores que se han sumado a esta tendencia de contar la aflicción de hacerse mayor.

Para entender la efervescencia actual del género *coming-of-age* y, sobre todo, esta refinada pieza que es *Close*, de Lukas Dhont, cabe lo expresado por George Steiner en el sentido que durante la infancia pueden darse “incontenibles amistades de la más grande efusión”. Existe, a su vez, una fidelidad inquebrantable basada en el intercambio de claves (chistes secretos), se inventan idiomas (lenguajes varios) y hasta, lo más importante, se establecen rituales de confianza. Durante el *coming-of-age* las intimidades *contra mundum* se vuelven más vitales. La pubertad es el mayo y el junio de la amistad, dice Steiner, como los *tra-*

vellings bucólicos de Dhont lo plasman. La intimidad de *Close* obedece a esta línea de Steiner: una lealtad recíproca sella una intimidad simbiótica donde un solo guiño basta para el entendimiento. Y, aclara Steiner, la intensidad de esta intimidad simbiótica es tal que puede orillar al suicidio.

Así ocurre con la simbiosis de *Close*. Mayo y junio sucumben a este ligero, pero ominoso *touch* de agresividad que amedrenta en medio de las pijamas y el goce por los tiempos errantes que carecen de obligación con la economía de los objetos. El mismo Lukas señala que su película aborda cómo pueden desaparecer cosas tan frágiles y tan tiernas en el mundo y en nuestro interior: “Cómo cortamos las flores, cómo desaparecen los colores en el interior”. Sí, duele transitar a la adultez, después de vivir el esplendor de un amor repleto de efusión, como en *Close* que embellece con su ternura e intimidad al género del *coming-of-age*.

La Maternal

Pilar Palomero
España, 2022.

PEDRO CASCOS

Si una entrega de premios a menudo refleja la fotografía de un determinado sector, la última gala de los Goya no pudo revelarla con más claridad: en España hay una nueva ola de mujeres directoras que ha llegado para quedarse. Ya no son unas esporádicas Ana Mariscal, Josefina Molina, la recientemente reivindicada Cecilia Bartolomé o la probablemente precursora Pilar Miró, por citar solo a las más conocidas del puñado de realizadoras que vio este país hasta los años 90. La generación de las Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Patricia Ferreira o Inés París —por nombrar otro puñado de las que despuntaron entre la última década del siglo XX y la primera del XXI— ha tenido continuidad con las cineastas que han estrenado su primera o incluso su segunda película en los últimos cinco o seis años.

En lo que también podríamos calificar como un brillante comienzo, varias de ellas fueron nominadas a los premios Goya en la ceremonia del pasado mes de febrero. De hecho, de las cinco seleccionadas para mejor película tres eran proyectos liderados por mujeres: *Alcarràs*, por Carla Simón; *La Maternal*, por Pilar Palomero, y *Cinco lobitos*, por Alauda

Ruiz de Azúa, quien además recibió el galardón a mejor dirección novel. Sin temor a equivocarnos, podemos decir que las directoras en el cine español cada vez son más y consolidan mejor su terreno.

En este contexto y con un particular interés por lo femenino, por cuestiones que afectan y determinan las vidas de las mujeres, surge la figura de Pilar Palomero. Nacida en Zaragoza y formada como directora de fotografía en la ECAM (2006), vio despegar su carrera tras ampliar estudios en la Film Factory de Béla Tarr. Antes, había realizado apenas tres cortos; después, entre 2016 y 2017, dirigiría otros dos y un mediometraje, para abordar su primera cinta de larga duración en 2020 con *Las niñas*.

Si en ese filme muestra una sensibilidad especial hacia la adolescencia vivida en femenino y los cambios que esa etapa supone, con su segunda película Palomero da una vuelta de tuerca al tema y centra la atención en ser madre a tan corta edad. Ya en *Las niñas* la cineasta hacía un retrato crudo sobre las dificultades para transitar dicho periodo, en un contexto de dificultades económicas, ausencia del padre y educación religiosa, en la Zaragoza de principios de los 90. En *La Maternal*, que pudimos ver en la 70 edición del Festival de San Sebastián, donde tuvo su estreno internacional, la directora sitúa la historia en nuestros días, en Barcelona y alrededores, y retoma algunos aspectos de su ópera prima: cierta inestabilidad económica y familiar de la protagonista, pero sobre todo sus dificultades para lidiar con las circunstancias

que le toca afrontar como adolescente, un tiempo que *per se* muchas veces se vive en el alambre.

En ese sentido, merece la pena subrayar la originalidad de la trama principal: primero porque la maternidad en la primera juventud no es un argumento habitual, aunque hay algunos filmes que lo tratan —como *Where the Heart is*, *Mom at Sixteen*, *Juno* o la española *Adiós, cigüeña, adiós*—, pero fundamentalmente por el enfoque que aquí se da al asunto: cómo una chica de 14 años tiene un bebé, y los vericuetos que deberá atravesar tras su ingreso en el centro de acogida para madres menores de edad que, de hecho, da nombre a la película: *La Maternal*.

Temáticamente, si acaso, podríamos decir que dialoga con la última película dirigida por Naomi Kawase: *True Mothers* (2020). Y es que la japonesa también nos muestra a una madre adolescente que entra en una institución donde la acompañan para alumbrar a su hijo, pero con la diferencia de que ahí no es para criarlo ella, sino para darlo en adopción. El enfoque de Kawase resulta casi opuesto, porque también lo es la premisa. Para ella, lo importante es el trauma que supone para la madre la separación forzosa del hijo y la relación que establece después con la familia adoptiva. Para Palomero, en cambio, la cuestión central es la crisis que implica para una progenitora tan joven asumir sus responsabilidades en el cuidado del bebé, y cómo encuentra un reflejo en su propia madre, una treintañera a la que convierte en abuela.

Para incorporar esos dos papeles, el de la madre-abuela y el de la hija-madre, la realizadora cuenta con dos actrices portentosas: Ángela Cervantes y Carla Quílez. La primera borda un personaje que no es sencillo y al que dota de matices, moviéndose entre lo amargo y lo tierno, con las dosis justas de firmeza y humor. Para quienes la descubrimos en *Chavalas* (2021), su primera actuación destacada y donde ya apuntaba maneras, el salto adelante es notable, por el peso que asume esta vez y la raza de actriz que ya no solo se le presume.

A su lado, la recién llegada al mundo de la interpretación desde el baile Carla Quílez ha hecho su fulgurante aparición en *La Maternal*, tras ser descubierta por la directora de *casting* en Instagram y obteniendo por su papel la Concha de Plata a mejor interpretación en San Sebastián. De sus habilidades como bailarina se beneficia la película en varias escenas, pero Quílez va mucho más allá: en la línea de su compañera Cervantes, hace de su personaje una mujer fuerte y a la vez frágil, que se ve ante una situación que la desborda, y que navega entre el amor que siente hacia su hijo y las inclinaciones propias de una chica de su edad.

Si esas inclinaciones se dan además en un carácter rebelde, rayando en lo libertino —sirvan como ejemplo los destrozos en casa ajena de la primera secuencia y la relación con su madre—, se entiende que el filme vaya derivando hacia la gran pregunta: ¿está una chica a esa edad

preparada para ser madre o, mejor dicho, para criar a un hijo? La respuesta que se desprende de lo que vemos es negativa, pero la mirada de la guionista y directora no vierte juicios hacia el personaje, sino que más bien la dibuja como víctima de sus circunstancias y, quizá, de su propia irresponsabilidad, de la que ni ella misma es consciente por su inmadurez.

Cuando la mirada se amplía y varias adolescentes, sacadas del mundo real, cuentan su experiencia como madres precoces, vemos aún con mayor claridad que Pilar Palomero no está ahí para juzgarlas, sino para tratar esa realidad desde el respeto, mostrándonos que en muchas ocasiones se trata de mujeres que han sufrido malos tratos y abusos. En ese sentido, las lágrimas de Carla, que igual se llaman el personaje y la actriz, resultan ilustrativas.

La ausencia de los hombres, en ese y en otros muchos fragmentos de la película, reproduce un patrón que ya se daba en su ópera prima. La figura paterna (aquí remedada hasta cierto punto mediante *el Chispas*, el novio de la madre de Carla) de nuevo no queda bien parada, y se entrevé la lectura que Palomero o las situaciones que nos relata hacen del hombre ante su papel como padre. Así, su ausencia tendría que ver con la falta de responsabilidad, ya sea por inmadurez, por malos hábitos o, para ser más precisos, por falta de respeto hacia la mujer junto a la que un día se convirtieron en padres. Este sería el caso de la mayoría de mujeres que vive en el centro de acogi-

da, mientras que en cuanto a la inmadurez lo que aplica a la protagonista aplica a su joven novio, y aquí puede que ella lo excluya, pues no queda claro si Efraín sabe de la existencia del niño.

La mano de la directora, en la mayor parte del metraje casi invisible —que es lo mejor que puede decirse de un cineasta, como se decía de John Ford—, se nota acaso en un par de escenas y podríamos afirmar que para bien. Una es cuando, del mensaje que la Carla embarazada le escribe a su chico desde el móvil (“Hola, Efraín”) —y que seguramente nunca envía—, pasamos al bebé junto a ella en la cama, un bebé que también se llamará Efraín. Esa enorme elipsis, cargada de sutileza, sobre cómo se convierte en madre se nos narra con un movimiento de cámara difícil de poner en palabras y del que más vale decir: “Véanlo y juzguen por ustedes mismos”.

A la altura de ese momento está el onírico final de la película, con el reencuentro entre Carla y Efraín, ambos montados en bicicleta: pedalean juntos por unos instantes y luego ella está sola. Podríamos ver ahí una metáfora sobre su tarea de criar al bebé, pero con el cine de Pilar Palomero, como ya ocurría con *Las niñas*, más que lo que cuenta, que también, importa cómo lo cuenta. Así que cualquier elogio que pueda hacerse de esta y de su primera película, como de algunos de sus cortometrajes, solo debería servir como invitación para disfrutar de las imágenes cuyo ojo ha diseñado y después ofrecido al público.

*¿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

45

46

México/España
www.criticismo.com