

CRITICISMO

Revista de Crítica

47

Editorial (PABLO SOL MORA)

Pierre Klossowski, *Cuadros vivos, ensayos de inmoralidad estética, 1936-1983* / Pierre Klossowski, *El adolescente inmortal* (ISAAC MAGAÑA GCANTÓN)

Gustavo Faverón Patriau, *Vivir abajo* (ABRAHAM VILLA FIGUEROA)

Dahlia de la Cerda, *Perras de reserva* (CARMEN SIMÓN)

Paul B. Preciado, *Dysphoria mundi* (ROMÁN ALONSO)

Maricarmen Velasco, *La muerte golpea en lunes* (GABRIEL WOLFSON)

David Mamet, *Himno de retirada. La muerte de la libertad de expresión y por qué nos saldrá cara* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Karla Cornejo Villavicencio, *The Undocumented Americans* / Valeria Luiselli, *Lost Children Archive* (YASMÍN ROJAS)

Renato Cisneros, *Algún día te mostraré el desierto.*

Diario de paternidad (HUGO MONTERO VENTURA)

Diego Rodríguez Landeros, *Drenajes* (GERARDO ÁLVAREZ)

Greta Gerwig, *Barbie* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Ulrich Seidl, *Rimini / Sparta* (ISABEL SÁNCHEZ)

48

Yuri Herrera, *La estación del pantano* (ABRAHAM VILLA FIGUEROA)

Jaime Bayly, *Los genios* (PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS)

Guillermo Aguirre, *Un tal Cangrejo* (SERGIO A. MENDOZA)

Georgina Cebej, *Arquitectura del fracaso. Sobre rocas, escombros y otras derrotas espaciales* (JEZREEL SALAZAR)

Pablo Katchadjian, *Gracias* (HUMBERTO KAISER)

Piedad Bonnett, *Qué hacer con estos pedazos* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Isaura Contreras Ríos, *Alejandra Pizarnik: diarista* (YASMÍN ROJAS)

José Javier Villarreal, *Poeta de provincia. Antología poética (1981-2021)* (LUIS MENDOZA VEGA)

Adriana Ortega Calderón, *Cuando los gatos esperan* (NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO)

Gabriel Zaid, *Poemas traducidos* (LETICIA GÁMEZ)

Rafael E. Quezada, *El hambre del mundo* (SHANIK SÁNCHEZ)

Julia Viejo, *En la celda había una luciérnaga* (ERIKA POLINO GUAJARDO)

Martin Scorsese, *Killers of the Flower Moon* (JORGE LUIS FLORES)

Víctor Erice, *Cerrar los ojos* (PEDRO CASCOS)

Pablo Larraín, *El Conde* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 47

JULIO—SEPTIEMBRE 2023

Por una literatura inmoralista.

- 4** *Editorial*
PABLO SOL MORA
- 5** *Pierre Klossowski*
Cuadros vivos, ensayos de inmoralidad estética, 1936-1983 /
El adolescente inmortal
ISAAC MAGAÑA GCANTÓN
- 8** *Gustavo Faverón Patriau*
Vivir abajo
ABRAHAM VILLA FIGUEROA
- 13** *Dahlia de la Cerda*
Perras de reserva
CARMEN SIMÓN
- 14** *Paul B. Preciado*
Dysphoria mundi
ROMÁN ALONSO
- 15** *Maricarmen Velasco*
La muerte golpea en lunes
GABRIEL WOLFSON
- 17** *David Mamet*
Himno de retirada. La muerte de la libertad de expresión
y por qué nos saldrá cara
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 18** *Karla Cornejo Villavicencio*
The Undocumented Americans

Valeria Luiselli
Lost Children Archive
YASMÍN ROJAS
- 20** *Renato Cisneros*
Algún día te mostraré el desierto. Diario de paternidad
HUGO MONTERO VENTURA
- 21** *Diego Rodríguez Landeros*
Drenajes
GERARDO ÁLVAREZ
- 22** *Greta Gerwig*
Barbie
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 24** *Ulrich Seidl*
Rimini
Sparta
ISABEL SÁNCHEZ

CRITICISMO 48

OCTUBRE—DICIEMBRE 2023

- 27** *Yuri Herrera*
La estación del pantano
ABRAHAM VILLA FIGUEROA
- 31** *Jaime Bayly*
Los genios
PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
- 32** *Guillermo Aguirre*
Un tal Cangrejo
SERGIO A. MENDOZA
- 34** *Georgina Cebey*
Arquitectura del fracaso.
Sobre rocas, escombros y otras derrotas espaciales
JEZREEL SALAZAR
- 36** *Pablo Katchadjian*
Gracias
HUMBERTO KAISER
- 36** *Piedad Bonnett*
Qué hacer con estos pedazos
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 38** *Isaura Contreras Ríos*
Alejandra Pizarnik: diarista
YASMÍN ROJAS
- 39** *José Javier Villarreal*
Poeta de provincia. Antología poética (1981-2021)
LUIS MENDOZA VEGA
- 40** *Adriana Ortega Calderón*
Cuando los gatos esperan
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
- 42** *Gabriel Zaid*
Poemas traducidos
LETICIA GÁMEZ
- 43** *Rafael E. Quezada*
El hambre del mundo
SHANIK SÁNCHEZ
- 44** *Julia Viejo*
En la celda había una luciérnaga
ERIKA POLINO GUAJARDO
- 45** *Martin Scorsese*
Killers of the Flower Moon
JORGE LUIS FLORES
- 47** *Víctor Erice*
Cerrar los ojos
PEDRO CASCOS
- 49** *Pablo Larraín*
El Conde
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

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**revistacriticism@gmail.com****www.criticismo.com**

Editorial

PABLO SOL MORA

Un piadoso y, al mismo tiempo, severo fantasma recorre la literatura y el arte contemporáneos: una oleada de moralismo inquisitorial y puritano que juzga, a partir de sus particulares criterios éticos, a la obra de arte y al artista. El valor propiamente estético de la obra pasa así a segundo plano; lo importante es la conducta del creador y que su trabajo promueva los valores apropiados. El fantasma es piadoso porque está convencido de abanderar todas las causas justas y porque afirma estar de lado de los débiles y los oprimidos, los históricamente marginados (luego, si al débil u oprimido se le ocurre negarse a su piedad y apartarse de sus criterios, deberá enfrentar su condescendencia o su furia que, en el mejor de los casos, le hará ver que él, en realidad, no sabe lo que le conviene, por algo ha sido débil y oprimido); es severo porque la más mínima infracción a su moral es castigada con el anatema o, por utilizar esa bella palabra del vocabulario moderno, fiel reflejo del nivel de tolerancia alcanzado por nuestras sociedades, la cancelación, un anatema laico. Al fantasma, por cierto, se le llena la boca hablando de tolerancia y diversidad, nunca se siente mejor consigo mismo que cuando las predica a diestra y siniestra, pero cuando una cosa se sale realmente de su marco, entonces súbita y misteriosamente se agotan ambas. El fantasma vive cómodamente, y casi se podría decir que nació, en los ámbitos académicos, especialmente en los idílicos *campi* del norte de América, no por nada refugio del puritanismo, donde prospera al lado del estudio de la literatura cuyo máximo ídolo es la identidad (racial, de género, de preferencia sexual, etc.). Desde allí irradia su benéfica influencia al resto del mundo que este, ingratamente, de vez en cuando se atreve a cuestionar. Subrayemos lo obvio: la literatura y el arte siempre, desde sus orígenes, han tratado cuestiones morales y tomado posturas al respecto. La moral es inseparable de las letras (no solo la literatura: la filosofía, la historia, las antiguas “letras humanas”) y no es raro que grandes escritores sean grandes referencias morales. Eso es una cosa; otra es subordinar la literatura y el arte a una moral determinada, juzgar principalmente sus obras y autores a partir de si se apegan o no a sus particulares principios, erigirse en supremo tribunal moral y decretar excomuniones. En los mejores casos, de hecho, cuando la literatura y el arte tocan

cuestiones morales, lo que provocan es hacer ver la complejidad de dichos asuntos, los matices, la vasta zona de gris en que se desenvuelve la conducta humana, todo lo contrario del blanco y negro que privilegian los fundamentalistas de toda laya. Más aún, hay escritores que deliberadamente exploran los lados más oscuros de la condición humana, no en plan de especulación teórica, sino de vivencia personal, luego transfigurada en arte, y esos exploradores oscuros, que suelen ir en contra de las convenciones morales y sociales de su tiempo, son necesarios al arte. El recientemente fallecido Milan Kundera escribió sobre la novela, el género literario de la Modernidad: “El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: ‘Las cosas son más complicadas de lo que tú crees’... Comprendo y comparto la obstinación con que Hermann Broch repetía: descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela”. La novela podría representar aquí a la literatura entera.

La situación presente no deja de entrañar una lección de humildad histórica. Recordemos que durante siglos la literatura en Occidente estuvo de hecho sometida a una moral (religiosa, fundamentalmente). Ganar su independencia, afirmar su autonomía, fue una de las grandes conquistas de la Modernidad liberal. Ingenuamente se pensó que después de, digamos, los procesos por faltas a la moral contra Baudelaire o Flaubert, dos hitos de aquella lucha, la literatura había conquistado su libertad, que a partir de entonces no tendría que sujetarse a una doctrina moral específica y menos ser objeto de persecución. Los totalitarismos políticos del siglo XX fueron evidentemente en contra de esta tendencia, pero, una vez transcurridos, en Occidente se tenía cierto consenso acerca de que la literatura y el arte debían ser absolutamente libres y no sujetos de censura o prohibición. Ese consenso se ha roto y hemos aquí de nuevo, a principios del siglo XXI, expurgando, censurando y prohibiendo obras literarias y artísticas y a sus creadores. Quizá habría que recordar las palabras, precisamente, de Baudelaire: “Ciertas gentes se figuran que el propósito de la poesía es una enseñanza cualquiera, que debe fortalecer la conciencia, o perfeccionar las costumbres, o, en fin, mostrar algo que sea útil... La poesía –por poco que se quiera adentrarse en sí mismo, interrogar su alma, despertar sus recuerdos de entusiasmo– no tiene otra meta que ella misma; no puede tener otra, y ningún poema podrá ser tan grande, tan noble, tan digno del nombre de poema como aquel que ha sido escrito únicamen-

te por el placer de escribir un poema... Si el poeta ha perseguido un fin moral, ha disminuido su fuerza poética; no es imprudente apostar que su obra será mala". Subordinar la literatura a determinada ética ha dado como resultado convertirla en una especie de concurso de belleza moral (*Philip Roth dixit*): a ver quién es más solidario con las causas justas, a ver quién es más compasivo y buena persona, a ver quién tiene más bonitos sentimientos. Algunos escritores ya no aspiran a la creación de la obra de arte

depurada y perdurable, sino a erigirse en Campeón Moral (y a que se los reconozcan, claro está, y, si hay justicia, se los premien). Muchos también piensan dos veces antes de acometer ciertos temas o utilizar ciertas palabras, no vaya a ser que los nuevos inquisidores los señalen con su dedo flamígero. Primero se impone la ultracorrección y, finalmente, la hipocresía y la simulación.

Criticismo ha querido dedicar un número especial a este fenómeno examinando obras modernas y contemporáneas en que

las cuestiones morales tienen un papel preponderante (sin prejuzgar que todas caigan dentro de la ola moralista; se trata, justamente, de examinar su naturaleza). La posición de *Criticismo* es clara: la literatura, en tanto forma de arte y conocimiento, es el fin de la literatura. De allí que, con un guiño a André Gide, ese impresentable, haya titulado este número: "Por una literatura inmoralista".

Cuadros vivos, ensayos de inmoralidad estética, 1936-1983 / El adolescente inmortal

Pierre Klossowski

Canta Mares / Arena Libros

Ciudad de México, 2021, 212 pp./ Madrid, 2021, 114 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

I

En una de sus múltiples reflexiones a propósito de las agitaciones, estatismos y contradicciones que parecen preceder a toda gran catástrofe, Thomas Mann advierte que, despojado del sentido de futuro y trascendencia, el individuo se apresura a dudar del objetivo de todo aquello no sea efecto inmediato y acción en el mundo. Como nada parece responder de manera convincente los porqués de la existencia humana, y todo esfuerzo parece como una piedra precipitada a un pozo, el individuo que habita esta época sin esperanza se sumerge en una espiral paralizante que termina por arrebatarle la totalidad de su existencia: al no escuchar el golpe de la piedra, los individuos —incluso los más heroicos— dudan tanto del pozo como de la piedra arrojada. Signos de estos tiempos —apunta Mann, y también Oswald Spengler, contemporáneo suyo— son el auge de la técnica, la profesionalización y la tecnología que arrastran consigo la decrepitud del espíritu: porque el perfeccionamiento del afuera es con frecuencia la fatídica señal de la decadencia del adentro. Es en este clima de época, advierten ambos, que el individuo se atreve a preguntar: arte y literatura, ¿para qué?

La pregunta por la función del arte y la literatura, continúa Spengler, es una pregunta que surge cuando el individuo ha perdido ya el nexo con la vida interior. Es en el momento en el que la sociedad pierde diálogo con sus formas interiores y espirituales que estos modos de la expresión del espíritu se cuestionan, se busca

desesperadamente refuncionalizarlos. Es también aquí, en estas coordenadas de la existencia de las culturas, en las que el arte y la literatura comienzan a reclamar un lugar en la arena de lo político, una función inmediata y urgente, pues no encuentran más razón en ser contemplación y vínculo: como ya no se creen capaces de efectos trascendentes y para el espíritu (diría Giorgio Agamben que ya incluso ni siquiera saben cómo serlo), las artes y las literaturas que se producen en estas épocas apuntan —la mayoría— a convertirse en mueca banal, vacuidad y seña. Para Spengler, que vio el auge y caída de las culturas como un evento cíclico, se trata este de un sino civilizatorio irrevocable y al que toda forma social marcha de modo inevitable: las culturas se dirigen desde su nacimiento al perfeccionamiento del detalle, que es el artificio, que es la civilización, que es el poder militar, que es la riqueza, y que es finalmente la transición de una existencia interior plena de fachadas austeras a una existencia exterior lujosa de interiores degradados. Así como nacen, las culturas también maduran, se corrompen y mueren.

II

Y sin embargo, la pregunta vive y nos acecha: ¿son posibles el arte y la literatura en una época en la que su función espiritual parece no solo olvidada sino vejada y menospreciada?, ¿son posibles el arte y la literatura en tiempos en los que todo parece conspirar para que impunemente circulen ante nuestros ojos el narcisismo confesional, el alegato de virtud y el chasco?

Pierre Klossowski (1905-2001) argumenta, en una cruzada casi solitaria y por ello heroica, que sí, que todavía es posible, que son posibles, que el arte y la literatura son posibles, que sí que son posibles, pero sí y sólo sí se refuncionalizan para ser vínculo. Aunque vínculo ya no con el espíritu, en el que dudosamente alguien cree, sino con el todo de la experiencia.

Todo. Aunque un todo excluyente. Excluyente de la empatía y la compasión, de la solidaridad y la condolencia, harapientos disfraces de la élite biempensante que es incapaz de mirar verdaderamente hacia adentro. Porque si remotamente pudiésemos vincular a Klossowski con alguna de estas formas de la piedad, tendría que ser con sus expresiones más extremas y provocadoras: empatía con el asesino y compasión por el sinvergüenza, solidaridad con aquellos individuos viles y absolutamente sin perdón, amor solo por aquellos a los que el impulso llama a desear la muerte. En otras palabras, para Klossowski, en tiempos del perfeccionamiento de la cultura y el refinamiento de la civilización, el arte y la literatura no pueden ser sino exploración radical de la experiencia de lo abyecto, lo innombrable y lo prohibido.

III

Ausente la trascendencia por el espíritu, la plenitud se vuelve una misión que el individuo solo puede completar en la tierra. La paradoja de este cometido es que el individuo no existe en un vacío en el que todo le es lícito, sino que miembro de una cultura —con sus reglas, sus

constricciones y sus límites— está obligado a permanecer dentro de sus confines si lo que quiere es existir en sociedad. A lo que sigue afirmar que el individuo que existe en la cultura no puede existir para su plenitud, pues una gran cantidad de experiencias le están razonablemente vedadas por la cultura. De ahí entonces que Klossowski proponga que la experiencia de la totalidad y la totalidad de las experiencias deban explorarse a través del arte y la literatura, que son finalmente la materialización de la imaginación; el sueño hecho texto y objeto. En palabras suyas, “la monstruosidad [de la obra de arte] es... una defensa contra la monstruosidad de la existencia”. Forma de provocación, aunque en realidad argumento clásico, porque en lo que Klossowski cree sin decirlo es que la catarsis es todavía posible (aunque sabe también que nuestras formas ya no son exacta o literalmente las de Homero).

Dicho de modo más claro: para Klossowski —que cree que estamos separados de nuestra integridad original (y en eso se aproxima a Mann y a Spengler) pero que no cree en que esa integridad original pueda recuperarse a través de una para él dudosa conexión con el espíritu— la totalidad no puede sino ser recobrada en la tierra a través de la exploración del todo de la experiencia por la vía de la *imaginación criminal*. De ahí pues que desde Klossowski solo se pueda afirmar que las artes y las literaturas que se obstinan en ser caridad y misericordia no son más que mueca hipócrita: mojigatez intrascendente de individuos que deprecian el aplauso y que insisten en vivir en la mendacidad y la falsificación de la representación de lo lícito como si lo lícito fuera la expresión del todo: la corrección, el simulacro de virtud, al final del día solo conseguirán, en su desesperado afán de relevancia, afirmar su irremediable nimiedad y justificado olvido. De allá que también estime, Klossowski, que para escapar a su inclinación a la debilidad y a la mediocridad, el arte y la literatura deben operar en contra de su naturaleza servil, en contra de la cultura. Eso es, en contra de los límites de lo civilizado: “debemos inmortalizarnos en el mundo por el crimen y no mediante buenas obras, pues el reconocimiento es pasajero y el resentimiento eterno” y “tal es el único remedio” para la investigación del todo. Pues si es verdad que “la Naturaleza” es el “objeto del examen científico [del hombre]”, “el hombre en calidad de Erudito” debe necesariamente incluirse “en este examen”, en tanto que “el hombre” es “producto de la Naturaleza”, y luego también componente de ella. Lo que inmediatamente conduce a conjeturar que, en tanto “producto de la Naturaleza”, “el hombre” debe, “para poder cultivar las ciencias sin peligro”, investigarse hasta el fondo. Aún más: “la Sociedad” debe no solo querer sino exigirle al hombre-investigador, “al Erudito”, “que la prevenga”, a ella, a la Sociedad, de la naturaleza oscura, de la naturaleza del “hombre-serpiente”. En otras palabras, “la Sociedad” debe reclamarle al hombre-investigador,

“al Erudito”, que emprenda sus investigaciones hasta las últimas consecuencias, de modo tal que “la Naturaleza no le guarde ningún secreto” (a ella, a la Sociedad). Esa es pues la paradójica misión del arte y la literatura en tiempos de desesperanza: imaginarse contra y más allá de la cultura con el fin de entregarse para la salvación del individuo al interior de ella.

Al operar en contra de la cultura por la vía de la imaginación criminal, el individuo negocia su monstruosidad y su permanencia al interior de esta; pues quien es incapaz o renuente a esta negociación tarde o temprano dejará su posición de espectador para convertirse en Raskólnikov y perpetuar el verdadero crimen.

IV

La imaginación del crimen es central en la obra de Klossowski, y no porque él sea un infame o un canalla, sino precisamente porque se resiste en honestidad a serlo. Angustiado por el sentido último de la existencia y profundamente convencido de la orfandad de la naturaleza humana, su trabajo es, sin decirlo explícitamente, un llamado a recordar —a recordar todos los días— una de las advertencias más antiguas y fundacionales de nuestra cultura: Γνώθι σαυτόν, *conócete a ti mismo* (máxima grabada en el templo de Apolo, en Delfos). La radical inmoralidad de la obra de Klossowski se presenta ante nosotros como una extraña forma —escrupulosa, iconoclasta y severa— de explorar los límites de la maldad que habita los individuos. El de Klossowski es un llamado a utilizar el arte y la literatura como medios para la exploración de nuestra *parte maldita*; aquella que, subyugada y limitada por la cultura, desconocemos.

En esa dirección también es que conviene dejar claro que por imaginación criminal Klossowski se refiere a la investigación por vía imaginativa de la transgresión de aquello que se interpone entre el individuo y el conocimiento pleno de la experiencia (*i.e.*, explorar el potencial para el daño con la misma dedicación con la que se explora la capacidad para lo que es *bueno*). El crimen —o más precisamente, la imaginación del crimen— es para Klossowski la única manera de reencontrarse con la integridad original. Integridad original que —de acuerdo con Klossowski, y Nietzsche antes que él— irremediablemente hemos perdido al pactar como individuos la existencia en sociedad más o menos pacífica y más o menos armoniosa: integridad que contiene tanto lo bello como lo monstruoso, aquello que no nos atrevemos a explorar por miedo, desconocimiento o vanidad. Conflicto irresoluble de la cultura: sus límites permiten construir civilización, pero también nos hacen olvidarnos de lo que los seres humanos son capaces. Porque lo que limita la cultura no es otra cosa que la existencia retorcida del individuo, aquella que en las circunstancias adecuadas perpetuaría las más creativas torturas y los más horrendos asesinatos.

V

Para Klossowski —cuya obra surge en el período de entreguerras y se consume en la Europa destruida por los horrores de la Segunda Guerra Mundial— la potencia que guarda el ser humano, no solo para perpetuar el crimen sino para gozarlo, no fue especulación sino experiencia. Y su obra debe ser entendida como una respuesta a estas preocupaciones y vivencias. De ahí también que su obra nos recuerde que, por más progresistas y revolucionarias que se presenten, la literatura y el arte que reproducen lo ideal y lo virtuoso —que se presentan políticas en tanto que son exaltación de las formas éticas correctas y señalamiento con el dedo de lo apropiado— son fingimiento y falsedad que atentan peligrosamente contra la existencia del individuo en sociedad. Pues ¿cómo podemos combatir la maldad si no conocemos su verdadera apariencia, si no exploramos su eterno potencial al interior de cada uno? Para Klossowski, en tanto movimiento de la imaginación y entonces medio para salvar al individuo de su crimen en potencia, el arte y la literatura solo pueden ser crueldad, obscenidad y herejía; solo a través de la exploración de la sombra, el lado oscuro —de nuevo, la parte maldita—, es posible la contención de aquello nuestro que está más allá de la cultura.

Convicción sobre la función incómodamente exploratoria del arte y la literatura que por una vía improbable termina por aproximar a Klossowski al pensamiento de Carl Jung y, de algún modo también, al de Hannah Arendt (dos de las voces que señalaron con mayor precisión e insistencia los horrores que acechan las fantasías y los inconscientes de los individuos). En tanto que, por un lado, como Jung, Klossowski pone el dedo sobre los peligros de desconocer aquella parte malévolamente inherente a la especie humana, aquella que si ignoramos tiene más probabilidad de emerger. “¡Ay, cuidado! —escribe Jung en un oscuro texto de los años treinta— *que con tanta facilidad cae preso el individuo de las ideas demoníacas que lo habitan; porque si uno no las investiga hasta el límite, esas ideas se agilizan y pueden llegar con facilidad a poseernos... y no seremos capaces de expulsarlas cuando dadas las circunstancias éstas se decidan a tomarnos como suyo... de allá pues que la modesta duda* (eso es, la exploración de la parte maldita) *puede salvarnos de arrojarnos de cabeza a lo demoníaco que nos habita, que es finalmente nuestra extinción y la parte más peligrosa de nuestra existencia*”. Estamos tan a salvo dentro de los confines de la cultura, estamos tan a salvo de tener que explorar las partes más oscuras de nuestra existencia, que el individuo común termina por considerar que la maldad está siempre afuera (nunca adentro); tanto que con frecuencia los individuos piensan que los verdaderamente malvados son siempre *los otros* (nunca ellos) y que el Gulag y Auschwitz les queda demasiado lejos. Y precisamente ahí el peli-

gro y la catástrofe. Porque al pensar que lo abyecto y lo perverso están afuera, el individuo se vuelve incapaz de mirar con profundidad lo susceptible que es a perpetuar, en nombre de lo justo, el daño.

Por otro lado, en secreta comunión con Arendt, Klossowski también recuerda que no es necesaria ninguna especulación sobre el Infierno, que sus expresiones más perfectas tomaron su definición mejor en la Tierra (y no en oscuros países en vías de desarrollo, sino en dos de las naciones más culturalmente *refinadas* de Occidente; siendo una de ellas además acaso su expresión democrática más exquisita). Es decir, lo malvado vive en nosotros y entre nosotros, y es precisamente en la comodidad y en la apariencia de armonía que trae la cultura donde todo esto se olvida. En los orígenes de la cultura lo violento está a flor de piel porque lo violento y lo prohibido están todavía por definirse; pero conforme se civilizan y enriquecen, las culturas —eso es, los individuos al interior de la cultura— se olvidan de lo que son capaces: solo porque no tienen demasiada hambre ni demasiado frío creen los miembros de la cultura que lo bárbaro en ellos ya no existe, es pasado o que está ya por siempre superado. Como Arendt (y habría que decir también, como Elías Canetti y Aleksandr Solzhenitsyn), lo que Klossowski nos recuerda es que los diques de la civilización son demasiado frágiles y que no hay que dejar de vigilarlos pues a la menor provocación se cuartejan y se rompen: saber lo que hay detrás de aquello que se rompe es lo que Klossowski propone investigar a través de la imaginación del crimen. Es la investigación de la naturaleza oscura del ser humano por la vía de la imaginación acaso la forma más efectiva para mantener la paz y el orden.

VI

Estas reflexiones, que extraigo en parte de los ensayos reunidos en *Cuadros vivos, ensayos de inmoralidad estética, 1936-1983* (2001) y en parte de *El filósofo malvado* (1947), *Sade, mi prójimo* (1947) y *Nietzsche y el círculo vicioso* (1969), encuentran su expresión definitiva en la obra narrativa de Klossowski, de la que *El adolescente inmortal* (2001) es la última pieza. Pensada como “invitación [para] ir a ver afuera de lo que parece no haber en el texto”, aunque al mismo tiempo consciente de que “nada se ve sino en el texto”, *El adolescente inmortal* es la última de las obras de Klossowski y, en su inmoralidad, la más consumada. Algo que es finalmente una afirmación arriesgada en el contexto de su obra, pues en verdad que cada uno de sus relatos está meticulosamente pensado para ser la materialización última de la indecencia; prueba de la dedicación del autor francés para imaginar lo abyecto es que a pesar de que varios de sus relatos llevan más de medio siglo entre nosotros, el escándalo y la incomodidad que provocan no son inmoralidad anecdótica —no son escándalos e incomodidades para los individuos *de entonces*— sino que su per-

versión es sorprendentemente actual y a pesar de los años se mantiene intacta. Klossowski triunfa en su imaginación del crimen porque su diálogo no es con un esquivo presente sino con los límites atemporales de la cultura.

El adolescente inmortal —un relato que tanto desarrolla el argumento en la introducción de *El Baphomet* (1965) como lo retuerce un poco— cuenta la historia de la debacle definitiva de la orden de los Caballeros Templarios a comienzos del siglo XIV. Basada vagamente en acontecimientos reales, Klossowski pone el dedo en el peso que pudo tener la indomable voluptuosidad de los hermanos templarios en su extinción definitiva. Para ello inserta en medio de la orden a un joven mozo, perfecto en apariencia y en maneras, que opera como tentación irresistible a todos los miembros de la comunidad del Temple. El joven mozo, de nombre Ogier de Beauséant, es una especie de encarnación de Lucifer en cuerpo joven. Un ser milenarista y al mismo tiempo un niño: porque como se dice, el cuerpo de Ogier es andrógino y como de catorce años pero no porque tenga catorce años sino porque Ogier es un ser hecho para la perpetua juventud y para la memoria. Es decir, Ogier parece de catorce años pero en realidad es tan viejo como la Tierra (lo que acaso agrega confusión a la situación, pero no reduce el escándalo; yo incluso diría que lo amplifica). De hecho, de él se dice —él mismo dice— que su cuerpo jamás envejecerá porque el tiempo lo lleva en sus memorias. Memorias que imprime-se-imprimen en su cuerpo no solo a través de la provocación sino a través de la ejecución y el ejercicio, pues finalmente su objetivo es destruir a la orden de los Caballeros Templarios (militares religiosos comprometidos con el espíritu pero que como se revela a lo largo del relato resultan incapaces de resistir las tentaciones de lo que parece ser la extrema debilidad de su cuerpo) para probar que la carne triunfa siempre frente al espíritu y que salvo Cristo nadie jamás nunca será capaz de vencer nuevamente a la muerte.

La obra es por supuesto profundamente elusiva: dice sin decir y sin embargo está llena de voluptuosidades incómodas que se consuman en la forma de certezas especulativas; en otras palabras, *nada ocurre en el texto* sino que si uno quiere saber que es lo que pasa *tiene que buscar fuera de él*. Y si esta incomodidad no fuese suficiente, entonces habría que contar que el involucramiento de Ogier de Beauséant con los Caballeros Templarios es animado por su degenerada tía, la Señora de Palençay, quien sin saber que su sobrino es en realidad un Lucifer milenarista lo entrega cual traficante a la orden de los Caballeros Templarios con el fin de provocar su voluptuosidad, y entonces así poder acusarlos de transgresiones contra la Iglesia y finalmente apropiarse de los vastos territorios de la Orden que rodean su mansión de Saint-Vit. Y si bien toda la historia se complica porque eventualmente nos enteramos de que es en

realidad Ogier quien maneja los hilos del juego y que incluso tiene poder sobre su tía, la avariciosa Señora de Palençay no pierde su cualidad de despreciable pues sin conocer la verdadera identidad de su sobrino se atreve a entregarlo —ide entregar a un niño!— para la corrupción de monjes militares presumiblemente rectos. Razón por la cual Ogier, que hacia el final del relato se muestra como una suerte de demonio justiciero, la castiga junto a sus hermanos caballeros por pecar en espíritu, acto y mente: “¡Y usted, Señora, sin ningún temor a violar el voto de su abuelo, soñaba con recuperar este dominio, y hela aquí, agarrada como una rata en su ratonera! ¡Qué mala suerte le deseaba reservar a mis Hermanos! ¡Mi pobre señora, son ellos quienes ahora decidirán la suya!”.

Final que, de un modo inesperado, confirma las razones detrás de los límites de la cultura, en tanto que Ogier, quien es la misma encarnación del mal, opera como el ángel exterminador de quienes traspasan los confines de la cultura. Lo que vale para decir que toda la degeneración acumulada en el relato de *El adolescente inmortal* es el camino secularizado que elige Klossowski para afirmar —por voluntad propia o en contra de ella— que “el pago del pecado es muerte” y que la ejecución del crimen solo puede conducir a la destrucción (véanse Raskólnikov y Stavroguin); la cultura es constricción y también salvación, aunque la única manera de afianzarnos en dicha redención es conociendo, por la vía imaginativa, lo que está más allá de ella. Y más aún: Klossowski nos muestra, por el camino del horror, que traspasar sus límites es certeza de sufrimiento y muerte. *El adolescente inmortal* como en realidad toda la narrativa de Klossowski es una reiterada y cada vez más ruidosa-aunque-ictonoclasta advertencia de lo que puede pasar en un hipotético mundo en el que *todo es lícito*.

VII

Además del evidente malestar que Klossowski busca provocar con su relato, *El adolescente inmortal* tiene un trasfondo que excede la coraza escandalizante que lo envuelve. Y es que lo que a Klossowski parece interesarle discutir aquí (y por eso acaso reescribe una historia que aparece ya con mucha forma en *El Baphomet*) es la pregunta sobre las relaciones entre el espíritu y el cuerpo.

Animado a cuestionar los pilares morales que han sostenido Occidente por más de dos milenios, Klossowski emprende una investigación teológica y filosófica sobre las posibilidades del cuerpo frente al espíritu, su relación jerárquica. Sus preguntas son aproximadamente las siguientes: ¿estamos equipados como individuos para resistir las tentaciones de la carne o estamos acaso condenados a perecer frente a sus voluptuosidades perfectas?, ¿puede el ser humano contenerse de satisfacer su arrebatado? Porque la promesa de Occidente ha sido siempre que la tentación es a la medida y que mediante

los ejercicios espirituales adecuados seremos siempre capaces de triunfar frente a la carne (“porque el deseo de la carne es contra el Espíritu, y el del Espíritu es contra la carne; y estos se oponen entre sí, para que no hagáis lo que quisiereis”, Gálatas 5:17) —promesa frente a la que Klossowski duda y arremete. Su obra reclama una revisión mefistofélica de la Historia: exigencia por revelar que la perfección del espíritu por el Espíritu es engaño. Que aunque la promesa siempre ha sido que el espíritu se impone a la carne para fundar sociedad y fundar cultura, la realidad es que ante la voluptuosidad perfecta hasta el cuerpo más espiritualmente astuto se doblega; y que si hasta ahora había parecido distinto es solo porque los poderes de la carne no habían sido examinados con radical intención y justa medida.

Decepcionado de una existencia para el espíritu, Klossowski llega a la literatura para plantearnos que el gobierno del mundo ya no es el del espíritu sino el de la carne, y lo que antes era posible para el espíritu ahora solo es posible para la carne. Eco del atribulado Hans Castorp que antes de las Guerras ya intuía el triunfo de la carne frente al espíritu (“¡Fatalidad prosaica! El cuerpo triunfa, no quiere lo mismo que el espíritu, y se impone a este, dejando en ridículo a los presuntuosos que postulan que el cuerpo está sometido

al alma”), Klossowski imagina algunos de los escenarios más sólidos en contra del espíritu y a favor de la carne. Hombres santos, disciplinados y caritativos no pueden sino entregar el destino de la Orden a los prohibidos encantos del joven Ogier de Beauséant; santa Teresa renuncia a la existencia eterna por el espíritu como soplo divino con tal de experimentar los efímeros placeres del cuerpo (esto en *El Baphomet*); y a continuación tía Roberte, tío Octave y un largo etcétera. Los escenarios de Klossowski, decididamente contra el espíritu, buscan probar que aquello de que cuando disciplinado el espíritu contiene al cuerpo, ante la modernidad, se resquebraja como una pieza de oro falsa.

Y ¿qué queda? ¿qué finalmente queda? Probar la derrota del espíritu frente a la carne era otra forma de probar las tesis de Spengler, de anticipar el fin de la cultura. Probar también que después de todo era el espíritu, y la existencia para el espíritu, y por él habían sido posibles hasta entonces la sociedad y la cultura.

VIII

En la imaginación se encontraba finalmente el resquicio para la salvación del individuo —no *imaginar lo que está adentro sino siempre imaginar lo que está afuera*. El riesgo era real y el defini-

tivo entronamiento de la carne frente al espíritu estaba por ocurrir. Al final del día triunfaron las voluptuosidades del deseo. Muerte por egotismo, muerte por altivez, muerte por soberbia, muerte suicida. La mediocre imaginación de aquellos que estaban en el mundo para mostrar el riesgo de aquello que se encontraba más allá de la cultura no estuvo ahí para prevenirnos sobre lo monstruoso que estaba después del velo; “el cuadro en cuanto simulacro no hace sino reproducir la estratagema demoníaca, [ya que] reproducir la estratagema significa para el artista exorcizar la obsesión”.

Nadie muere de imaginación, pero sí por la falta de ella; cuando las ideas no mueren, irremediablemente muere el cuerpo, y cuerpo solo hay uno. El cuerpo de la cultura. Había que imaginar lo imposible para conocer los demonios contra los que en los días venideros habríamos de combatir. La obra de Klossowski era todo eso.

Triunfarán el cinismo, el narcisismo y la indolencia. El arte y la literatura seguirán siendo el brazo armado de la complacencia. Entonces alguien habrá de recordar, ya muy tarde, que la caída de Roma no ocurrió un día con un dramático bombardeo, sino a lo largo de mucho tiempo con la lenta putrefacción del espíritu de sus habitantes.

Vivir abajo

Gustavo Faverón Patriau

Editorial Candaya

Barcelona, 2019, 672 pp.

ABRAHAM VILLA FIGUEROA

La nuestra es una época preocupada por el yo, por lo íntimo, por lo cercano, por lo personal y por la identidad. En la literatura, tendencias como la autoficción, la novela íntima o el ensayo autobiográfico son expresiones del deseo de volver la imaginación hacia los límites de la propia subjetividad. No es de extrañarse. Tenemos buenas razones para ser cautelosos frente a los grandes relatos, las generalizaciones y la desproporción de la imaginación. Al fin y al cabo, pocos dudarían hoy de que cuando se habla de alguien solo a partir de ideas externas, preconcebidas o prejuiciosas, se le hace un daño, se lo subordina a una naturaleza derivativa e impropia, y se lo utiliza únicamente para afirmar valores que niegan su autonomía. El temor de reducir al otro a una sombra bien puede obligarnos a poner cerco a nuestra imaginación. Ya lo dijo alguna vez William Hazlitt en su ensayo sobre *Coriolano*: la imaginación

es un déspota que exagera, destruye la igualdad y desestabiliza la buena medida de las cosas. Si la razón y el entendimiento nos persuaden de darle a cada uno su justo valor, la imaginación no duda en expresar odios y preferencias. Y siendo esta el motor de la ficción, no es infundada la precaución que nos advierte del peligro de darle rienda suelta: si inventamos más de la cuenta, tal vez descubramos que hay algo malo dentro de nosotros. O peor: tal vez descubramos que podemos hacer buena literatura con eso. ¿Y qué pasaría entonces? Sabemos que el mundo en que vivimos no es inocente: la violencia, el poder y las injusticias son el lubricante de los sistemas económicos, políticos y sociales que marcan nuestro día a día y reproducen estructuras de miseria y dominación. No importa qué tan lejanos nos sintamos de las fuentes del mal, la lucha es real y siempre hay lados entre los que se divide la adscripción de lealtades. No podemos evitar estar de un lado o de otro. Y si decidimos de pronto hacer buena literatura que está del lado incorrecto de la historia, seremos culpables de haber encontrado formas bellas y seductoras para redimir un discurso que es en realidad vil porque supone, reproduce o enarbola ideas, esquemas e intuiciones que atentan contra lo que queda

de bueno en el mundo. Súmese esto al temor por sobrepasar los límites naturales de nuestra subjetividad y su identidad y obtendremos una clara directriz: hacer de la literatura un acto de contrición del yo en el que quede claro cuáles son los valores a los que debemos aferrarnos para evitar ser culpables de violencia simbólica, discursiva o ideológica. Mejor seamos buenos, sensibles, tiernos y amables, es decir, mejor aceptemos de una vez por todas que solo un imperativo debe guiar los pasos de la literatura: respetar a las víctimas de la violencia, empatizar con ellas y estar de su lado.

Esta voluntad no es en modo alguno reciente, aunque ahora ya no tiene a la mano el aparato intelectual que en algún momento defendió la necesidad de una “literatura comprometida”, como llamaron varios intelectuales al programa que buscaba hacer frente en el plano ideológico a los valores que reproducían los males de la sociedad. Pervive, sin embargo, la creencia en que hay que afirmar un punto de vista que defienda al bando correcto: no al opresor, no al privilegiado, no al egoísta, no al asesino o al explotador. Si la literatura nace de un deseo profundo de comprender al otro mediante el ejercicio de la imaginación, esa tendencia indica un claro límite: no debemos inten-

tar comprender a *todo* el mundo, porque comprender es empatizar y empatizar es comulgar en los mismos sentimientos, ¿y no es esta quizá la forma más profunda de comunicación y reconocimiento, compartir una emoción? Si seguimos ese camino, antes de que nos demos cuenta estaremos empatizando con el enemigo, es decir, nos reconoceremos en él, seremos como él. Y eso, ¿es aceptable? No para una moral unilateral que privilegia tomar un partido en la lucha *de facto* que atraviesa la realidad en la que circula la literatura.

El gran problema es que la división absoluta entre lo debido y lo indebido requiere de una comprensión unilateral de las cosas. No podemos defender algo y estar en contra de otra cosa a menos que aceptemos ciertos valores y neguemos otros. Esa unilateralidad es equivalente a una fotografía cuyos bordes implícitamente manifiestan qué vale la pena ofrecer a la atención del público y qué es mejor dejar fuera. El problema, sin embargo, es claro. Ya era claro hace sesenta años, cuando García Márquez escribió esto: “Quienes vuelvan sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era solo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir el pobre policía de a ochenta pesos, sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran. Porque no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral”. Volviendo al símil de la fotografía: no hay drama donde solo hay un punto de vista: se requieren al menos dos, complementarios o contradictorios, pero que destituyan la unilateralidad que, sabemos, jamás agota el fondo de la experiencia vital.

La moral es la más de las veces contradictoria y su práctica cotidiana nos deja comúnmente insatisfechos. Si alguna pretensión tiene la literatura que otros discursos o disciplinas no admitirían con tanta facilidad, es la de atender dichas contradicciones sin temor a relativizar actos cuya naturaleza en otras circunstancias nos obligaría a asumir creencias más bien fuertes y decididas. Si es cierto que la imaginación bien puede ser una actividad desmedida que rompe los límites de la razón, es también la mejor herramienta que tenemos para acabar con la cerrazón de miras del pensamiento único. La ventaja que tiene la literatura en la comprensión de la moral, el deber y el bien es su capacidad para concebirlos no como un valor absoluto, sino como un conflicto vivo.

De entre todas las formas literarias que admiten la relativización de los puntos de vista, quizá no haya ninguna tan adecuada como la novela. Su capacidad de sintetizar distintos niveles de realidad y distintas perspectivas en una narración continua es un medio adecuado para destacar contrastes y divergencias. No por nada la novela es también quizá el medio más adecuado para capturar un *Zeitgeist*, ese fondo en ebullición que de-

termina cualitativamente la existencia de individuos y sociedades, y que no puede equipararse fácilmente a un solo evento, personaje o institución, pues nace de la confluencia de todos estos en un remolino que no elimina sus contradicciones. Y si nuestra época es una preocupada excesivamente por la moral de la literatura, por la identidad, por la imaginación y su tendencia a perpetuar la violencia física y simbólica que atraviesa a los sujetos y los constituye, por el deseo de empatizar con las víctimas, por la sospecha de ser culpable, de estar del lado de los malos, por el deseo de redimir nuestra existencia, que carga y reproduce los males de estructuras mucho más grandes que cualquier agencia individual; si nuestra época es esto, *Vivir abajo*, la última novela de Gustavo Faverón Patriau, captura precisamente el espíritu del tiempo, cuyo drama, es decir, su conflicto principal, consiste en saber que la violencia no se conjura luchando contra algo o alguien, porque en el motivo de esa lucha hay un germen de violencia que la reproduce. Si esto es así, ¿cómo aspirar a acabar con la violencia? ¿Cómo defender frente a ella una idea del bien o de la justicia? ¿Es que acaso estamos condenados a repetir incansablemente los males históricos, políticos y sociales que marcaron nuestra vida? Como en todas las grandes novelas, *Vivir abajo* se nutre de problemas cuya solución, si la hay, es secundaria a su objetivo principal: iluminar las paradojas, los antagonismos, las excepciones y el trágico destino de una moral que intenta hacerle frente a la violencia del mundo sólo para descubrirnos cómo se destruye a sí misma en el proceso.

La novela comienza con un asesinato. El narrador, quien rememora sus años de juventud en Lima, nos cuenta lo que parece que será un típico caso de feminicidio perpetrado por móviles sádico-sexuales. George, un joven norteamericano interesado en el cine, corteja a Ariadna, amiga del narrador; a la vez, prepara en el sótano de una casa abandonada una sala de tortura. George se gana la confianza de la chica, la enamora. Una tarde le propone llevarla a un lugar especial. Lo que sigue a continuación es un asesinato horripilante cuya víctima, sin embargo, no es quien esperábamos. Las siguientes seiscientas páginas de la novela son el relato, armado por el narrador a partir de diversos testimonios, que intenta explicar por qué George llevó a cabo ese crimen. Lo que podría pasar por una novela policial no lo es más que superficialmente, pues de entrada conocemos al perpetrador. No hay misterio ahí. Lo incomprensible son sus motivos. El objetivo principal del narrador, entonces, no es tanto descubrir la verdad de los hechos, sino comprender la vida de un hombre para explicar su actuación. No se trata tampoco, sin embargo, de una novela psicológica, pues el narrador no tiene acceso inmediato a la consciencia de George ni puede, por lo tanto, representarla directamente al lector. Su indagación es indirecta y fragmentaria, y su

mayor victoria, si es que puede calificarse así su cometido, no implica ningún tipo de ejercicio directo de la fuerza que lleve a George ante la justicia. El narrador no es detective, policía, juez o abogado. Es simplemente un conocido, una presencia tangencial que quiere saber la historia de George por motivos personales, por mera curiosidad incluso. Su objetivo, entonces, es hacerse una idea de George, reunir en una representación coherente los hechos, las diversas aristas y evidencias que recopila a lo largo de varios años. La incógnita principal es cómo comprender la violencia, cómo explicarla, cómo lidiar con ella. El narrador de *Vivir abajo* emprende una labor de dilucidación moral: ¿cómo hacerse con una idea del mal que arroje luz sobre la oscuridad de los hechos? El peligro de esta pregunta, como descubrirá el narrador no sólo en su propia investigación sino también en la vida de George, es que la línea entre hacerse una idea del mal y descubrir el mal en uno mismo es muy delgada.

Vivir abajo participa de la larga tradición de la novela total latinoamericana, esa que conscientemente ha perseguido el registro de múltiples niveles de realidad en una unidad narrativa. Dentro de esta tradición, quizá la más notable particularidad de esta novela es que se trata de una novela de ideas. La narración constantemente remite a las ideas que ocupan a los personajes y que pretenden servir para interpretar la realidad a la que se enfrentan. En la tercera parte de la novela se narra el viaje que emprende George por Sudamérica. Su padre era un oficial de la CIA que sirvió a varios gobiernos autoritarios aliados de Estados Unidos torturando enemigos políticos. Uno de esos torturados era su madre, una mujer boliviana a quien violaron en prisión y que, debido a los extraños mecanismos que operan en las relaciones de poder, se casó con el padre de George y se fue a vivir con él a Maine. Conturbado por las circunstancias de su nacimiento, George intenta hacerse una idea de las violencias que lo atraviesan viajando por los países en que trabajó su padre. En un momento, conoce a Raymunda, una chica involucrada con círculos de cine independiente. La acompaña a la proyección de una película experimental que es una suerte de acto de venganza: en ella se muestra el brutal asesinato de un torturador. Tiempo después, George descubre un campo de prisioneros subterráneo y vigila su entrada junto con Raymunda. Mientras esperan recuerda esa película y “... le viene a la mente la frase imaginación torturada, frase que lo hace volver los ojos hacia el perfil de Raymunda: ¿imaginación torturada o imaginación torturante? Imaginación torturadora, piensa: imaginación de torturador. En ese instante formula, por primera vez completa, aunque en silencio, solo en su mente, otra frase, pero esta es una que quiere decir hace tiempo, o cuyos fragmentos inarticulados, como las esquirlas que deja la explosión de una granada, segundos después de la explosión, lo circundan, lo orbitan, desde hace

tiempo: mi padre fue un torturador. ¿Por qué decís eso?, responde Raymunda. ¿Decir qué?, se sorprende George. Que tu padre fue un torturador, dice Raymunda. ¿Decir qué?, se sorprende George. Que tu padre fue un torturador, dice Raymunda. ¿Lo he dicho en voz alta?, pregunta George. Obvio que lo has dicho en voz alta, ¿qué te pensás? ¿Te crees que soy telépata, yo?, dice Raymunda. Lo he dicho en voz alta, piensa George, y después lo dice en voz alta: mi padre fue un torturador. Tengo testimonios, tengo pruebas”.

En ese párrafo observamos el pensamiento de George como un proceso que culmina en la aceptación de una idea (“Mi padre era un torturador”). Esta idea, aunque no tiene una carga ideológica particular, es un concepto que pretende explicar los hechos que George ha recopilado en su viaje (los testimonios, las pruebas), y es un concepto que tiene consecuencias directas para él. Más adelante, dice George: “Yo he venido a Asunción a conocer a mi padre pero en el fondo he venido porque creo que él está dentro de mí, que yo soy como él. Descubrir las cosas que hizo es como descubrir las cosas que yo soy capaz de hacer”. A George, pues, lo obsesiona una idea, si él puede ser como su padre y su padre es un torturador, George puede ser un torturador. Ese silogismo es enteramente lógico y no expresa emoción alguna. Su retórica es más bien poco dramática. En la cita del párrafo anterior, cuando George dice en voz alta que su padre fue un torturador, no lo dice de manera contundente. Más bien duda y se confunde. Esa idea no tiene un peso específico en sus emociones, tampoco le despierta sentimientos fáciles de identificar. Es un contenido mental que implica relaciones lógicas, pero no es clara la cualidad afectiva de esas relaciones. George, como el resto de los personajes, vive en un mundo de ideas y pensamientos, pero estos no son focos de carácter ni comportan una personalidad propia a la manera en que, por ejemplo, Settembrini y Naphta encarnan el liberalismo y el conservadurismo en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, o a la manera en que ciertas ideas sobre la naturaleza de la humanidad arrebatan la voluntad de Raskólnikov en *Crimen y castigo*. Las ideas en *Vivir abajo* son enteramente abstractas, fragmentarias y a veces decididamente ambiguas. La especulación es un actividades constante de los personajes. Piensan muchas cosas, aunque no saben lo que significan sus ideas, cuál es su valor emocional exacto. Ello no les impide extraer conclusiones. Así surgen líneas de pensamiento que llevan a los personajes a paradojas, a metáforas o a asociaciones que en modo alguno esclarecen su situación. Piensa George, por ejemplo, lo siguiente de las cárceles: “Otra cosa curiosa en la que no podía dejar de pensar era que yo estaba en una cárcel en Paraguay mientras mi padre estaba en una cárcel en Warren, Maine, y cuando pensaba en eso, recordaba todo parecía simétrico y armonioso, hasta la cárcel donde estaba yo la había

construido él, mientras que la cárcel donde estaba él no la había construido yo, sino alguien más. ¿Pero quién más?, pensaba, y me quedaba dormido tratando de imaginar el rostro de esa tercera persona. Pero la mayor parte del tiempo solo pensaba que la cárcel era una tumba o que era un infierno y que yo solo podía ser un cadáver o un fantasma. Esa es la verdad: Jaime Saenz, Raymunda: estoy muerto, siempre lo supe”.

El hecho de que tanto George se encuentre en una cárcel construida por su padre lo lleva a la idea de que, si alguien construyó su cárcel, la cárcel de su padre debió construirla también alguien. A su vez, la idea de la cárcel le sugiere la idea de un lugar de muerte, y como él está en la cárcel, también debe estar muerto. Las asociaciones lógicas del pensamiento de George son claras, pero su sentido no lo es. ¿Qué quiere decir que está muerto? ¿Cuál es el significado de esa metáfora y por qué no se expresa líricamente si parece tan terrible? Estas especulaciones, más que un medio para llegar a una conclusión definitiva que cambie la situación de los personajes, son un fin en sí mismo o, mejor dicho, son la situación de los personajes. *Vivir abajo* es una novela de ideas porque la realidad de los personajes es un laberinto conceptual.

Entre las muchas ideas que dominan la mente de los personajes, hay al menos cuatro que son centrales y que regresan una y otra vez, constituyendo un fondo fatal sobre el que George tomará una decisión trágica. La primera postula que imaginar o representar la violencia conduce a su reproducción. Cuando George conoce a Raymunda y esta le enseña la película en la que se lleva a cabo el brutal asesinato de un torturador, es claro que el deseo de ejercer una venganza simbólica sobre los victimarios desprende un odio tan brutal como el que estos pudieron haber ejercido. Al regresar sobre el recuerdo de esa película, cuando observa la entrada de la prisión subterránea con Raymunda, George piensa que hay algo torturado y torturante en esa película. Es como si quien la hizo, después de pensar tanto en todo lo que sufrieron las víctimas del torturador, se hubiera llenado él también de las mismas afecciones violentas. Así, su imaginación ya no solo padece la representación de las víctimas de tortura, sino que empieza a fantasear también en torturar. La imaginación que se ocupa demasiado en pensar la violencia termina siendo ella misma violenta. Para George, esta idea representa un destino fatal, pues él claramente está obsesionado con el pasado violento de su padre. Lo que le sugiere esta idea es que entre más piense en los actos crueles de su padre o, en general, entre más se preocupe por la violencia del mundo, más probable es que él mismo se convierta en un agresor. Se trata de una reacción simple: si se odia lo suficiente al violentador, se querrá violentarlo. Es una forma de venganza que podría pasar por una forma primitiva de justicia. El problema, como demuestra el desarrollo de la trama, es que no siem-

pre es posible determinar certeramente quién es el culpable de la violencia, y una venganza mal encaminada convertiría a George, como de hecho sucede, en una pieza más de la larga cadena de atropellos que comienza mucho antes de su nacimiento y que se extenderá más allá de lo que él imagina. Cuando George asesina a alguien bueno pensando que es malo, sella su condena y, aunque tal vez jamás lo sepa, demuestra que su destino no fue distinto al de cierta versión ficticia de Werner Herzog, el cineasta alemán, que tanto lo perturba. George está fascinado con *Fitzcarraldo*, la película de Herzog sobre un empresario alemán que en la selva amazónica organiza el transporte de un barco por encima de un monte. Según la versión de la novela, Herzog se habría sentido atraído por la perturbadora figura de ese hombre que sacrificó la vida de decenas de trabajadores para satisfacer lo que bien podía calificarse de capricho. Cuando Herzog hace su película sobre él, repite la misma situación: organiza el transporte de un barco por encima de una montaña y en el proceso mueren algunos actores. La película se estrena en Cannes y es recibida con aclamaciones. Sin embargo, durante el festival de cine, alguien le explica a Herzog que entendió mal: el Fitzcarraldo histórico no hizo que esclavos indios transportaran el barco entero por la montaña, sino solo sus piezas. En ese momento, Herzog “piensa que, cuando leyó por primera vez la historia de Fitzcarrald, creyó haber descubierto al más sádico de todos los explotadores, uno en quien se conjugaban el héroe y el esclavista, la voluntad de hierro y el desprecio por la humanidad, un protonazi, capaz de cualquier cosa para conseguir sus metas, a costa de la vida de quien fuera, y de inmediato piensa que estaba equivocado, que ese loco no era Carlos Fermín Fitzcarrald: que ese loco era él. Y tras pensar eso Werner Herzog se esconde en un rincón de la suite de su hotel y se echa a llorar como una criatura”. El artista dedicado a comprender una figura malévol y demente —Fitzcarraldo— también termina convirtiéndose en una, porque su imaginación ha sustituido la realidad con su propia versión retorcida y fantástica de los hechos, y la fuerza de esta versión mueve al artista a realizar actos cuestionables. No importa que su propósito original fuera arrojar luz sobre la maldad y la locura: seducida su imaginación por estas, las perpetúa

La segunda idea que asedia a George es el temor de que será como su padre, es decir, un torturador, un criminal. Su travesía entera bien podría ser una respuesta a esa idea, una manera de escapar a la herencia fatal redimiendo las culpas del padre. Esta idea es inseparable de la sustitución entre las personas. No solo George es igual a su padre, sino que su padre, a quien se refiere como el coronel Bennet, es igual a Rainer Enzensberger, un nazi que huyó a Sudamérica y asistió a los gobiernos autoritarios de la región. Y las víctimas son tan intercambiables como los victimarios: “Recién en

ese instante le dije una cosa que había pensado durante el juicio, algo que quizás era locura mía o quizás era verdad: que Rainer Enzensberger se parecía mucho a su padre, al padre de George, no que Rainer y el padre de George fueran la misma persona, enténdeme, sino que había algo en ellos que los hacía, de alguna manera, más que parecidos, equivalentes. Primero no dijo nada pero al rato dijo que eso era cierto, que en el fondo dos personas así tenían que ser la misma persona. Luego dijo algo que no supe si debía entender literalmente o como una especie de metáfora. Dijo que así como Rainer Enzensberger me había torturado a mí, del mismo modo el coronel Bennett había torturado a Hilda, durante años. Y también a él, a George, de otra manera". Las víctimas y los victimarios son una repetición de lo mismo, extienden hasta el infinito instancias del horror, cadenas de crímenes y abusos que son una multiplicación de los mismos hechos infames. Esta repetición infinita, para George, representa la amenaza de compartir una naturaleza vil transferida a él por su padre, pero no se trata sólo de una repetición que esté latente en la sangre, pues la figura del padre de George encuentra equivalencias en otras personas, como Rainer, que no pertenecen al circuito cerrado de la familia. La idea que acusa a George es entonces la de la repetición infinita del mal, más que la de la herencia de padres a hijos. Mientras observa la entrada a la prisión subterránea con Raymunda, esta le dice "... che, tu padre de verdad está en todas partes". El coronel Bennet representa una presencia del mal como algo de lo que, como se repite infinitamente, es imposible escapar. Lo verdaderamente ominoso del coronel Bennet o de Rainer o de los muchos otros criminales que aparecen en la novela no es la psique individual y retorcida de cada uno, sino que todos ellos son una reiteración, son figuras de la misma maldad, cuyas instancias no parecen cesar nunca y forman un círculo alrededor de George que se va cerrando poco a poco.

La maldad como algo que aparece bajo diversas máscaras en diferentes tiempos y lugares conduce a la tercera idea que poco a poco echa raíces en la mente de George: el mal como una fuerza trascendente que cruza la Historia. En una larga discusión con varios asistentes a un café, George discurre sobre cómo el nazismo tuvo antecedentes importantes en Chile. Habla de políticos apasionados por un mito según el cual los incas eran una suerte de pueblo ario de sangre pura. Esta anécdota, que bien podría tratarse de una curiosidad histórica, adquiere dimensiones mucho más espeluznantes con la participación de otros personajes. El Murciélago, un músico al que George conoce después de un concierto, habla sobre cómo se inspiró para componer una pieza a partir de la experiencia de observar atrocidades en su pueblo natal: "Decidí que la pieza se iba a llamar *El horno*, así le puso. ¿Por qué?, pregunta George y piensa: porque después de leer

todas esas cosas el Murciélago tenía la idea de que su pueblo y los hornos de los campos de concentración eran de una misma máquina, una misma maquinaria malévolamente que aparece y desaparece en diversas partes del planeta cada cierto tiempo, una misma bola de fuego negro que va aniquilando al mundo de a pocos". El Murciélago había leído sobre diversos genocidios y masacres a lo largo de la historia. Las persecuciones políticas que se cobraron víctimas en el pueblo del Murciélago, piensa George, eran equivalentes a las muchas incontables víctimas que a lo largo de la historia han padecido la violencia de esa "maquinaria malévolamente", que no es claramente el Estado o la guerra o la intolerancia, sino una vaga y omnipresente idea del mal. El hecho de que en Chile hubiera habido nazismo antes que en Alemania no es entonces una mera curiosidad histórica, sino la confirmación de que el mal es una suerte de espíritu universal que recorre el tiempo y el espacio consolidando fábricas de muerte.

En la conversación en el café, después de que George habla de los nazis chilenos, un hombre hace una declaración todavía más explícita: "El problema es que la derecha latinoamericana nunca ha matado a todos los que tenía que matar: ese es el problema. [...] Hitler quiso resolverlo. Cómo matar a todos los que tienes que matar. Es necesaria eficacia. Hacen falta muchas máquinas, un sistema, una metodología, un desagüe, innumerables alcantarillas, hay que ser sagaz, inventivo, hay que ser un artista de la muerte. Hitler mató a diecisiete, a dieciocho millones. Debí matar a cien millones, el mundo sería otro. Pero no dejó de matar porque quisiera, él fue el único que sabía que había que matarlos a todos. Él sí sabía". La idea del mal no solo indica una presencia repetitiva en la Historia. Aquí se manifiesta como un deseo absolutamente nihilista. Y aunque esa declaración no la hace George, surge directamente como respuesta a su largo discurso sobre los nazis chilenos. El entusiasmo de George por este tema de algún modo despertó en uno de los escuchas el deseo de exponer su interpretación del Holocausto. Esa persona, a quien el narrador se refiere como "El Hombre que Estudia el Mapa de Polonia" resulta ser un sobreviviente de los campos de concentración. Cuenta el relato de cómo los nazis lo redujeron a la más completa degradación y cómo terminó trabajando en "abrir y cerrar una puerta, una puerta de metal, la gente entraba por esa puerta, nunca salía, todos entraban, nadie salía, yo abría la puerta y cerraba la puerta. La otra parte de mi labor era impedir que se colaran los perros. No había que gastar gas en los perros". El hombre, un judío, una víctima, terminó trabajando para sus victimarios y, orillado ya a la más completa alienación, no solo era incapaz de darse cuenta de lo que estaba haciendo (cerrando las puertas de las cámaras de gas), sino que incluso, por su discurso sobre Hitler y los asesinatos, parece haber desarrollado algún tipo de interpretación

que explica y acepta los actos del dictador alemán. El discurso de George ha convocado a alguien quien piensa que el exterminio total es un camino coherente ("él sí sabía") incluso después de haber sufrido las peores vejaciones. El discurso de George, al representar el mal como algo que atraviesa la historia y se transporta por diversas épocas y geografías, lo asume como natural, como un hecho incontestable que acontece no porque haya personas responsables sino simplemente porque así son las cosas. Esa concepción del mal resuena en *El Hombre que Estudia el Mapa de Polonia* porque su alienación también lo ha llevado a asumir que el mal y la muerte son algo natural o incluso deseable. Si uno asume que el mal es un hecho natural de la Historia, parece decirnos la presencia de este hombre, el próximo paso natural es tratarlo como algo enteramente banal, tan banal como el simple acto de abrir y cerrar una puerta.

Frente a este panorama mental, la angustia y la desesperación se apoderan poco a poco de George y lo llevan a acometer una tarea desesperada. Está decidido a no aceptar que el mal es algo natural o que todos los crímenes sufridos por gente que ha conocido vayan a quedarse sin pagar. En la mente de George, la lucha contra el mal ya es su prioridad absoluta. Su moral es, como él mismo lo piensa luego de matar por primera vez, la de un profeta o la de un redentor: "Se pregunta cuántas veces tendrá que cortar las alas al Ángel de la Historia y escucha una voz que le dice: tantas como sea necesario". Su campaña contra el mal ha asumido un carácter mesiánico. No puede quedarse de brazos cruzados frente a la omnipresencia del mal, debe combatirlo. Quizá temiendo degradarse hasta la más baja enajenación, como sucedió con *El Hombre que Estudia el Mapa de Polonia*, decide que debe actuar, que es inaceptable permitir que el mal ande en libertad. Es urgente para él aplicar un castigo, destruir a su enemigo, el torturador, el violentador, el nazi, el asesino. Su tragedia es que, cuando pretende por fin castigar al culpable, se equivoca de persona. Su existencia será, a partir de entonces, una triste comedia. Él nunca descubrirá su error, permanecerá en la inconsciencia: vivirá para siempre en sus prisiones mentales.

La historia de George es la historia de quien, urgido por la omnipresencia del mal a tomar partido y castigar al enemigo, se convierte él mismo en un victimario, asesina a un inocente. La violencia se reproduce una vez más, cierra otro anillo en su infinita cadena de desgracias. *Vivir abajo* es una novela sobre la moral y el problema del mal. ¿Qué hacer frente al mal? El peligro más acuciante del mal no es la amenaza que este representa como fuerza que causa estragos en la historia, es decir, como violencia que amenaza con cobrarse víctimas gratuitas en el presente como lo ha hecho en el pasado. Su peligro más grande es que seduce indirectamente a quien se declara su enemigo a adoptar una moral unilateral y absoluta,

a convertirse en un vicario que se arroga derechos que no le corresponden. Como dice el coronel Bennet al final de la novela: "... la reconciliación no existe. Solo existen las cadenas perpetuas". Semejante vicario desplaza cualquier oportunidad de recomponer lo que la violencia ha roto. Su destino, como el de George, será llevar un paso más allá la infamia.

No debe pensarse, sin embargo, que la novela defiende este punto de vista como una enseñanza. Si bien hay una clara consciencia de cómo la moral de George cae bajo sus propias contradicciones, jamás ello se nos enuncia como una moraleja. La novela no es pedagógica. La claridad con la que desentraña el triste destino de George se fundamenta más bien en una hábil estructura narrativa. El relato se desarrolla en cuatro partes principales. La primera narra el asesinato cometido por George tal como el narrador ha llegado a entenderlo en el orden de los hechos. La segunda parte es el testimonio de la señora Richards, quien conoció a George cuando este era joven y vivía en Maine, antes de su viaje a Sudamérica. La tercera parte es una reconstrucción de dicho viaje contada por el narrador de la primera parte, pero solo a partir de información que el propio George proporciona en cartas. La cuarta parte es también un testimonio, el del coronel Bennet. La dispersión en cuatro puntos de vista a su vez contiene en su interior muchos otros relatos, contados por varios personajes. El resultado es una confluencia de discursos que son muchas veces ambiguos o contradictorios. En varias ocasiones, aunque un relato individual por sí mismo sea interesante, no es claro por qué se lo cuenta justo en esa parte de la historia. Hay dispersión y fragmentación. Las relaciones entre los relatos, aunque no explícitas, sugieren la necesidad de una interpretación, de encontrar un camino implícito que otorgue unidad al conjunto. El efecto de esto, sin embargo, es paradójico: la unidad solo hace acto de presencia como fantasma, como débil espectro que anuncia una realidad completa para inmediatamente sustraerla. La verdad es más simple: no hay coherencia, no hay unidad entre los relatos porque sin su dispersión no conoceríamos la verdadera historia de George. Parte de la verdad de George es que su existencia, a diferencia de la moral absoluta que asume como misión fundamental, no es unilateral, no conduce a un fin único, no se agota en un solo sentido. Al contrario, es, como el verso de Eliot, un montón de imágenes rotas.

Que la novela descarte notoriamente univocidad del relato es mucho más que un prodigioso juego narrativo. Bien puede encontrarse una razón de ello en lo que piensa el coronel Bennet casi al final de la novela: "La tortura produce sentido, genera historias, ficciones, la mitad de la historia de América Latina, la mitad de la historia de América, no existirían si no existiera la presión de hablar bajo castigo, la mitad de la historia del

mundo. Los miles de torturados del planeta, imagínenlo así, los miles o millones de torturados del planeta inventan miles o millones de historias que se entretienen, forman un haz de historias, un haz tupido de historias vinculadas, que no se refieren a nada real o se refieren a la realidad débilmente, pero que sí se refieren, en cambio, unas a otras, o a un mundo que es producto de ellas. Millones de historias los interrogadores de todo el mundo deciden aceptar como reales, a pesar de que saben que son ellos quienes han forzado su existencia. Es como si debajo del relato real (la Historia) creciera ese otro relato complejo y soterrado, una historia paralela hecha de mentiras". Los relatos que nacen del ejercicio de la violencia son una mentira porque responden no a la realidad sino al deseo de la fuerza, a lo que los torturadores quieren que el torturado diga. El relato que se emite en esas circunstancias es un relato vacío, sin referente, decididamente fantástico. La violencia crea discursos que son como alucinaciones, que cubren de niebla la verdad simple de las cosas. El mundo de la violencia, entonces, no puede ser otra cosa que un paisaje borroso, cruzado en varias direcciones por relatos consistentes en su interior pero inconexos con el exterior. Lo peculiar, sin embargo, es que ningún relato producido directamente gracias al uso de la fuerza sería capaz de dar cuenta de este panorama en su conjunto. Los relatos de los torturados son ficciones porque no dan cuenta de la verdad, de las injusticias, miserias y abusos que de hecho suceden en el mundo. Enmascaran esas contradicciones con cuentos en los que hay un sentido claro, una finalidad indubitable. No hay ambigüedad en ellos, mucho menos duda o escepticismo. Los relatos que nacen del ejercicio de la fuerza son unilaterales porque sirven a un voluntad ajeno que desea conducirlos a cumplir un propósito específico. Solo cuando esos relatos se colocan lado a lado, se acumulan, se comparan y adquieren la suficiente densidad como para que notemos cómo se distancian de la realidad, solo entonces su verdad se hace patente, pero de modo indirecto. El torturado no puede incluir su tortura en el relato producto de ella. La fuerza que determina un discurso jamás se explicita en el discurso mismo. Es necesario colocar ese discurso junto a otros, proponer una síntesis ahí donde parece que no la hay, sugerir que algo se esconde en los intersticios y suspender la aceptación, muchas veces inconsciente, de la unilateralidad para preguntarnos por qué cuando todo parece tan claro y tan obvio quizá estemos sumergidos en un sueño, quizá estemos viviendo en fantasías ajenas que ya ni siquiera podemos reconocer como tales. Eso es lo que hace *Vivir abajo* con su estructura narrativa: intuye que los laberintos mentales en los que se encierran aquellos que asumen una moral absoluta frente a los males del mundo son el resultado de la imposibilidad de romper con

el sentido de su propio relato, aunque este sea absurdo o decididamente falso. Así, nada resulta más lógico y necesario para George que vengar la violencia con el asesinato de un hombre malvado. Sin embargo, su fantasía es ya tan poderosa que se interpone entre él y la realidad: toma por uno a quien no lo es.

Si la moral es un asunto de tomar partido, estar con los buenos y actuar en consecuencia; la relativización de la que es capaz la literatura, junto con su habilidad para sugerirnos la suspensión de la certeza y la importancia de ver la moral como un problema antes que como un deber inmediato, debería considerarse como algo decididamente inmoral. Sin embargo, novelas como *Vivir abajo* nos recuerdan que la moral no es solo estar del lado de los "buenos", porque entre *crear* que estamos del lado de los buenos y de hecho estarlo hay un salto, una discontinuidad, un vacío que entraña un peligro muy grande. Podemos intentar hacer un puente para cruzar ese pequeño abismo: "Cuando eres joven [...] crees que eres una especie de arquitecto que construye puentes para que la gente los cruce, para que la gente vaya del lugar desolado donde vive a un lugar lleno de vida donde se abolirá la desolación. Con el tiempo, te das cuenta de que no es así. Los puentes que construyes son, inevitablemente, demasiado frágiles. Se rompen apenas alguien trata de cruzarlos", reflexiona el coronel Bennet al final de su vida. Sea cual sea la idea del bien, lo bello y lo verdadero que defendamos, algún día descubriremos que lo que creamos que es eso tal vez no lo sea. Y quizá entonces nuestro destino, como el de George o el de su padre, sea persistir en una mentira porque no nos queda nada más. Es una posibilidad terrible. Pero es también una posibilidad real. A menos que creamos que no hay tal cosa como el desengaño en la moral, una verdad como esa cala hondo. ¿Qué haremos cuando lo que creíamos correcto se muestre incorrecto? ¿Qué haremos cuando descubramos que lo que pensábamos bueno era malo? Estas preguntas, que ningún efecto tendrían en quien asuma con entera certeza la corrección de su moral, no son vacías. ¿Qué hacer cuando ya no sepamos qué es el bien y qué es el mal, quiénes son Dios y el Diablo? Para un moralista, destituir la distinción entre lo correcto y lo incorrecto es un límite difícil de cruzar, pues sin esa distinción poco propósito queda a su labor. Para la literatura, sin embargo, quizá es el único límite que vale la pena cruzar. Al fin y al cabo, ¿no es cierto que primero existimos y solo después decidimos que algo es bueno o malo? Si esperamos que la literatura atienda ese fondo vital en que la existencia experimenta la moral como un problema y no como un dogma, es un límite que vale la pena cruzar, es un abismo que invita a que extendamos un puente sobre su oscuridad.

Perras de reserva

Dahlia de la Cerda

Sexto Piso

Ciudad de México, 2022, 144 pp.

CARMEN SIMÓN

Primero, una obviedad necesaria: un texto literario debe cumplir con la función poética del lenguaje. Si no lo hace, no es literatura. Quiero recordar brevemente la estela trazada por cierta clase de periodismo que logró izarse como literario, pues nos ayudará a ilustrar esta cuestión. En los años 20 del siglo pasado, Harold Ross, director del *The New Yorker*, decide crear *Profiles*, una sección sobre historias de vida. Su estándar era exigente: investigaciones acuciosas y de prosa esmerada. Entre sus páginas se encontraban unos cuantos grandes, como Truman Capote, Lillian Ross, Alva Johnston o Norman Mailer. Con este riguroso modelo, así como con la inclusión de recursos literarios —como el monólogo interior, la ruptura de la linealidad o el juego de narradores—, se siguió haciendo este periodismo, no solo en Estados Unidos, sino también en América Latina, con voces como las de Miguel Ángel Asturias, Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, cuyos textos consiguieron erguirse como género y alcanzar el reconocimiento de la crítica.

Con ambición literaria, la actual narrativa social o de denuncia —por llamarla de alguna manera— vive un auge editorial. Sin embargo, la carencia de técnica y estilo en su voz le impide alcanzar dicha pretensión. Ella por sí misma no tendría que hacer desmerecer los textos, que ocupan un lugar en la cultura. Acudo a un ejemplo extremo, arraigado en la memoria popular, para contrastar: *Alarma!* Esta revista mexicana de estructura frontal perseguía la denuncia de la violencia social y dejaba asomar en sus crónicas la estela del realismo mágico. Pero ni estas cualidades ni sus tirajes exorbitantes —2.5 millones de ejemplares semanales— pudieron acercarla al terreno de lo literario.

Dahlia de la Cerda (Aguascalientes, 1985) es filósofa, escritora y una activista invaluable en la organización feminista *Morras Help Morras*, en la que empezó a hablar abiertamente sobre cómo abortar de forma segura, con misoprostol, en México. La suya ha sido una vida complicada por la opresión económica, la discriminación y el racismo, en un ambiente particularmente violento para las mujeres del país. Es admirable, pues, la vitalidad y la fuerza, y el tamaño del empeño de Dahlia. Pero la discriminación positiva no obra milagros literarios.

Su libro *Perras de reserva* se compone de trece ficciones cortas. Algu-

nas de ellas comparten lazos con voces distintas, siempre femeninas, binarias, y en primera persona; su lenguaje y sus referencias son de un regionalismo absoluto. La autora, también, echa mano del recurso de romper la cuarta pared para acercarse al lector. Esto, pensé en su momento, puede aportar frescura a la voz, frescura que era la mayor promesa de este libro de cuentos. Pero no. No me encontré con una voz cercana que estuviera contando su experiencia, sino con una voz impostada, que alude a clichés locales y que no se moja, sino que se queda en la superficie. Vaya, casi como leer notas periodísticas de corte amarillista.

Mientras reunía información sobre la autora, encontré una entrevista en la que afirmaba que su labor no era espontánea: “hago mucho trabajo técnico y de estructura antes de ponerme a escribir: pulo la anécdota, hago la escaleta, la atmósfera, la biografía de los personajes, los campos semánticos. Cuando ya tengo todo estructurado lo traslado a la literatura [...] Decidí hacer un trabajo etnográfico antes que literario [...] Por ejemplo, para mis cuentos de las mujeres del narcotráfico busqué y seguí a varias bucnas en Instagram —son muy privadas y no aceptan a cualquier persona—. Si una te acepta, las demás también lo hacen. Les mandé mensaje para preguntar si podía entrevistarlas y únicamente dos accedieron. Construí los personajes con la información que ellas me dieron”. En ese momento entendí la fuente de mi decepción, a la que se suma el criterio naif que la autora demuestra al pretender abarcar personajes complejos con tan escaso trabajo de investigación. ¿Qué hubiera sido de haberse centrado en uno solo de ellos para aplicarse a fondo? Uno de los retos de la literatura es alcanzar la verosimilitud, tanto en la no ficción como en la ficción, y esta no se consigue diciendo que el personaje es de la vida real.

En ese sentido, “Perejil y Coca-Cola” es un relato sobre un aborto autoinducido, el cual resulta creíble y en el que excepcionalmente encontramos una voz fresca. Si acercamos la lupa, observamos que la autora se excede en adjetivación, que no desarrolla las escenas lo suficiente y se limita a nombrar la acción: “El dolor llegó, era como de una menstruación dolorosa, pero no exagerada. Tomé un ibuprofeno y me acosté en la cama con un trapo caliente sobre el vientre. Un jalón dentro del útero y unas ganas incontrolables de pujar me hicieron correr al baño. Pujé y una corriente de sangre y de coágulos tiñó de rojo la cerámica del escusado. El dolor encrudeció: ya nada tenía que ver con una menstruación, era peor. El sangrado intenso duró cerca de un minuto. Me dio un ataque de pánico y vértigo. Lloré desconsolada. Estaba aterrada y no quería morir, no entre sangre y excremento”.

Un tropiezo más lo encontramos en su cierre, que evidencia a una autora insegura de haber tocado a su hipotético lector, en el cual echa mano de un efectismo innecesario: “Me senté en el piso y metí la mano en el escusado. En poco tiempo encontré una bolsita del tamaño de mi dedo meñique con un frijolito de color rosa pálido en su interior. Suspiré aliviada y sonreí. La arrojé a la taza y jalé la palanca”. Una escritura aún inmadura —algo comprensible al iniciarse—, pero que, pese a ello y con un trago de indulgencia, se puede leer.

En “Yuliana” relata la amistad de la hija de un narco con una compañera de la escuela secundaria, amistad que se desarrolla en el bachillerato. En algunos pasajes incluye detalles que contribuyen a la verosimilitud de la historia —historia que se entrelaza con otras del mismo libro—, como la amoralidad con la que se conduce la narradora y protagonista. Esta amoralidad es atractiva, pero su presencia es débil, casi como una ocurrencia en su discurso: “y se quebraron a mi exmarido, que me maltrataba. Yo no maté a nadie, lo mandé matar”. Para que ese rasgo funcione, debía estar arraigado en el carácter del personaje por medio de detalles cotidianos y apelar a la romantización del criminal o a la justificación del odio de clase o al espíritu de Robin Hood: “mi apá no es asesino. Él no se ha quebrado a nadie, tiene mucho dinero para pagar quien mate por él. Además, todos cometemos pecados. Unos mienten, otros roban; lo que puedo decir a favor de mi apá es que nunca ha mandado asesinar a un inocente, puro ojete que se lo merecía, la verdad [...] Ahora el pueblo está irreconocible. La gente por eso quiere hartito a mi viejón, porque así como le va bien en los negocios, él comparte. No es un santo, tampoco. Y quizás para mucha gente es un delincuente; para mí es un apá”. La prisa al narrar o el formato breve —bien daría para novela si profundizara en serio—, no ayudan.

Por más asesinatos que relate la autora, por más que quiera dirigirse a quien la lee, la pared sigue intacta. Las acciones combinadas con efectismos no consiguen recrear la tensión. Lejos de que el lector se relacione con los sobresaltos de las protagonistas, termina anestesiado, insensibilizado y muerto de aburrimiento: “Me emocionaba imaginar la cabeza del vato que mató a mi amiga colgada en un puente o dentro de una hielera, o dársela de comer a los cocodrilos. También pensé en los corridos que me iban a componer. Y quién sabe, a lo mejor y salía una narcoserie. Me emocioné. Y pos me tomé muy en serio mi trabajo [...] Mi hermana le dio un sartenazo en la mera chompa. Yo entré en crisis, agarré otra sartén y le hice segunda. Le dimos como diez sartenazos en la cabeza [...]

Me violaron entre los cinco. Se turnaban para violarme. Me amarraron las manos y los pies. Me quemaron con cigarros, me golpearon hasta que se cansaron. Me soltaban y jugaban a cazarme. Me mordieron los senos [...] Me violaron con sus asquerosas vergas, con un objeto metálico y con sus dedos infectos”.

En “La sonrisa”, narra la historia de una “mulatita” (el diminutivo es de la autora), mexicana y migrante, que se sube a la “Bestia” y consigue trabajo en una maquiladora. Como es de esperar —es que ya no hay sorpresa—, la violan y la matan con crueldad y con todo detalle. Pero Dios le da superpoderes, por medio del Charro Negro, que “me pasó el chisme de todo lo que había que saber de los no-muertos”, y la muerta consigue vengarse: “Quizá por el sufrimiento me convirtió en mártir y ahora dios se estaba poniendo al corriente y me había dado *superpowers*”. En esta ficción la autora introduce elementos fantásticos sin haber construido un sólido universo que lo soporte, lo que no la hace renunciar a describir con minuciosidad la descomposición del cuerpo. Salta entre alusiones al vampirismo y al dogma de fe. El resultado es francamente chapucero.

En “Dios no hizo el paro”, las frases levitan sobre la superficie, se quedan

en tigre de papel, como los otros relatos del conjunto; generalidades y lugares comunes pintan de negro las páginas, que se terminan leyendo como el electrocardiograma de un muerto: “Mi jefa mal que bien se la discutía chambeando para que fuéramos a la escuela y para los alimentos [...] En el barrio se trata de rifártela para sobrevivir. En este lado uno se da cuenta de que quienes le patean la jaula a la perra progresan. Poquito, pero sí [...] Por eso hay que patearle la jaula, aunque sea brava la hija de la chingada”. El resto de las ficciones van por el mismo camino, por lo que solo quiero agregar que también resulta fallido su intento por abarcar una amplia variedad de personajes: una costurera homicida, una aspirante a primera dama, otra ladrona, otra más halcón, sin faltar la demoniaca, la buchona, la madre soltera, la mulata en maquiladora, la *influencer*, etc., por la sencilla razón de que su “trabajo de investigación”, como la autora lo llama, no es profundo ni acucioso, y solo empaña de trivialidad un tema tan sensible como la violencia de género al designarle el mismo lugar que los asesinatos producto de la delincuencia organizada y del narco, casi todos de hombres jóvenes.

Dahlia de la Cerda ha pasado y sigue pasando grandes dificultades, ha con-

seguido emerger de la pobreza, licenciarse en Filosofía, fundar una organización para el aborto seguro, ha hecho “muchas lecturas sobre narratología y mamaduras de ese estilo”, lidia con una enfermedad genética y con un trastorno límite de personalidad, y es activista. Como persona, particularmente en su condición de mujer, repito, Dahlia es admirable. Pero los méritos personales no la convierten en una buena escritora, ni tampoco los temas, por más explosivos que sean, ni su personalidad mediática.

Sexto Piso no es cualquier editorial, así que me pregunto cómo es que ha decidido dar el espaldarazo a estos libros sin carácter literario. Porque el de Dahlia no es el único, hay varios más lanzados con la ingrata ambición de apelar a las modas para ser vendidos masivamente. Se puede hacer literatura dentro de la narrativa social o de denuncia. Es decir, el testimonio y el testimonio ficcionalizado no son a priori literatura, pero pueden llegar a serlo. Para ello es conveniente separar dos conceptos: la escritura literaria y el aparato mediático, ya que este hace ventas, pero las ventas, por más mayoritarias que sean, no hacen literatura.

Dysphoria mundi

Paul B. Preciado

Anagrama

Barcelona, 2022, 560 pp.

ROMÁN ALONSO

Si los Patriarcas son los padres de la fe, podríamos decir que Jacques Derrida y Michel Foucault son los Patriarcas del posestructuralismo. Como heredero de este patriarcado, el filósofo Paul B. Preciado (antes Beatriz Preciado; Burgos, España, 1970) ha publicado su más reciente libro, *Dysphoria mundi*, obra de espíritu luciferino.

Aunque Beatriz Preciado fue alumna del gramatólogo Derrida, *Dysphoria mundi* rinde homenaje, sobre todo, al autor de *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, lo que me parece un grave error. Foucault, hay que decirlo, fue un pésimo historiador. Preciado lo sabe y, como buen hijo, intenta de defender a su padre intelectual. Para hacerlo, curiosamente, invoca el juicio de Paul Veyne, el “distinguido historiador clásico”, amigo y colega de Foucault en el Collège de France, según José Guilherme Merquior, que siempre se empeñó en defender la obra histórica del filósofo francés.

Sin embargo, como se demostró hace ya varios años (una buena síntesis se puede leer en J. G. Merquior, *Foucault o el nihilismo de la cátedra*), casi toda la obra histórica de Foucault es defectuosa, pues carece de objetividad y de rigor metodológico. La única excepción es, desde luego, la *Historia de la sexualidad*, magna obra en la que Foucault trabajó al final de su vida. Empero, debemos apuntar, parte del mérito de esta obra le pertenece al propio Veyne, quien ayudó a Foucault en su investigación, como reconoció alguna vez el propio patriarca del posestructuralismo. De cualquier manera, el verdadero mérito de Foucault, esto ya se ha dicho muchas veces y lamento repetirlo, no está en el contenido de su obra, cuestionable filosóficamente y plagada de errores históricos, sino en su prosa. Más que un *maître à penser*, Foucault fue un *maître du style*, lo que, dicho sea de paso, siempre soñó ser. En alguna entrevista, el propio Veyne recordó que Foucault “reconocía una extraña ambición. No quería ser maestro; quería ser como Maurice Blanchot” (*Las vidas de Michel Foucault*).

Ahora bien, si casi toda la obra de Foucault podría ser definida entonces, hubiera dicho un Harold Bloom, como un “hermoso error”, *Dysphoria mundi* de Preciado es un error a secas: un híbrido de mala prosa y deficiente contenido. En

resumen, el libro no es obra de un artista, sino de un teórico (por no decir grafócrata) empeñado en torturar al lenguaje. Para empezar, el uso que hace de neologismos horripilantes como “necrobiopolítica” o “petrosexorracial” hacen pensar en un sádico empeñado en crear ciempiés, no humanos, sino verbales. Además, aprovechando la “elegancia evasiva” que permiten otras lenguas, Preciado habla con frecuencia de “les niños”, “les activistas” o “les filósofos”, por ejemplo, en franco homenaje a la neohabla defendida por la teoría de género (véase lo que una lingüista como Concepción Company tiene que decir al respecto).

En términos generales, *Dysphoria mundi* es una obra polimorfa que reúne ensayos publicados en medios digitales e impresos como *Libération*, *El País* y la *Revista de la Universidad de México*. Con frecuencia, los textos de Preciado van acompañados de alguna “Oración fúnebre” o “Súplica” que pretende burlarse de figuras como “Nuestra Señora del Capitalismo”, “Nuestra Señora de la Revolución Industrial”, “Nuestra Señora de la Vacunación obligatoria”, “Nuestra Señora del Confinamiento”, etc., etc. En todo caso, varios de los ensayos de *Dysphoria mundi* funcionan como un diario de la pandemia (más de “intensidades” que de fechas, según el autor), donde el narra-

dor, Preciado, se mira en el espejo y nos relata su banal vida burguesa: sus viajes antes de la pandemia, sus sueños, su vida amorosa, la estructura de su biblioteca, su lumbago y un aburrido etcétera.

Por ejemplo, en algún momento de gran desolación durante el confinamiento, el narrador se lamenta por llevar “un año sin viajar. Un año sin Venecia, sin Hong Kong, sin Nueva York, sin San Francisco, sin Toronto, sin México DF, sin Río de Janeiro, sin La Paz”. Pobrecito. Algunas veces llora, pero se consuela usando su teléfono desde su “cama de faquir”, mientras espera que los rituales de su amiga, una activista y chamana boliviana, surtan efecto y la curen del covid. En algún otro ensayo, el narrador, molesto, decide vacunarse para obtener “el dichoso certificado de vacunación” (“Sex is out of joint”). De cualquier modo, llama su atención el discurso del movimiento antivacunas y se pregunta si Foucault, de haber estado vivo durante la pandemia de covid, hubiera “aceptado de buen grado encerrarse en su piso de la rue Vaugirard”. En mi opinión, seguramente no. Foucault, para empezar (no es difícil imaginarlo), hubiera negado la existencia del virus. Después de todo, ese fue su comportamiento durante la epidemia de sida en los años ochenta del siglo XX. Resumen en tres actos: Foucault negó la existencia del virus, viajó en 1982 a California, donde probablemente se contagió, y murió a causa del sida en 1984. Al final, Foucault compartió el triste destino de tantos *influencers* que negaron la existencia de un virus que finalmente los mató.

En algún otro ensayo, Preciado se alegra del incendio en la Catedral de Notre Dame y se opone a la reconstrucción del inmueble (“Notre Dame de las Ruinas”). En otro, celebra la destrucción de alguna estatua de Cristóbal Colón, supuesto “conquistador” (“History is out of joint”).

En cierta forma, se podría decir que Preciado es un espíritu gnóstico, pues la gnosis está en el corazón de la deconstrucción, según Umberto Eco y José Guilherme Merquior. De acuerdo al primero (*Interpretación y sobreinterpretación*), el gnosticismo moderno tiene sus orígenes remotos en el antiguo hermetis-

mo griego (siglo II d. C.) que adoraba al dios Hermes y difundía la falsa sospecha de que existía un conocimiento más profundo y secreto de la realidad, al que solo se podía llegar por medio de la revelación divina (visiones, sueños y oráculos) o a través del estudio de un corpus hermético (un conjunto de textos arcaicos, exóticos y cerrados, comprensibles para unos pocos iniciados, supuestos dueños de las claves para interpretarlos). Los herméticos, apunta Eco, eran expertos en crear derivas o deslizamientos interminables de sentido. Pero su absurda interpretación indefinida (o “semiosis ilimitada”) terminaba por crear lecturas demasiado extravagantes y, por lo mismo, equivocadas. Este irracionalismo hermético que negaba los tres principios aristotélicos (el principio de identidad, de no contradicción y de tercero excluido) sobre los que se funda el pensamiento lógico en Occidente, no desapareció con el tiempo, sino que sobrevivió durante la Edad Media en el discurso de charlatanes de todo tipo. Y en el siglo XX, para abreviar, reapareció en la obra de los patriarcas del posestructuralismo, Derrida y Foucault, genios y charlatanes a su manera. No hay que olvidar, dicho sea de paso, que Umberto Eco escribió su mejor novela, *El péndulo de Foucault*, contra toda esta charlatanería hermética, incluyendo la deconstrucción.

De cualquier manera, según Eco, la consecuencia fatal de abusar de semiosis ilimitada era caer en el gnosticismo, pues quien abusa del desplazamiento del significado (con su resultante deriva de sentido) terminaba por creer, como los gnósticos, que el mundo también carece de significado y que, por lo tanto, es un error. Para los gnósticos, por lo demás, existía una suprema divinidad que es andrógina y perfecta, pero nuestro mundo fue creado por un Demiurgo subordinado, de modo que lo mejor que pudo crear fue algo “erróneo e inestable”, un error, en el cual un pedazo de la verdadera divinidad permanecía exiliada. Como reflejo de lo anterior, “el gnóstico se ve a sí mismo como un exiliado en el mundo, como una víctima de su propio cuerpo, que define como una tumba y una cárcel.

Ha sido arrojado al mundo del

cual tiene que encontrar una salida. La existencia [para él] es una enfermedad”.

Explica Eco: “Cuanto más frustrados nos sentimos aquí, más somos presas de un delirio de omnipotencia y de deseos de venganza. De ahí que el gnóstico [...] aunque prisionero de un mundo enfermo [...] se siente investido de poder sobrehumano. La divinidad puede enmendar su fractura inicial gracias sólo a la cooperación del hombre”, de modo que, “a diferencia del cristianismo, el gnosticismo no es una religión de esclavos, sino de señores” que se sienten destinados a deconstruir el cosmos. En este sentido, el gran enemigo del gnóstico es el demiurgo (culpable de crear un mundo imperfecto). Y ya lo dijo el poeta Octavio Paz: “El demiurgo de los modernos no es individual sino colectivo y se llama civilización”.

Al final, la deconstrucción es un nuevo hermetismo, padre de un renovado gnosticismo en combate perpetuo contra el mundo. En todo caso, Preciado es un gnóstico convencido. Su más reciente obra es un gran libelo escatológico que retrata a la civilización moderna como un demiurgo maligno, empeñado en vigilar y castigar a la humanidad. En su opinión, el mundo creado por la civilización carece de significado. Es un mundo imperfecto, donde todo se encuentra fuera de lugar: ella misma (“The narrator is out of joint”), el tiempo, la vida, la diferencia sexual, la identidad, las fronteras, el sujeto moderno, los sentidos, la verdad, el cuerpo, la ciudad, la sociedad, el dolor, la muerte, la historia, dios (“God is out of joint”). Acaso algún psicoanalista, a los que tanto consultó y ahora detesta (véase su *Yo soy el monstruo que os habla*), se atrevería a insinuar que toda esa elaborada dislocación no es más que una proyección personal.

Libro tumefacto, *Dysphoria mundi* me parece un relato solipsista de la vida de Preciado, un espejo enorme, pero vacío; un libro ciertamente disfórico (del griego *dysforeo*, “estar afligido”) que refleja, no propiamente el mundo, sino el mundo personal de su autor, comprensiblemente carente de sentido.

La muerte golpea en lunes

Maricarmen Velasco

Fondo de Cultura Económica / Instituto Cultural de Aguascalientes

Ciudad de México, 2022, 76 pp.

GABRIEL WOLFSON

Según Giorgio Agamben, para conceptualizar el sacerdocio, la teología cristiana recorre un larguísimo sen-

dero que arranca como una meditación sobre el diablo, un ejercicio que, desde el comienzo, escinde al sujeto de su opera-

ción, de su eficacia. El diablo, lo mismo que el sacerdote, son siervos, criaturas de Dios, “y Dios por lo tanto aprueba sus obras”, así el diablo sea el diablo y el sacerdote, un ladrón o un asesino. “El vínculo ético entre el sujeto y sus acciones – dice Agamben– está roto” a partir de ahí. Ahora bien: ¿podrá servirnos esta exhaustiva arqueología (aquí se citan frases de la conferencia “La liturgia y el Estado moderno”, pero estas ideas se despliegan con paciencia y profundidad en al menos

dos grandes libros de Agamben: *El reino y la gloria* y *Altísima pobreza*) para observar un cierto rasgo de nuestra época: no tanto el sujeto despreciable y su “gran obra”, discusión que sigue despertando aplausos y posturas urgentísimas, sino, digamos, lo contrario: el sujeto encomiable, el sujeto consciente, cuidadoso, sensible, y su obra?

En el caso de este poemario –cribado por los jurados “a las 13 horas del día 4 de marzo de 2022” porque, “sin abandonar un tono casi siempre conversacional, en un lenguaje de cosa hablada y familiar, la autora entrevera historias de violencias y rencores, sin caer en sociologismos ni historicismos” y también por su “sabia sencillez y el registro melancólico [...] valores que merecen un eco universal”–, más bien *los sujetos*, los encomiables partícipes: la autora, los jurados, los críticos que vocean la relevancia del premio, los directores de instituciones, los medios que plagian y se congratulan. En fin, los socios que edifican este gran sujeto atendible y conmovedor: el poemario *La muerte golpea en lunes* de Maricarmen Velasco, Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2022, frente al cual, sin embargo, ¿podemos leer la obra? ¿Podemos leer?

Para saber de qué trata el libro esta reseña sobra, basta con surfear diez minutos en cualquier buscador de la web. La página de Bellas Artes dice que “el poemario aborda el tema de las y los desaparecidos”; la revista *Abogacía* dice que habla “sobre la muerte”; la página de la UNAM, que “retrata la llamada ‘guerra contra el narco’”; la revista *Carátula*, que “narra la búsqueda del cuerpo del hermano” y “rememora el espacio de la infancia”; la revista *Altazor*, chilena, que “aborda esta problemática [la del narco] desde la óptica de quienes se quedan, los que no fueron levantados”; *Líder empresarial*, en fin, dice que “alude a la realidad de los desaparecidos”. Que una novela se pueda reducir a un “asunto”, que se le pretenda hacer justicia merced a una sinopsis o, peor, a un temario (“aborda” esto, habla “sobre” tal cosa, “alude” a aquella otra, “narra” cierta historia) será obra de la mercadotecnia y de los proyectos de beca –o, quizá, del resignado horizonte de su autor–; que ocurra con un poemario nos lanza a una máquina del tiempo, o bien nos devuelve a este tiempo nuestro, segada su densidad por eslóganes en el brillo amatado de las pantallas en modo nocturno.

Dada la asombrosamente eficaz y coincidente síntesis temática del libro, y añadiendo que está escrito en versos la justificación de cuyas cesuras se me escapa, voy a detenerme en dos aspectos a mi gusto relevantes y problemáticos. Uno

se refiere al probable carácter testimonial del poemario. En un momento de la primera de tres partes se asienta que son “Cada vez más / los que callan / los que se esconden / detrás del verde olivo / del negro encapuchado / del azul que traiciona” (por cierto: si así de obvias, como de organigrama, ¿para qué las metonimias?); poco antes se había hablado de “la peste del silencio” y, en fin, el epígrafe general, tomado del Libro de Job, apunta a un reclamo por parte del sufriente hacia quienes se alejan y callan. Sin embargo, y aun si la segunda parte se anima a diseñar algunas voces perdidas y en la primera habla de pronto una colectividad, lo que menudea en el poemario es la primera persona del singular en presente simple: cuento, sé, pongo, olfateo, lamo, corro, me detengo, veo, pienso, me hincó, grito, aúllo. Ejemplarmente, Primo Levi consignó que daba testimonio por quienes ya no podrían darlo; que el suyo era un testimonio vicario pero débil frente a la fuerza e imposibilidad del único testimonio suficiente. Lo que Levi hizo emerger fue la dificultad, la contingencia, la no naturalidad del testimonio. Y ni siquiera porque en un breve momento aparece un silencio distinto, abrumador (uno que es “como el peso de la yegua / que desboca / y te cae encima”), en el poemario de Velasco no duda nunca de su posibilidad: todo, esa es la sensación final, todo puede decirse sin ningún problema siempre que se eche a andar la maquinita enunciativa del *yo*.

Para abordar el segundo aspecto transcribo estas cuatro líneas de la primera parte: “Cuando pienso que no volverás / me hincó en el piso de tierra / muy cerca de la lumbre / y grito”. El genitivo “de tierra” ya es llamativo, me parece: ¿por qué no solo “tierra” o “suelo”, qué necesidad del sintagma tópico, para reforzar qué escenografía? Un énfasis al menos pintoresco que orienta al libro, desde su comienzo, a una composición esquemática: de un lado, un presente atroz y desolado; del otro, una infancia mitificada, o más bien, un paraíso de la tradición familiar, según estas ocho líneas de la última parte: “¿Cuándo volverán los días / del baño en el río / de contemplar con placidez / a nuestros niños jugando? // ¿Cuándo volveremos a ser / mujeres / sembrando calor / en los cuerpos de nuestros hombres?”. Ahora bien, mi particular problema no ocurre tanto con lo esquemático ni con lo mítico: no ayudan a analizar ni a comprender el hecho de las desapariciones de personas, en efecto, pero el poemario, comoquiera, podría no haber buscado su incidencia en esa zona reflexiva. Ocurre con lo que el jurado determinó como una de sus grandes virtudes, aquel “lenguaje de cosa

hablada y familiar”, aquella “sabia sencillez”. Que se den por hecho tales rasgos como virtudes ya desasosiega (y aquí, por no dejar, y con idéntica ausencia de argumentos, citemos el consejo de Rialta a su entonces aún despistado hijo en *Paradiso*: “busca el peligro de lo más difícil”); que se identifique el habla con la simpleza y el didactismo informativo poco favor le hace ya no digamos a la lingüística: a la discusión sobre las posibilidades y la pertinencia de la relación entre poesía y violencia. Antes de las ocho líneas que acabo de transcribir se leen estas tres: “¿Cuántas olvidadas desaparecidos / desfiguradas desintegrados / asesinadas cuántos?”. Entonces pregunto: esto, que es exactamente lo que *sí* se ha dicho, lo que mayoritaria y mediáticamente se ha dicho, y en especial, la retórica imperante de lo que *sí* se ha dicho, ¿es lo que la poesía nos prometía decir? En este sentido, tal vez el jurado acertó en la descripción: en el libro no hay habla, no hay la apertura hacia la inaprensibilidad de un lenguaje móvil, sus connotaciones efímeras, su hosca sintaxis barroca, sus convivientes tersura y aspereza; lo que hay es, en efecto, “cosa hablada”, cosa ya dicha y consolidada como locución, como fraseo de tibio aliento familiar.

Lo que la tradición cristiana va a priorizar, para retomar a Agamben, es la *eficacia* de la obra, su praxis, su tener lugar –la misa, digamos: ese sacramento que resulta válido, que sucede, aun si, como se dijo, el sacerdote sea un pecador, no sucedería si el oficiante, incluso todo bondad y conocimiento, no fuera verdadera, estatutariamente sacerdote–. Tal vez podamos pensar en una nueva eficacia, la eficacia del sujeto, que parece haber rebasado y dado la vuelta a la obra: la obra es aquí lo que puede ser “diabólico”, desvirtuado o impertinente, porque sus efectos –el sujeto y su eficacia– se imponen y la obliteran. El sacerdote es un “instrumento viviente” del sacramento, que lo trasciende, dice Agamben; la obra, ahora, acaso es sólo el “instrumento impuesto” de una subjetividad epocal, una sensibilidad colectiva, que también desde luego la trasciende. Esa misma sensibilidad que, en *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo percibió como mucho más interesada en recordar lo ocurrido –y en decir que recuerda, en asentarlos– que en intentar comprenderlo. En este caso, quizá ni una sensibilidad: la obra como instrumento impuesto del INBAL, de la sabia sencillez, de la plica con seudónimo, del Salón de la Poesía de la FIL, esto es: del grato calor funcional de nuestras empresas e instituciones, de su tersa marcha imparabla que no deja de preservar “el patrimonio cultural de la Nación” y de armonizar con nuestra bondad natural.

Himno de retirada. La muerte de la libertad de expresión y por qué nos saldrá cara

David Mamet

Ediciones Deusto

Barcelona, 2023, 224 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

En 1971, un joven dramaturgo de Illinois publicó *The Duck Variations*, un diálogo entre dos ancianos que comienzan hablando de los patos del parque, continúan intercambiando teorías, muchas inventadas, en torno a estas aves y acaban dogmatizando y repelando sobre los sinsabores de la vida:

—¿Qué clase de mundo es este en el que ni siquiera pueden mantenerse limpias las calles?

—Un mundo autodestructivo, un mundo cruel, un mundo sucio: nadie se está haciendo más joven.

Cinco décadas después, ese joven dramaturgo, David Mamet, se ha transformado en uno de sus personajes. Observa su parcela de realidad y lanza zarpazos y gruñidos a diestra y siniestra —más a siniestra— en *Himno de retirada. La muerte de la libertad de expresión y por qué nos saldrá cara*, un volumen de treinta y ocho ensayos breves, escritos durante la pandemia y publicados en la revista conservadora *National Review*, que prometían mucho, pero que no cumplen con las expectativas creadas. Una lástima, porque hay una imperiosa necesidad de buenos textos que cuestionen la cultura de la cancelación y reivindiquen, entre otras cosas, una literatura libre de la dictadura de lo políticamente correcto. En este caso, David Mamet pierde el pulso no tanto por lo que sostiene (que también, en algunos casos), sino por cómo lo hace: con un discurso no exento de falacias *ad hominem* que nos remite a la vieja paradoja política de que los extremos se tocan. Su descarnado antiprogresismo —expuesto en su ya clásico *¿Por qué ya no soy un liberal en muerte cerebral?*, de 2008— solo puede nacer de alguien que militó en la izquierda y huyó desencantado de ella.

Oscar Wilde escribió: “No hay libros morales ni inmorales. Los libros están bien escritos o no lo están”. Desafortunadamente, el que nos ocupa no lo está. Anteriormente, podías discrepar de las vehementes teorías de Mamet. Sus argumentaciones eran incisivas, pero intachables. Ahora no. No asusta que para denostar a los progresistas —de quienes conoce sus incoherencias y defectos— defienda las salidas de tono de Donald

Trump, niegue los efectos nocivos del calentamiento global, o ridiculice las medidas sanitarias contra el COVID (y, por ende, a quienes las siguieron). Lo que perturba es que los argumentos que esgrime para defender sus puntos de vista transforman al Otro (al que discrepa con él) en el Gran Retrasado Mental que se cree todo lo que parte de la cultura *woke*: “Yo hace tiempo que ordeno (a los de izquierdas) así, de menos a más: idiotas, idiotas malvados y salvajes”. Tras la lectura de *Himno de retirada*, una se da cuenta de que nada cambia si se combate el irritante *buenismo* con un tosco *contrabuenismo*. Solo estamos ante el mismo perro con distinto collar.

Como no podía ser de otra manera, este libro ha generado críticas muy polarizadas. De las que lo defienden a ultranza y reivindican su “redacción chisposa, caleidoscópica, aguda, de fuerte control del ritmo” (¿?) a quienes, como Daniel Oppenheimer de *The Washington Post*, lo tildan de “decepcionante”. El traductor y editor Mauricio Bach compara acertadamente el estilo de Mamet con “un articulismo más visceral que sosegado, con momentos dignos de un Chuck Norris liquidando al enemigo con un *bazooka*”. Virginia Woolf afirmó que “es necesario poseer una mente muy serena y poderosa para resistir la tentación de la ira”. En este libro, David Mamet se ha embarrado en esa tentación y, con ello, ha perdido la oportunidad de conectar con un buen número de lectores hartos de las corrientes culturales imperantes. Si bien se agradece que alce la voz contra el neopuritanismo que nos amordaza y maniata, y que evidencie y ridiculice los excesos del neolenguaje que aboca al engaño, molesta que lo haga de tal manera. ¿Por qué este autor ataca a sus Enemigos (en ningún momento los trata con el respeto que merecen los adversarios) con las mismas armas con las que los combate? Visto así, su discurso tiene el mismo poder de convicción que el de un adulto amargado frente a un grupo de adolescentes: “Joder, pedazo de mierdas, si quieren ser algo en la vida lávense la puta boca con jabón”.

¿Dónde está el autor inteligente, astuto y perspicaz que escribió obras tan lúcidas como *Glengarry Glen Ross*, con la que ganó el Pulitzer, y *Oleanna*? Con

esta última, estrenada en 1992, cuestionó mucho más la ideología de género que con todas las diatribas ramplonas que vierte en *Himno de retirada* (“no tengo ni idea de por qué las mujeres marcharon en Washington durante la Marcha de las Mujeres, pero debo concluir que lo hicieron para salir de casa y socializar con otras como ellas”). ¿Dónde se halla el intelectual aguerrido que desnudaba ante nuestros ojos los juegos de poder, el revés de lo aparente, y el doble filo del arte social en textos como *Los tres usos del cuchillo* (1998)? “La obra de conflicto social es un melodrama exento de ficción [...] permite al espectador abandonarse a una ilusión de poder [...] En el teatro, el proceso de “ayudar” es no participar en el periplo del héroe; es un proceso de infantilización, de manipulación del público”.

Duele ver a Mamet convertido en un merolico iracundo. Su teatro siempre tuvo el don de la ambigüedad (propiedad que, por otra parte, debe a sus raíces judías, como él mismo reconoce). En los textos que aquí nos ocupan, David Mamet se olvida a ratos de ese sabroso ejercicio intelectual que hace de la ambigüedad un multiplicador de interpretaciones y el detonante de un humor negro, fino e inteligente. En las páginas del libro que reseñamos, recuerda con nostalgia un chiste de su infancia:

Un judío está sentado en un restaurante, mirando la carta. La camarera le dice:

—¿No se decide usted?

—Sí, pero no sé si estoy de acuerdo conmigo —responde el judío.

En ese chiste hallamos una de las claves de lo que falla en su *Himno de retirada*. David Mamet se toma demasiado en serio. Está encantado de escucharse y no duda. Eso escama. Su teatro tiene otra horma: deja las puertas abiertas para que cada uno se posicione allá donde considere que debe hacerlo. Los personajes que ha retratado pueden ser dogmáticos; pero el autor, no. Y el lenguaje, *habitualmente* violento (como la vida), se entrecruza con silencios que rasgan las escenas como un cuchillo. Cabe hacer aquí un apunte sobre uno de sus textos más valientes, “El rastrillo”, con el que abre su volumen *Una profesión de putas* (1994).

En él, con crudeza, sin sentimentalismo barato ni afanes exhibicionistas, nos narra episodios de su infancia marcados por la violencia familiar. Su hermana menor Lynn (actriz y guionista), quien se ganó muchas palizas de su padrastro, ha justificado la capacidad creativa de su hermano y la suya de la siguiente manera: “Conocimos una forma de demonio y como resultado de ello nunca nos quedamos sin historias que contar”. Con los años, David Mamet parece haber encontrado un nuevo demonio al que subyugar: el progresismo que un día abrazó. Como dicen los editores (muy hábiles en la sinopsis de este libro, porque detallan sus atractivos y obvian todo lo incómodo), *Himno de retirada* pretende dar un tiro de gracia a “la insaciable tiranía de la corrección política”. Si los adalides de lo políticamente correcto nos orillan a usar unas palabras y no otras, a maquillar ciertos temas o a castigar la disensión con la cancelación, nuestro autor pierde el efecto de las verdades como puños que arroja sobre estos temas, cuando se proclama perseguido, la víctima que sufre frente a las arbitrariedades de un poder carnívoro y cruel: “Pero, ¿cómo puede tener lugar un debate —una deliberación, un juicio, unas elecciones— en el que una

parte no rechaza la postura de su adversario, sino su derecho a existir?”.

Su análisis es sesgado y esto se percibe especialmente en su defensa a ultranza del estado de Israel, sin cuestionamientos, y su rechazo sin paliativos a cuantos apoyan al pueblo palestino. Mamet es muy agudo para detectar las contradicciones del Enemigo, pero poco dado a entonar algún que otro *mea culpa*. Cuando le interesa, se postula como víctima; y cuando, no, se burla de quienes adoptan dicho rol: “Los tejanos rotos, los piercings y los tatuajes obedecen al intento de los pudientes de proyectarse como criaturas de la calle. Y la culpa de los blancos procuró a los progresistas blancos la emoción de un sadomasoquismo placentero, como el de los piercings. (...) ¿Qué ganaron con ello los progresistas blancos? La mismo que al vestirse como los indigentes: la enfermiza fantasía de la condición de víctimas”.

A pesar de todo lo dicho hasta ahora, y en honor a la justicia, a lo largo de estos textos se detecta de vez en cuando la genialidad pasada de Mamet (en este sentido, él es muy honesto: “El segundo motor de la humildad es el escrutinio de tus obras tempranas [...] Escribía mucho mejor entonces”). Cuando

deja de lado su papel de analista político y regresa a lo que ama y conoce, el teatro, reaparece su impronta. “El arte —nos dice en “Hamlet y Edipo en versión zombi”— es la unión entre la inspiración y el alma del observador. Insistir en que el arte es adoctrinamiento es una obscenidad”. Otro ejemplo lo hallamos en el texto titulado “Moby Dick”: “Para el verdadero artista, la práctica puede ser un placer o una esclavitud, pero es obligatoria, y es esa obligatoriedad lo que distingue al artista del aficionado [...] El artista practica para poder saber”.

Tal vez (ojalá), David Mamet — quien debutó como cineasta en *House of Games* (1987), su película sobre el mundo del póker— nos ha lanzado en su último libro un descomunal farol: ¿será su fanfarronería una impostura, la respuesta extrema que da para despertar conciencias? Como nos expone el autor, el póker exige tomar una decisión clásica: subir, igualar o retirarse. En este caso, podríamos pensar que él, harto de la situación actual de adormilamiento social, ha subido la apuesta hasta confundirnos. Por eso, ahora son tres los viejos que pontifican en un parque de Chicago. El autor se ha unido a sus personajes de *The Duck Variations* y está que trina.

The Undocumented Americans / Lost Children Archive

Karla Cornejo Villavicencio / Valeria Luiselli

Oneworld Random House / Alfred A. Knopf

Nueva York, 2020, 208pp. / Nueva York, 2019, 400 pp.

YASMÍN ROJAS

MI interés por la narrativa sobre la migración surgió en la preparatoria. En ese entonces aún no estaba de moda en el mercado editorial. Mi afinidad nació porque me tocó vivir la experiencia. A los dos años fui diagnosticada con un tumor en el riñón. Al no encontrar un lugar donde se me brindara un tratamiento médico apropiado, mi madre decidió cruzar la frontera conmigo en brazos para intentar conseguirlo. De esta manera arribamos al barrio del Bronx en Nueva York.

La enfermedad, el hospital y la biblioteca pública conformaron mi niñez. Al unir esos tres factores con la historia de migración de mi familia no sorprende, entonces, la afinidad con este tipo de literatura, preocupada por los desplazamientos geográficos de personas venidas a menos y las consecuencias que ello conlleva. De chica no sabía mucho de nuestra situación, pero con el tiempo fui cobrando conciencia de lo que ello implicaba. Mi madre, por ejemplo, du-

rante el transcurso del día desgastaba sus ojos en la máquina de coser de ocho de la mañana a cuatro de la tarde de lunes a sábado, y en la noche se lamentaba por haber dejado a mis hermanos en México. Ellos, por su parte, deseaban estar con nosotras. No fue hasta tres años después que, con ayuda de familiares, se logró recaudar dinero para reunirnos a todos. Eventualmente el estatus migratorio de algunos de nosotros cambió, pero durante toda mi infancia y adolescencia yo fui inmigrante indocumentada.

Así pues, inmersa en una cultura donde la representación es vital, y en una etapa de la vida donde la construcción de la identidad se va formando, yo quería ver cómo se nos representaba a los inmigrantes. En los libros buscaba personajes similares a mis amistades, a mi familia, a mí. Primero sin mucho éxito. En la mayoría nos retrataban como seres miserables sin futuro, personas carcomidas por el deterioro, hologramas aislados, desterrados nostálgicos y toda

isotopía que denote desolación. Por fortuna, hoy en día existen un sinnúmero de obras escritas desde distintos géneros, experiencias y puntos de vista que no nos retratan de manera tan unidimensional. De entre todas esas narrativas sobre el tema, hay dos aproximaciones recientes que me parecen sugestivas. La primera es *Lost Children archive* de Valeria Luiselli (1983) y la segunda es *The Undocumented Americans* de Karla Cornejo Villavicencio (1988). Ambas tienen sus cualidades e incluso Luiselli invitó a Cornejo Villavicencio a colaborar en el número especial “Plundered” de la revista *McSweeney’s Quarterly*, editado por ella misma en el 2021. En sus páginas, Cornejo Villavicencio compartió una carta donde desapruueba la representación ultra sexualizada de la mujer latinoamericana en la cultura estadounidense. Las dos autoras, pues, escriben desde sus vivencias sobre temas afines; no obstante, la mirada y el estilo de cada una difiere mucho. Veamos de dónde nace su inte-

rés por esta literatura y cómo ilustraron sus ideas en sus libros.

En algunas entrevistas, Luiselli menciona sus estudios de doctorado en literatura comparada en la universidad de Columbia en Nueva York y su traslado a esa ciudad. Durante esa etapa, solicitó su residencia para radicar de manera permanente en el país. En algún momento fungió como traductora e intérprete en la corte federal de migración en la ciudad de Nueva York donde se dedicó a traducir los formularios de solicitud para asilo político de los niños migrantes. Fue entonces que su preocupación y enojo surgieron. Enojo en torno a las leyes migratorias, al trato hacia los niños, a la discriminación innata en el sistema judicial contra las comunidades latinoamericanas. En ese momento decidió escribir sobre la migración, pero sin dejar de lado la literatura. De ahí nació *Lost Children*, una novela donde la multiplicidad de voces y ecos de pasadas migraciones de niños son el tema central. En algún punto, Luiselli interrumpió su novela para escribir el ensayo *Tell me how it ends*, donde se enfocó en los niños migrantes que arribaron a su destino, mientras que en *Lost Children* ficcionaliza a los niños perdidos que nunca arribaron con sus familias.

En ella, a lo largo de sus 400 páginas, conocemos a una familia a punto de dejar de serlo. La esposa, la primera narradora, en sus treintas, su hija de cinco años, el esposo y su hijo, el segundo narrador, de diez años. Ninguno de los personajes principales tiene nombre en ese momento, quizá con la intención de volverlos arquetipos. La pareja se conoció en la ciudad de Nueva York donde trabajaban juntos en un proyecto de la universidad para grabar los sonidos de sus alrededores, pero, en el presente de la narración, su matrimonio se encuentra en riesgo. El conflicto se desencadena cuando el marido le informa de su decisión de mudarse al suroeste, en específico, al estado de Arizona para grabar los “ecos” de los nativos americanos de la zona, los apaches. Ella y los hijos lo acompañan en su viaje por carretera para investigar de cerca la crisis migratoria de los niños indocumentados en la frontera. Entonces, Luiselli comienza un enmarañado juego a partir de diferentes obras literarias, mencionaré solo algunas: con la novela de viaje asociada en Estados Unidos a *On the Road* de Jack Kerouac, asimismo, con los muertos de *Pedro Páramo*, con los niños vueltos salvajes de *Lord of the Flies*, y con una novela inexistente, *Elegies for Lost Children* escrita por Ella Campobello. Con todas ellas, la autora teje una novela sustentada sobre distintas tradiciones literarias, tanto mexicana, como estadounidenses; sin embargo, tantas líneas narrativas vuelven a la novela-archivo difícil de procesar. A falta de emoción, lo que sí encontramos en *Lost Children* es hartamente mostrado a través de *name dropping*, referencia tras referencia, cajas y más cajas atiborradas de papeles de distintos temas, libros, fotografías, grabaciones y objetos que con-

forman un gran archivo sobre distintas voces reunidas para dialogar en torno a las migraciones a través de la historia de la humanidad. Todo ello me pareció interesante, pero finalmente las ideas se difuminan entre tanto documento y referencias de libros e historias sin inicio ni fin. El libro es un festín para la academia literaria norteamericana, no tanto para el lector ordinario y no digamos para los inmigrantes indocumentados, y casi parece escrito para ella (no sorprende, por ello, que la autora fuera nombrada recientemente *Visiting Professor of Ethnicity, Indigeneity, and Migration* en la Universidad de Harvard).

Incluso los personajes principales de *Lost Children* hablan desde la lejanía. No son como los inmigrantes que cruzan sin papeles caminando y escondiéndose por el desierto. Ellos se desplazan en coche y cuando agentes migratorios los detienen en retenes cercanos a la frontera con México, los padres simplemente mienten llamándose investigadores franceses que vinieron a contemplar el paisaje desértico en busca de inspiración; los agentes, por supuesto, les creen y ellos continúan su camino. O cuando conocemos a Manuela, la madre de las niñas que cruzaron la frontera a solas, su desarrollo como personaje se queda a medias. Cuando por fin comenzamos a sentir algo por su situación, sus hijas mueren y no se sabe más del tema.

Lo contrario ocurre en *The Undocumented Americans*, donde Cornejo Villavicencio crea un vínculo cálido e inquebrantable entre sus lectores y sus entrevistados. El libro nació de la necesidad de la autora por reconstruir los cuerpos y las voces de quienes han sido ignorados durante décadas. Esto con el propósito de contar la historia completa de lo que significa vivir como un inmigrante indocumentado en los Estados Unidos de América. El libro contiene ecos de “Noticia de un secuestro” de Gabriel García Márquez e *Inferno: a poet’s novel* de Eileen Myles. Sin duda, no es un libro tradicional, es, en palabras de la autora, “creative nonfiction, rooted in careful reporting, translated as poetry, shared by chosen family and sometimes hard to read”. En seis ensayos, la autora reúne una serie de voces de indocumentados que entrevistó. A la par reta a los lectores al preguntarles, “is this book nonfiction?”, pues asevera lo siguiente: para escribir sobre indocumentados se necesita licencia creativa y estar un poco loco. No es tarea para cualquier escritor.

La temática de migración no fue circunstancial en Cornejo Villavicencio; le precede una serie de experiencias personales. Nacida en Ecuador, pero trasladada a la ciudad de Nueva York por sus padres indocumentados a los cinco años, y ahora estudiante doctoral en la Universidad de Yale, la autora eligió contar las historias de los indocumentados no idealizados. Tampoco le interesó contar las tristes historias de las infancias perdidas durante su viaje para reencontrarse con sus seres queridos, ni la de mujeres y los hombres fallecidos en su intento

por cruzar la frontera. Narra, sí, las historias de inmigrantes indocumentados que han sufrido los resabios del supuesto “American dream”. Para ello, entrevistó a quienes recogieron toneladas de escombros de la zona cero en la ciudad de Nueva York después del 11 de septiembre del 2001; a empleadas domésticas que día tras día limpian las imponentes mansiones de los millonarios; a hombres que todas las mañanas esperan frente a un “Home Depot” para ofrecer sus servicios de mano de obra barata.

Desde una perspectiva anclada en el humor e ingenio, Villavicencio nos presenta a inmigrantes que son seres sufrientes, sí, pero también son seres interesantes, poseedores de sueños y pesadillas, gustos y opiniones; enferman, pero no olvidan divertirse, son “cálidos, chistosos, serios, evasivos, filosóficos, raros, irritantes”. Curiosamente, la autora no realiza reportajes comunes, no lo hace desde la lejanía, pues forja relaciones profundas con sus sujetos. Habla como ellos, se viste como ellos, es ellos. De ahí que, al contar sus historias, lo lleve a cabo desde su “yo”. Esa subjetividad le permite tejer su propio testimonio e historia de migración familiar en las narraciones de sus entrevistados.

El libro, dedicado a la memoria de Claudia Gómez Gonzáles —la joven guatemalteca quien fuese asesinada por un agente de la patrulla fronteriza de Texas en 2018— está conformado por seis capítulos: “Staten Island”, “Ground Zero”, “Miami”, “Flint”, “Cleveland” y “New Haven”. Lo organizó de esta forma porque en un lapso de una década, Cornejo Villavicencio viajó a esas ciudades del país para entrevistar a inmigrantes en comunidades latinas. En “Staten Island” acudió a “Colectiva por fin”, un grupo de apoyo para indocumentados en busca de empleo. Visitó a jornaleros durante meses, trabó amistad con ellos, compartió fiestas con ellos, es decir, se permitió conocer sus lados más lúdicos. Por ejemplo, en una ocasión a Julián le pregunta, “If you left America, ¿what would you miss?” a lo que responde él “I’d miss the money” y ella concuerda, “Me too’ we both laugh”.

La autora reconstruye las historias de los indocumentados y logra transmitir los sentimientos de cada uno de ellos, mas cuando lo cree necesario, se permite hablar con su voz crítica y expresar sus descontentos: no logra comprender por qué el resto de las personas se refieren a los inmigrantes como “trabajadores indocumentados” y en cambio propone; “I almost wish they’d call us something rude like crazy fucking Mexicans because that’s acknowledging something about us beyond our usefulness —we’re crazy, we’re Mexican, we’re clearly unwanted!”

En “Ground Zero”, Cornejo Villavicencio narra la historia de inmigrantes indocumentados que, en la mañana del 11 de septiembre, perdieron la vida en las Torres Gemelas. Así también, la de indocumentados latinoamericanos que for-

maron parte de los grupos de rescatistas, o quienes ayudaron a limpiar los escombros y ahora sufren las consecuencias fatídicas: el cáncer.

En “Miami”, la autora visitó una farmacia clandestina donde indocumentados obtienen drogas psicotrópicas para sobrellevar su vida. Acuden a esos lugares por falta de seguro médico, pues no se les permite ni comprar uno, incluso si cuentan con métodos de pago. Asimismo, exploró las otras maneras en que los indocumentados obtienen servicios de salud. Al frente de los cuidados de estas comunidades, descubrió, se encuentran colectivos de mujeres “cuidadoras y rebeldes”. Ellas conocen las hierbas necesarias para todo mal, mantienen farmacias clandestinas donde proveen medicamentos a los indocumentados. Saben de la ilegalidad de sus actos, pero lo consideran una necesidad humana, y con tal de aliviar el dolor de alguien más, continúan con su empresa.

En “Flint”, entrevista a latinoamericanos indocumentados habitantes de una de las zonas más empobrecidas de Michigan. En esa ciudad, el gobierno declaró estado de emergencia a causa de los niveles descomunales de plomo en el agua potable. Laura, dirigente de una or-

ganización de ayuda a inmigrantes, le enseña a Cornejo Villavicencio la tierra de nadie en que se ha convertido East Flint. Pese a ser un lugar inhóspito, quienes permanecieron allí fueron las comunidades latinas e indocumentadas. Muchos de ellos se enfrentan actualmente a diversas enfermedades terminales para las que carecen de acceso a medicamentos y deben recurrir a otras formas de curación. Cornejo Villavicencio no se queda con los brazos cruzados, sino que le extiende la mano a sus entrevistados. Ya sea asistiendo a manifestaciones, recaudando dinero, enviándoles medicamentos, las historias de sus entrevistados incitaron a la autora a la acción.

De ahí la relevancia de la escritura de Cornejo Villavicencio. Con su libro, nos acerca realmente a sus sujetos, a la par crea un efecto de movilización. No para huir de lo terrible, sino porque pese a lo terrible y los daños colaterales que experimentan los indocumentados, la autora aboga por sus sujetos y los invita a no creerse las narrativas escritas sobre ellos. Los provoca con una escritura imaginativa salpicada de cierto humor sin dejar a un lado su objetivo; el de desafiar a sus lectores, impulsarlos a actuar, no

a resistir, sino a defenderse, a estudiar, a forjarse un futuro y, finalmente, a demandar los derechos que les pertenecen: “This book will move you to be punk, when you need to be punk; y hermanxs, it’s time to fuck some shit up”.

Para concluir, dado mi interés personal con el tema, cuando de leer sobre migración se trata, no me impresiona cualquier libro. Las obras extremadamente artificiosas no me transmiten nada, porque si una obra posee un filtro intelectual exacerbado, no logro conectar con los personajes ni sentir sus experiencias. Lo único que se crea es una distancia irreparable entre el lector y la obra. En cambio, cuando la autora no tiene miedo a ensuciarse las manos y toma como inspiración el impulso de sus desafortunadas emociones para crear un libro íntegro, donde construye a personajes entrañables, entonces ahí logra sumergirme por completo en su mundo, como lo ha hecho *The Undocumented Americans*.

Algún día te mostraré el desierto. Diario de paternidad

Renato Cisneros

Alfaguara

Lima, 2019, 247 pp.

HUGO MONTERO VENTURA

Hay un nuevo género en la literatura latinoamericana: el libro del padre primerizo, el libro en el que el escritor latinoamericano —por default sospechoso de machismo— expone sus dudas, sus temores, sus esperanzas, sus incertidumbres. No suele ser un testimonio desinteresado. Tiene que quedar claro que el escritor en cuestión es un hombre moderno, feminista, sensible, vulnerable, representante de las nuevas masculinidades. Llamen la atención los títulos recientes que tratan sobre este tema: *Literatura infantil* de Alejandro Zambra, *Umbilical* de Andrés Neuman, *Un hijo cualquiera* de Eduardo Halfon, *Algún día te mostraré el desierto. Diario de paternidad* de Renato Cisneros.

Lejos de Perú, sintiendo aquella soledad que solo un extranjero en patria ajena puede experimentar, Cisneros comienza un diario en el que nos mostrará sus vivencias como padre primerizo, desde el momento en que le fue revelada la noticia hasta pocos meses después del nacimiento de su hija Julieta. *Algún día*

te mostraré el desierto, no exento de cursilería desde el título, nace de la necesidad de contarnos su historia; la historia de un hombre, un autor, que al enterarse de que se convertirá en padre se llena de ilusión pero al mismo tiempo de miedos, miedos que, en su mayoría, se vinculan con el hecho de ser padre y a la vez escritor (“¿Podré armonizar las responsabilidades de padre primerizo con mi trabajo?”), y que lo atormentan a lo largo del embarazo de su esposa Natalia.

Renato Cisneros tiene un lenguaje dinámico y coloquial que hace que la lectura sea cómoda y agradable. Sin embargo, el ritmo en ocasiones se rompe debido a lo inestable de la narración. Esto es, uno se imagina que será testigo de la evolución del autor en su tránsito hacia la paternidad, y en cambio termina por ser el espectador de un ir y venir de historias difícilmente ligadas al tema principal y más bien relacionadas con sus propias vivencias de juventud (qué decir, por cierto, de la cansina necesidad de recordarnos su condición de narrador, poeta y periodista,

temas en los que podría no haberse empeñado tanto o que podría haber vinculado más estrechamente con el asunto que nos toca). Es evidente la conexión que Renato hace con su libro *La distancia que nos separa* (2015), en el que realiza una radiografía de quién fue su padre para intentar entenderlo. Y es que sin esta novela precursora no se habría convertido en padre y por tanto este libro no tendría razón de ser: “Sé que si no hubiese escrito esa novela, mi hija hoy no estaría en camino”.

Al leer el título del libro, uno podría pensar que se trata de una frase un tanto evocadora: tal vez un guiño a lo que Renato ha vivido en la búsqueda del fantasma de su padre o a la vida que probablemente recorrerá su hija. Por eso, ha sido una decepción descubrir que el sentido del título es absolutamente literal, ya que durante un trayecto que hace con su esposa al desierto del Sahara, este escribe: “Algún día, hija, te traeré hasta aquí. Algún día te mostraré el desierto”. Conmoveror.

Se observa, de forma copiosa, el patrón con el que Renato Cisneros cita a

otros autores. Al expresar una idea, Cisneros se vale de la cita para explicar lo que está intentando transmitir y, para estar seguro de que el lector la ha entendido a cabalidad, procede a transcribir íntegramente la página del libro o poema al que ha aludido: “Esto me recuerda a *Intimidad*, la novela donde Hanif Kureishi...”, sin más desarrollo, de modo casi gratuito.

Un aspecto importante de su narración es la urgencia emocional con que ha escrito este libro. Urgencia que se puede notar al ver algunas de sus mal logradas conclusiones o justificaciones sobre los problemas que le acontecen, tal como nos muestra cuando habla de su coleccionismo y la relación con su madre: “Pareciera que mi madre gustaba de coleccionar nietos. Tal vez de ella heredé esa manía compilatoria de la que me he ido despojando con el tiempo. De niño coleccionaba diferentes objetos con gran disciplina”.

A lo largo de *Algún día te mostraré el desierto* podemos ver la evolución de los miedos de Cisneros. Veremos la continua desventura de una hija que pudiese estar enferma o no llegar a nacer, el sentimiento de inutilidad al no poder ejercer como él quisiera su carrera de escritor, la lejanía que experimenta respecto a su tierra y su familia, y también el deterioro de su matrimonio, del que él mismo pareciera ser la causa. Temas que son tratados y nos muestran a un autor completamente desnudo que se esmera en ser comprendido y en mostrarse sincero y vulnerable. Dicho sea de paso,

podemos ver a un futuro padre más bien abstraído de las responsabilidades parentales y, además, percatándose de la facilidad y naturalidad que las mujeres tienen para saber y entender sobre estos asuntos: “todos, Natalia incluida, asentían con familiaridad, como si estuviesen repasando juntos una lección aprendida meses atrás...”.

En estas pocas líneas podemos ver un tema de sobrado interés: el machismo. Tal vez a propósito, Renato nos muestra el machismo que abraza la paternidad. Un machismo que impide al hombre enterarse y preocuparse de la misma manera que la mujer en el embarazo. Un machismo intrínseco en nuestra educación que nos hace desear que “ojalá que sea hombre”, tal como Renato se dice a sí mismo al saberse padre inminente. Naturalmente, es un machismo culpígeno, un machismo que se denuncia a sí mismo para que los demás vean que el sujeto es consciente y “deconstruido”: “Pero lo cierto es que las mujeres encintas, o ciertas mujeres encintas, necesitan nuestra compañía, no nuestra opinión. Necesitan que las abracemos, que las secundemos, de ser posible sin abrir la boca”. Qué comprensivo.

Renato Cisneros, al mostrarse desnudo ante nosotros, nos revela sus defectos y, con grandilocuencia, lo que él considera sus virtudes: escritor, poeta, periodista. Podemos ver al autor narcisista hablar de sí mismo cada que tiene oportunidad, a pesar de que estos temas

carecen de relevancia para el desarrollo medular de la historia, o más bien, la relevancia radica en darnos cuenta de que el narrador habla de su hija solo para poder hablar de él y de su continua autocompasión y culpabilidad, que además intenta apagar con justificaciones inverosímiles, como cuando juega con la semántica de las palabras: “Para mí, una cosa es la ausencia circunstancial, otra es el desentendimiento. No es igual ausentarse que faltar... Yo a Julieta no quiero faltarle nunca”. Qué responsable.

Es difícil reseñar un libro que tiene como parte del título “diario de paternidad” cuando la misma narración trata de cómo el personaje principal se mantiene más bien ajeno a las responsabilidades paternales, o de cómo le deja la responsabilidad a la madre y a la familia de la madre para darle peso a su carrera. Es difícil reseñar un diario de paternidad en el que se retrata a un padre que abandona a su esposa en el momento más difícil del embarazo, justificando ante ella, y ante sí mismo, que es por su bien: “Nadie entenderá que me separo por una cuestión de supervivencia, para proteger a esa esposa y a esa hija de seis meses del hombre amargado en que me estoy convirtiendo...”. Terminando de leer *Algún día te mostraré el desierto*, muestra de la narrativa de las nuevas paternidades, dan ganas de salir corriendo a releer *Pedro Páramo*.

Drenajes

Diego Rodríguez Landeros

Almadía

Ciudad de México, 2021, 158 pp.

GERARDO ÁLVAREZ

Diego Rodríguez Landeros se metió en un caño. En su libro le sigue la pista, como un detective vestido con botas brincacharcos e impermeable, al agua que recorre el Valle de México y la enorme mancha urbana que se extiende sobre él: la lluvia, los grandes proyectos de trasvase acuífero, los ríos apestosos y negros. Como se anuncia desde el título, lo que importa es contar lo que ocurre detrás de las paredes, bajo los cuerpos y los edificios, donde nada puede verse. También están ahí las historias de resistencia, los chinamperos, los defensores del territorio y sus batallas. Late, desde abajo, la posibilidad de un resurgir. De que el agua aparezca de nuevo, rompiendo las tuberías e inundándolo todo. Pero no hay catástrofe, sino una especie extraña de esperanza.

Rodríguez Landeros (Mazatlán, 1988) es un detective del desajuste. Así, *Desajuste*, se llama su primera obra, una novela en la que ya se dejan ver los temas que el autor ahora recorre desde la no ficción, como si su primer libro fuera una preparación para todo lo que explota o borbotea en estas nuevas páginas.

Así como en *Desajuste* se necesita de la ficción para entrar en el laberinto de tuberías, la estrategia en el libro que nos ocupa es más bien documental: encontrar quién ha escrito sobre el sistema de aguas de la Ciudad de México y usar su material para escribir. Landeros parece aquí —y él mismo lo dirá en su libro— el que lleva el micrófono en el sonidero y, mientras toca música, manda saludos a los que están bailando.

Pero este no es un libro de ensayos ni un libro de crónicas. No es una colección de relatos de aventuras o reportajes, un collage de citas o de fragmentos, ni una colección de chistes, pero algo tiene de cada uno de estos modos de escritura. No hay nada hecho y derecho en el estilo, más bien al contrario: se parece a un charco revuelto. El estilo, la forma

del libro, es laberíntico como su objeto: una red de cañerías. Cada vez que uno cree entender, en la lectura, para dónde va el asunto, *qué es*, concretamente, lo que uno está leyendo, las aguas cambian, se ponen fangosas. Y es que el autor sabe que estos son tiempos revueltos, y escribe con eso en la cabeza siempre: este no podía ser un libro en donde se nos dicen las cosas bien clarito, y así está bien, qué bueno. La historia del agua en la Ciudad de México será enredada o no será, parece querer decirnos.

Drenajes me hace pensar en el inicio de *Seguir con el problema* —el libro de Donna Haraway que ya es un clásico de las humanidades medioambientales— precisamente porque nos mete en broncas. Es capaz de meternos hasta el cuello en todo lo que está revuelto debajo de nosotros. Hasta el cuello en nuestra propia sociedad. *Seguir con el problema* empieza así: “Trouble es una palabra interesante. Deriva de un verbo francés del siglo XIII que significa ‘suscitar’, ‘agitar’, ‘enturbiar’, ‘perturbar’. Vivimos en tiempos perturbadores, tiempos confusos, tiempos turbios y problemáticos”.

Puede ser que en este párrafo de Donna Haraway se oculte la premisa de *Drenajes*. Se trata de escribir para poder hacerse cargo de un enigma. De entrar en el agua revuelta para intentar ver algo del problema. Para inventar algo. El detective con botas brincacharcos e impermeable le muestra al lector el laberinto del agua en la ciudad para que pueda empezar a recorrerlo, o hasta empezar a vivirlo.

La biblioteca de la UNAM, la matanza de Tlatelolco, Diego Rivera, un cineasta-servidor público, un dictador rumano, y dos de los presidentes más gachos que nos ha dado el PRI. La búsqueda del Plan Maestro del alcantarillado de la Ciudad de México. Una mamá muriendo de cáncer, la crónica de un día sembrando en la chinampa, una playa en Mazatlán que se llama El Cagadazo y la aparición de un pájaro que se creía extinto desde hace cuatrocientos años. Un montón de libros, un trabajo de lectura amplio y profundo.

Drenajes es una lista heteróclita de estrategias y temas, una lista loca, revuelta, como la que podrían conformar los objetos encontrados un día cualquiera si uno se pone a pescar en la orilla del río de los Remedios, que cruza Ecatepec, tóxico, podrido y negro. Muchos de nosotros haríamos cara de asco nada más por pasar al lado de un basurero muni-

cipal con las ventanas del carro abajo. Se puede escribir poniendo esa cara. Landeros —y aquí está toda su ética de escritura— trabaja para poner el gesto opuesto: no el del santo redentor que va a limpiarlo todo, ni el de la Magdalena llorando, ni una cara de terror, y mucho menos una de impasibilidad zen, sino una cara sonriente, una cara a punto de soltar la carcajada. Ante la tragedia —que solo puede terminar en muerte, dolor y lágrimas para todos— la risa salvadora de la comedia. La risa que permite sobrevivir.

Todo buen libro tiene su *doppelgänger*, y el gemelo malvado de *Drenajes* se llama *El Capitaloceno* de Francisco Serratos (UNAM, 2018). Seguramente un libro útil —rastrea los orígenes de la crisis climática desde la expansión europea, de conquista y comercio, en el siglo XV, y se sigue derecho, repasando horror tras horror, crimen tras crimen de la humanidad blanca contra los otros habitantes del mundo, hasta nuestros días. Un libro útil, pero también horrible, quejumbroso, paralizante y depresivo en el peor de los sentidos. Justo el *feeling* opuesto a lo que necesitamos, que es movernos, destapar el caño de todo esto.

Mejor, la verdad, quedarse de este lado del espectro del discurso ecológico: el de la risa loca, un poquito cínica tal vez, pero esperanzadora. El otro, el tono trágico-catastrofista, aunque trae un mensaje

que no podemos nada más desechar (y que básicamente dice siempre, en varios registros: está cabrón wey, todo es horrible, ya valió, nacer fue un error) es un mensaje peligroso. Lleva a la culpa, a la inmovilidad, a la indolencia, a la desesperanza y a la muerte. A una muerte *not with a bang but with a whimper*, como dice T. S. Eliot en *The Wasteland*, que es sin duda uno de los abuelitos literarios de Diego Rodríguez Landeros. Mejor la risa loca-cínica-salvadora, ¿no?

Aunque este libro no plantea soluciones concretas —no hay receta fácil para limpiar este desastre— en esa risa hay mucho de agua limpia, mucho de ecológico, de posibilidades para un resurgir. Si hay una solución esta aparecerá en lo común, en la resistencia común, en el cuidado de todos para todos. Reírse solo es difícil aunque esté buena la broma. En realidad el chiste *nunca* se cuenta solo. Necesitamos de los otros.

Drenajes, al final, es un boleto extraño, escurridizo, sucio y apestoso, con rumbo a la esperanza. O con rumbo a algo parecido a la esperanza. Una esperanza que también es escurridiza y sucia, revuelta. Pero esperanza a fin de cuentas. El libro da permiso, nos recuerda que podemos vivir con todo esto, que podemos seguir con el problema y ver qué hacer con él, encontrar formas de destapar el caño entre todos.

Barbie

Greta Gerwig
Estados Unidos, 2023.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

El afable y eficaz estilo neobarroco que le imprime Greta Gerwig a *Barbie* —incluye una cinefilia de más de treinta películas (Stanley Kubrick, Pedro Almodóvar) y el uso mega pastiche del género musical (Jacques Demy, Gene Kelly y Stanley Donen)— no basta para ocultar que tras el destierro de la muñeca se palpa una suerte de reclamo del realismo progresista, entendido como ese imperio asertivo de la corrección política contemporánea.

El excedente simbólico negativo de *Barbie* es reciente, desde que subió como la espuma y se empoderó la cruzada moral de los *woke*. Creada por juguetes Mattel en 1959, se convirtió en un icono de la cultura pop sin tener como soporte la producción de material audiovisual; es decir, salvo sus comerciales, se trata de un fenómeno de mercadotecnia con elementos rudimentarios. No era posible una película tan críptica como la de Gerwig (un alambique de estéticas), en las siguientes cuatro décadas de la aparición de *Barbie*.

Gozaba de amplio consenso entre una hegemonía que cosificó el rol de la figura femenina en diferentes ámbitos entre los que se halla la insulsa muñeca.

Fue hasta que los discursos sociales derivados de movimientos reivindicatorios de las minorías en la globalización modificaron cuando menos el papel simbólico de la mujer. En la actualidad ya se puede abordar con análisis a *Barbie*, puesto que la conversación pública, la agenda correctiva, se impone como aderezo de la escena mediática.

Aquí cabe una acotación. Gerwig no ataca a la muñeca, al revés; es compasiva con *Barbie*, no demoniza al personaje ni lo frivoliza: busca un equilibrio entre los prejuicios acendrados por su estereotipo, el pensamiento liberador de las mujeres del siglo XXI y sus eventuales fanáticos apologistas. Pero, a final de cuentas, la expulsa de su territorio, no cuenta una historia en *Barbieland* —lo que podría esperarse de parte de sus acólitos—, sino que la desubica y la somete a un mundo real que es fractal de la corrección política (la británica Joanna Hogg dirigió a Tilda Swinton en *Caprice*, cortometraje de tintes surrealistas, donde una mujer joven transita por los interiores de su revista favorita, al contrario de la *Barbie* desterrada de su contexto; recordemos que la premisa de *La rosa púrpura del Cairo* de

Woody Allen era de ida y vuelta, y finalmente fungía como elogio al escapismo). Eso ya es desventaja y no es gratuito.

El relato de *Barbie* no pertenece propiamente a esas películas *woke*, a cuyos justicieros sociales se les olvidó el guion —no, no es un decir—, con tal de ser incluyentes. Vamos, pensemos en burdos casos, como la insólita apuesta de Disney que ofrece una transformación pendular de sus contenidos. *Lightyear* (2022), de Angus MacLane, se conformó con un mini beso lésbico en vez de prestar atención a la trama. *Avatar: el sentido del agua* (2023) de James Cameron es todo un panfleto progre; de hecho, es un canto *woke*. El viraje hacia la cultura *queer* en la nueva trilogía de *La guerra de las galaxias* es ultra forzado (negros y mujeres en plan protagónico). Y bueno, la propia *Frozen* (2013), de Jennifer Lee y Chris Buck, era un guiño *woke*. Marvel también está plácido en el universo *woke* con *Eternals* (2021), de Chloé Zhao, donde se propone un matrimonio homosexual e incluye el primer beso entre súper héroes. Asimismo hay detalles en *Doctor Strange en el multiverso de la locura* (2022) de Sam Raimi, *Deadpool 3* (2024) de Shawn Levy, *Black panther: Wakanda forever* (2022) de Ryan Coogler y en la inefable serie de *She-hulk: defensora de héroes* (2022). Otra muestra patética fue el *Pi*

nocho (2022) progre de Robert Zemeckis, quien fracasó en contraste con *Pinocho* (2022) de Del Toro y Mark Gustafson, que regresa a la historia original y hace una cinta conmovedora.

Hay una referencia para comprender dicho excedente simbólico negativo de *Barbie*. Esa premisa antimediativa se escuchó en la propia década de los cincuenta en Estados Unidos, cuando el funcionalismo sostuvo la teoría de la aguja hipodérmica donde se achacaban efectos narcóticos inmediatos de los mensajes de la comunicación tildada de masas. Umberto Eco quiso disipar esa disyuntiva en *Apocalípticos e integrados*, resumiendo así la torpe polémica basada en el blanco y negro para condenar a esa cultura que irrumpía como novedad. Las ideas de la aguja hipodérmica son fundamento del pensamiento conservador. El macartismo, por ejemplo, acusó a los cómics de Batman y Superman de fomentar la homosexualidad. Tiempo después en los setenta, los marxistas en Latinoamérica reprodujeron tal esquema: eso es *Para leer el Pato Donald* de Armand Mattelart y Ariel Dorfman, donde asignaban buena culpa al cómic de Disney por la situación en Chile.

Ahora la corrección política exhibe esta mecánica que se suma a la hipocondría moral flotante en los reclamos de cualquier tipo —es que semeja berrinche y capricho el acentuar ausencias de minorías y subrayar su visibilidad de forma fútil. Da la sensación que las representaciones de la agenda moderna son una respuesta visceral de pánico y asco, como argumenta José María Perceval, frente a una colonización de imágenes vertida desde un enfoque occidental. La corrección política es una conversación poscolonial que exige la visibilización de todos esos ocultos o distorsionados.

Sin embargo, nada garantiza que esa visión será la verdad única que represente al grupo en demanda. Los grupos oprimidos, dicen Ella Shohat y Robert Stam, han utilizado el realismo progresista para desenmascarar las representaciones hegemónicas. El guion escrito por la directora en *Barbie* es una confesión de partes, que intenta, a través del realismo progresista, desmontar la cosificación del patriarcado en el capitalismo de las emociones. Es curioso que *Barbie* sea llamada a cuentas para debatirse al lado del feminismo que, de hecho, acusa de fascista a la muñeca que rompe en llanto argumentando, con humor negro, que facha no es porque no controla las vías ferroviarias ni la economía —por nuestra parte, tampoco creemos que sea seguidora de Benito Mussolini.

Ese realismo, basado en el punto de vista de la cámara de cine, es imposible que sea objetivo, siempre tendrá un sesgo. Cualquier discurso artístico que afirme realismo progresista, lo que hace es producir una sensación de estar viendo un efecto realista, pero no la realidad en sí. *Barbie*, bajo la mirada de liberales de izquierda, es un simulacro como dijera Jean Baudrillard. Es pieza de una cadena de sedimentos definitorios para el

proceso hegemónico de convencimiento del estatus quo. La teoría de los estereotipos implica un acto de pureza que expía al otro con sus llamas. Buscan las distorsiones, está bien, ¿pero contrastarlas con qué representaciones reales? El realismo total es, en consecuencia, una impostura. Por esto siempre resultará jactancioso que la agenda apele y abrogue para sí la representación de lo real y así condenar tópicos de los medios. Asimismo, conviene un matiz: cargarle las tintas a *Barbie* resultaría ocioso. Aceptamos que sea un cronotopo. Mijaíl Bajtín llamaba cronotopos a entornos ficticios en literatura que median entre lo histórico y discursivo haciendo visibles entramados del poder. El tiempo se espesa, se hace carne, decía Bajtín. Y el realismo progresista —los *woke*, los gendarmes del buen representar—, se bate con los cronotopos aplicando la misma medicina.

Gerwig, más que narrar una historia acerca del personaje, somete a la muñeca, nuevamente, al tribunal de la conversación pública. Estamos a nivel general y no específicamente en *Barbie*, frente la muerte del autor y más bien la autarquía de un público que demanda anécdotas de contentillo. Que no le agrada porque le falta aquello, que carece de enfoque de algo y así, como si las narraciones estuvieran obligadas a atender cada una de las exigencias en boga. Una parte del discurso de corrección política es endechar males de la sociedad a los *mass media*, impulsores de esa sociedad del consumo que nos tiene al borde del abismo (según utopía de la izquierda).

En este sentido, que alguien haya descubierto que *Barbie* era un producto kitsch resulta un gesto interpretativo totalmente desperdiciado. Es obvio que la muñeca responde a esa categoría que proviene del arte de pacotilla de Hermann Broch y continuó con Abraham Moles y Eco que aluden a ese término como un sistema de embellecimiento que elimina cualquier ruido a su alrededor —por eso *Barbie* no tiene piel naranja, por eso no hay sexo como objeto o dibujo animado. Pero el kitsch, y recordemos a Milan Kundera, implica una dialéctica: exhibe un envés político que no necesariamente se circunscribe al *american way of life* o aspectos sentimentales y subjetivos como el amor y la belleza, sino puede apoderarse de cualquier ideología crítica que termine siendo intolerante.

Lo que se alega del realismo progresista y su corrección política es su impostación. Lo que se reniega es la súbita y disruptiva aparición en las líneas de interés narrativo sin encontrar un motivo. Reprochar a un estereotipo muestra dos etapas. Primero, desmontar su artificio advirtiendo que se trata de una estatua negativa que resume una intención política para descafeinar una realidad. Un cronotopo, según Bajtín, de acuerdo. En una segunda etapa, lo que está ocurriendo conlleva hacia un piso resbaloso: sustituir ese estereotipo, tipo ideal, por lo que se cree es la realidad misma. Que la minoría invisibilizada o estereotipa-

da tenga la oportunidad de posicionarse con una imagen contraria, positiva, igualmente falsa, de alguna forma lo que vemos es la toma del centro por asalto, pero con los mismos filones kitsch: es un espejo, un canibalismo.

Semeja la mano santa de un demiurgo que ejerce de sentenciador, y que en cuanto observa el triunfo de la condición humana donde los personajes representan los grises de la existencia, inclina la balanza sin justificación alguna para ofrecernos una cálida solución hacia el deber ser anti racista, tal cual ocurrió con *Green book* (2018) de Peter Farrelly. Lo que ya incomoda es su postizo didactismo tipo CODA (2021) de Sian Heder. Lo que es insufrible son sus editoriales a tres cuartos de película para explicar los vaivenes éticos y políticos de los personajes (¿se imaginan a D-Fens justificando su frustración en *Un día de furia* de Joel Schumacher?). Lo que marea es la insistencia de la agenda actual por imponer ya una receta maximalista, como pareció el Oscar de *Luz de Luna* (2016) de Barry Jenkins.

El imperio de la asertividad está inoculando la complejidad, distanciándonos de la contradicción y, aunque no lo percibamos, nos acerca a un velado autoritarismo donde se trazan tipos ideales de comportamientos. Da la impresión que la hipocondría moral no tiene suelo, y las lastimosas quejas se transforman en caprichos que reclama una mayoría empoderada en las redes sociales que refuerzan su narcisismo infantil. Sentirse en el centro y excluir hacia la periferia, es la tentación de esta corrección política que se ha convertido en auténtica pira —Abel Ferrara, entre otros cineastas, de plano dice que es censura.

El realismo progresista ha sido inclemente. *Soy el señor Johnson* (1990), de Bruce Beresford, no cabe para el modo actual, imaginen un negro aceptando las bondades del colonialismo en África. Los personajes de dibujos animados están vigilados para no usar armas. ¿Qué le pasará a toda esa vesania de Quentin Tarantino? Bueno, *Lo que el viento se llevó* (1939), de Victor Fleming, fue retirada del catálogo de HBO Max. *Lolita* de Vladimir Nabokov y sus versiones filmicas, de Kubrick (1962) y Adrian Lyne (1997), van directo al paredón. Y qué decir de Woody Allen en *Manhattan* (1979), donde tiene una novia de 17 años. Toda la obra de Larry Clark, con niños y adolescentes metidos en sexo libre y drogas, incomoda por su crudeza. *La naranja mecánica* (1971) de Kubrick es etiquetada como fascistoide. Claro que tampoco se acepta a D. W. Griffith con *El nacimiento de una nación* (1915), tachada por ser de derechas; o *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci, negada por misógina. Aunque el imperio de la asertividad tiene perfectos camuflajes. Ocurre algo *sui generis* con la comedia francesa, género dueño de un inteligente equilibrio entre la visibilización de minorías. Hay una concesión formal a gustos populares. Han encontrado la fórmula para lo digerible y difuminar su posición

de correctivo político como en *Dios mío, ¿pero qué te hemos hecho?* (2014) de Philippe de Chauveron y *Amigos* (2011) de Olivier Nakache y Eric Toledano.

En este mosaico el símbolo rosa pesa, el volumen de malestar que genera tiene pocos precedentes. La talentosa plataforma MUBI, dedicada a difundir cine de arte, curó una serie llamada “Not so Barbie” dedicada exclusivamente a responder al epifenómeno de la cinta de Gerwig. Entre los filmes programados están *Showgirls* (1995) de Paul Verhoeven, *Volver* (2006) de Almodóvar, *Jóvenes asesinos: atracción letal* (1988) de Michael Lehmann, *Shiva baby* (2020) de Emma Seligman y *The African desperate* (2022) de Martine Syms, todas ellas más allá del facilismo muchas veces ramplón de los *woke*.

Vale la pena una digresión literaria. Con la parafernalia de *Barbie*, generaciones enteras se ahorraron la fuga y encontraron sin chistar un lugar en el mundo. Eso era, explica Salman Rushdie, *El mago de Oz* (1939) de Fleming: rehuir de un mundo adulto, Kansas, para partir a la tierra de más allá del arco iris. Podría-

mos decir que hay razón para que las niñas siguieran a *Barbie*: escapar de una posible realidad hostil, como la de Dorohty, para aterrizar de inmediato en un mundo ficticio (Narnia o el País de Nunca Jamás) muy lejos de la realidad. Fleming volvió icónico el rito de pasaje, cumpliendo uno de los más grandes sueños románticos del hombre: partir con el deseo de hallar un sitio en el mundo. Los creadores de *Barbie* no sé si pensaron en este arquetipo que menciona Rushdie, pero es evidente que se salta la fuga del sitio no deseado y se instala en Barbieland. Por ello es transgresora la estrategia de Gerwig para deportar a *Barbie* a su origen real. Le pone una serie de pruebas, donde la muñeca se autodescubre a partir de una crisis de identidad causada por pensar en la muerte y resuelta en el encuentro con la misma Ruth Handler, la creadora de *Barbie*. Ese rito de pasaje de la ficción es invertido en la película *Barbie* por el realismo progresista. La corrección destierra a un personaje que ha encontrado su sitio y lo regresa para endecharle que tiene una serie de temas que atender: la agenda.

Con los *woke* de policías, el riesgo es que la corrección política se devore a la obra. La corrección política domina al relato, se prefiere un desfile multiculturalmente aceptado que una trama atractiva. *Barbie* no cae de forma completa en ese garlito, porque la misma doma progresa de la muñeca es entretenida con estos disfraces de musical y humor negro refrescante. En el fondo está esa tentación de doblegar a una simple muñequita al *dictum* de los que juran es su realidad. Un realismo progresista es lo que pone a prueba la liviandad de *Barbie*. La reta: vente al mundo real para que veas lo que se siente andar en chanclitas Birkenstock y tener celulitis.

Terminemos con un finísimo post de una usuaria de redes sociales, donde admitía que le había gustado *Barbie*, pero de manera irónica expresaba: “Tristemente no abordó el tema del narcotráfico en México ni reconoció a Palestina como estado soberano”. Así lo *woke*, una dictadura blanda que recorre al cine y hasta es capaz de llevar al ginecólogo a un juguete de plástico como trofeo moral.

Rimini / Sparta

Ulrich Seidl
Austria, 2022

ISABEL SÁNCHEZ

Un anciano (Hans-Michael Rehberg) en pantalones de pijama y con camiseta de tirantes recorre con su andador el dormitorio de la residencia donde vive. De pronto, se pone en mitad de la habitación, a contraluz, y realiza el saludo nazi. Este personaje es el verdadero protagonista en la sombra de la sesión doble que ofrece el director austriaco Ulrich Seidl con *Rimini y Sparta*. De nuevo, como tantas veces en su filmografía, refleja de que manera en Austria el nazismo sigue muy presente. Y ahora analizando cómo se va dibujando el mapa político europeo, estremece la mirada afilada y ese mundo desgarrado que ofrece Seidl en su obra.

Ese abuelo, que pasea su demencia por los pasillos del centro, llora cuando escucha canciones nazis y solo farfulla proclamas nacionalsocialistas a los otros ancianos que conviven con él. Ya no oculta su pasado. En lo más hondo de su alma anidan esas canciones y saludos que ahora ya no siente la necesidad de reprimir.

Ya lo había demostrado Seidl en su magnífico documental *En el sótano* (2014), donde sorprendía a ciudadanos que tenían en lo más profundo de sus hogares verdaderos búnkeres en los que

escondían todo aquello que tenían que reprimir de cara a los demás: exaltación al nazismo, miserias humanas, placeres reprimidos... La mirada de Seidl es incómoda. Sí, nadie sale indiferente de sus películas, porque se centra en lo oscuro del ser humano. Sus composiciones y encuadres perfectos rebosan decadencia. Nunca la luz mostró tanta oscuridad. Desde el nazismo y la Segunda Guerra Mundial, hay otra Europa que hasta ahora se había mantenido bajo llave, pero que Seidl nunca dejó de mirar. Esa Europa ya arrastraba una herencia demencial, pero los fantasmas se propagan y continúan demasiado vivos. Ulrich Seidl es de esos cineastas con mirada cortante, que con sus películas remueven e incluso pegan bofetadas. Y lo terrible es que sus personajes no dejan de ser tremendamente humanos. Lo cual aterroriza mucho más, pues uno se pregunta cuál es el reflejo de ese espejo y en qué nos reconocemos. Tampoco reprime un humor negro que provoca esa risa nerviosa ante un mundo que sabemos no es una grotesca caricatura.

En *Rimini y Sparta* se cuenta la vida de los descendientes de ese anciano de pasado nazi. De sus dos hijos, ya hombres maduros. Los tres se reúnen para enterrar a la esposa y madre. Así empieza *Rimini*. Los dos hermanos vuelven a la casa de su infancia y, antes de recoger a su padre en la residencia, pasarán una noche etílica rememorando viejos tiempos, volviéndose a convertir, tal vez, en los niños que fueron... con todos sus traumas.

En *Rimini*, la cámara a quien sigue es a uno de ellos, que se hace llamar Ri-

chie Bravo (Michael Thomas), su nombre artístico como cantante del género schlager. En este género las canciones son románticas, simplonas y pegadizas. Él tiene su repertorio y se pasea por los distintos hoteles de Rimini donde sobrevive. Una ciudad italiana volcada en el turismo que parece un lugar fantasma en los largos inviernos donde solo van algunos jubilados, entre los que se encuentran las fans de Bravo, que se da a entender debió vivir su periodo de gloria en un pasado no muy lejano. Ahora recorre las calles heladas paseando su alcoholismo y ludopatía e intentando seguir adelante. En unos conciertos de lo más decadentes, Richie no solo canta, sino que después también vende su cuerpo a unas fans solitarias en busca de sexo y de palabras amables.

En las calles de esa ciudad invernal, como parte del decorado, hay unas figuras que habitan cada esquina. En silencio. Ni Richie ni los viejos turistas miran ni les dirigen la palabra. Como si no existieran. Son como estatuas vivientes. Inmigrantes. Presencias que se van volviendo más inquietantes cuando aparece en la vida de Bravo la joven Tessa (Tess Göttlicher), su hija. Una chica llena de ira y odio que reclama a su padre arruinado todo el dinero que nunca recibió de su manutención. Ella a su vez va acompañada de su novio, precisamente inmigrante, y de varios amigos o familiares de este. La relación con su padre bascula entre la humillación y el perdón, para terminar en una extraña convivencia donde Tessa y los inmigrantes que van con ella ocupan la vivienda de Richie.

No es una historia de redención, sino de oscuridad y decrepitud, donde Richie para conseguir el dinero que exige su hija será capaz de extorsionar, empleando su poder sexual de capa caída, al marido de una de sus fans amenazándole con difundir un vídeo donde se acuesta con ella y donde la mujer se encuentra totalmente entregada a la causa. Richie Bravo no acoge a los inquilinos, sino que no tiene más remedio que convivir con esos fantasmas a los que ni siquiera miraba. *Rimini* es puro cine de Ulrich Seidl.

En *Sparta* se siguen los pasos del otro hermano, Ewald (Georg Friedrich), que vive en Rumanía con su pareja y trabaja en una ciudad industrial como técnico especializado. Ewald muestra siempre su hastío, su infelicidad y vacío que contrasta con el paisaje gris y desolado de Rumanía. Pero poco a poco se nos va revelando su secreto. Ewald lucha como un titán para reprimir sus instintos. Él es un pedófilo. Solo se siente bien mirando e intentando interactuar con niños. La película se vuelve cada vez más incómoda, pues el protagonista decide abandonar su vida y viajar hacia el interior del país hasta llegar a una aldea deprimida y pobre donde compra un colegio abandonado. Allí ofrece a los niños clases de judo.

Niños que viven en la miseria, en familias desestructuradas y que lidian con la violencia diaria. La terrible paradoja de la película es que Ewald consigue crear un pequeño paraíso para ellos, les ofrece un refugio, juegos, diversión, protección y cariño... a la vez que asistimos a sus esfuerzos para no dar rienda suelta a su instinto. Así todas las secuencias de Ewald con los infantes rezuman malestar por la información que tenemos. Molesta cómo les hace fotografías, las proyecciones que realiza en soledad de esas imágenes, el tipo de juegos que les organiza, las duchas colectivas con los niños... Pero también resulta terrible cuando los padres asaltan el fuerte creado por Ewald con toda su violencia. Y cómo no tienen problema alguno en gritar y pegar a los muchachos para que les digan dónde se esconde el profesor. Y es cierto que Ewald ha mostrado cierta sensibilidad hacia la situación personal de los pequeños (sobre todo por el niño que siente más atracción), pero queda totalmente al descubierto cuando no tiene ningún problema en abandonarlos y huir de la horda de padres energúmenos. Pronto le vemos en una nueva aldea, comprando otro colegio abandonado y colgando carteles anunciando sus clases. En *Sparta*, Ulrich Seidl da un paso más, arriesga en la bofetada que da.

Rimini y *Sparta* continúan el hilo conductor de sus últimas películas, con las que cuenta siempre en el guion con su esposa Veronika Franz. Desde su trilogía *Paraíso* (*Amor, Fe, Esperanza*, 2012 y 2013) donde se centraba en la vida de tres mujeres de una misma familia, siendo cada una protagonista principal de una historia, y en la que exploraba de manera incisiva la sexualidad, la religión y el cuerpo. Siguiendo con la dupla de cine

documental *En el sótano* (2014) y *Safari* (2016), donde hacía relatos demoledores e inquietantes de lo que se esconde en los sótanos de las casas o ese turismo de lujo en África donde los europeos se creen cazadores y donde continúa la huella del colonialismo. Hasta aterrizar en este doble estreno.

Ulrich Seidl siempre presenta un retrato contradictorio, demoledor y amargo de una Europa decadente. En estos siete largometrajes se reflejan los grandes temas de su cine: la herencia del nazismo; la corrupción moral del ser humano; el sexo, donde las relaciones entre iguales no existen; la familia, donde los matrimonios y las relaciones entre padres e hijos se asemejan a vivir en el infierno, donde los abusos son constantes y donde terminan siendo unos y otros cómplices de sus miserias; y, por último, su difícil relación con la religión, siempre fuente de conflicto, con creyentes que imponen a toda costa sus valores. Es interesante resaltar que Seidl se crio en una familia católica y llegó a flirtear con la idea del sacerdocio. En una entrevista exponía que “tengo mis raíces en el catolicismo, tuve una infancia católica muy estricta y eso ha sido importante en mi vida”.

Ulrich Seidl siempre ha sido considerado un cineasta provocador y ha lidiado con más de un escándalo por lo que han enojado sus películas, tanto por la mirada que ha dejado ver del mundo como por los asuntos que han mostrado sus documentales. Es indiscutible que en su cine se ve y se siente una mirada y que además emplea el lenguaje cinematográfico para expresarla. En cada una de sus obras se siente la influencia de dos disciplinas que le apasionan: la fotografía y la pintura. Tiene fotogramas con encuadres y composiciones muy característicos y especiales. Es un maestro en la puesta en escena. En *Rimini*, esos conciertos de Richie Bravo en escenarios llenos de brillantina, y él totalmente entregado a sus canciones de amor, contrastan con las imágenes de unas mesas asépticas llenas de hombres y mujeres mayores con la mínima expresión en sus rostros o extremadamente exagerados. En *Sparta*, ese paisaje deprimente y abandonado de Rumanía se asemeja a esos colegios sin un alma, con viejos pupitres y anuarios de profesores y alumnos que pisaron en su día unas instalaciones, y que ahora son la representación de un futuro que no existe.

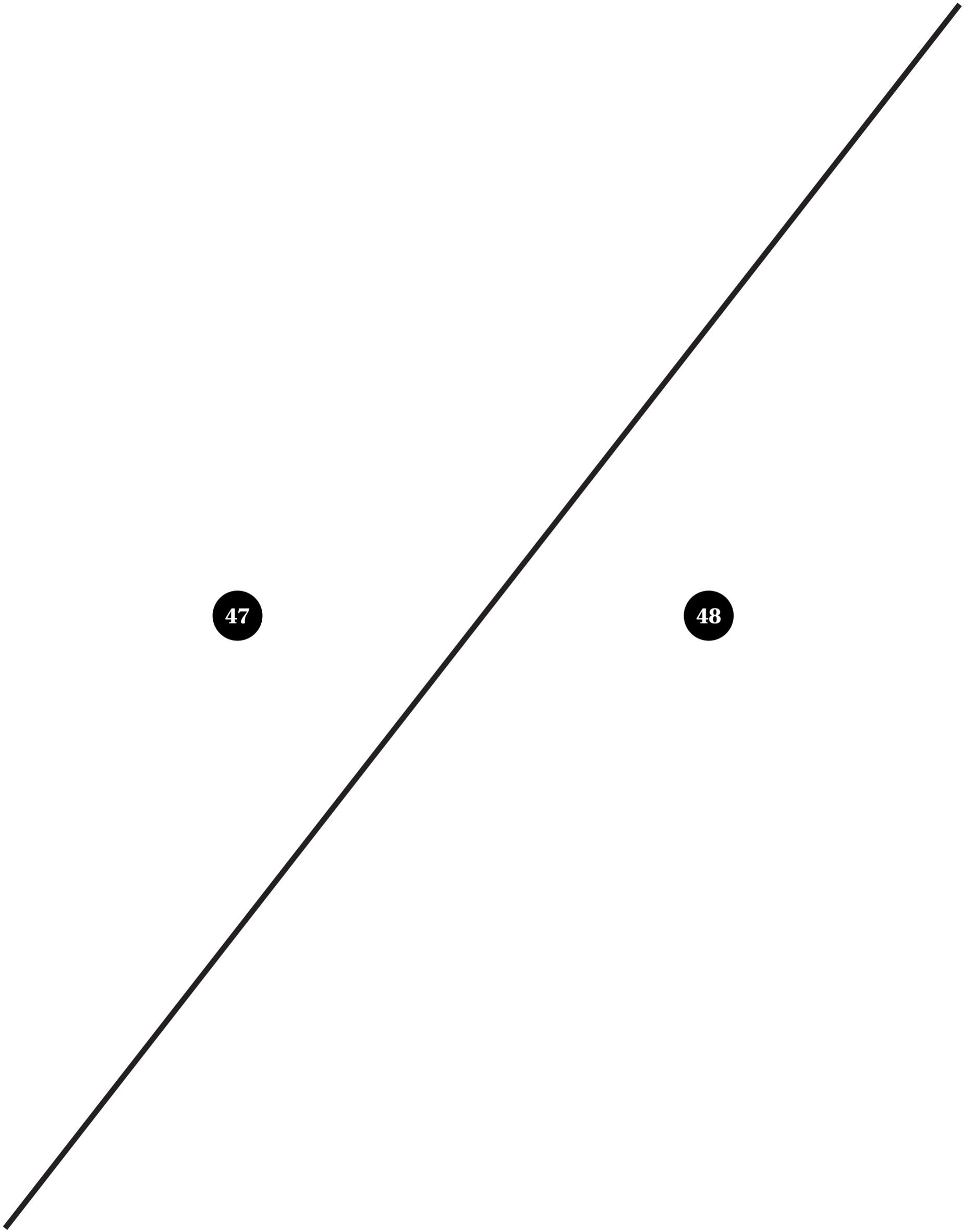
Pues bien, el estreno de *Sparta* se vio ensombrecido por un reportaje del semanario alemán *Der Spiegel* publicado en septiembre de 2022. Un escándalo en el mundo del cine. Lo que más trascendió internacionalmente, ocasionando incluso la cancelación de la película en festivales de prestigio como el de Toronto, fue que los padres rumanos de los niños que intervenían en la película, que provenían de familias humildes, no habían sido informados sobre el argumento, que tan solo se les explicó que el protagonista era un profesor de judo y que representaría una especie de figura protectora y

paterna, pero parece ser que a nadie se le comunicó que el personaje principal era un pedófilo. Pero el semanario ahondaba más todavía en el reportaje y enumeraba irregularidades con los pequeños durante la filmación, como que empleaban traumas de los críos para conseguir la reacción que deseaban delante de las cámaras, que cobraban muy poco dinero por cada día de rodaje e incluso se ponía en duda que se hubiesen cumplido los requisitos necesarios para asegurar el bienestar de los chavales.

El director reaccionó desde el minuto uno y enseguida escribió un comunicado defendiéndose de las acusaciones recibidas por el semanario. “En mi trabajo siempre he intentado ahondar en las contradicciones de nuestros pensamientos y acciones, que, al fin y al cabo, son la esencia del ser humano. Soy consciente de que mi visión del mundo como artista y mi forma de contarlo en mis últimas películas está en clara contradicción con el espíritu de la época en la que vivimos” y añade que “mis películas no son el producto de la manipulación de actores, de tergiversar la película ante ellos, y mucho menos de someterles a abusos. Al contrario: sin la confianza que construimos durante las semanas y meses juntos, los largos periodos que requieren mis películas serían imposibles de realizar”. Lo que es cierto es que a pesar de que la película se estrenó en otros festivales como el de San Sebastián o que se puede acceder a ella a través de las plataformas, ha quedado la sombra de la duda.

¿Es *Sparta* una buena película? Sí. Dentro de su crudeza, remueve, logra una reacción. No deja indiferente. Provoca reflexiones. Hay una manera de rodarla, un lenguaje cinematográfico que expresa una mirada. En una entrevista Ulrich Seidl explicaba que “sabía que el tema de la película era tabú, pero si el artista se autocensura, si no se enfrenta a estas situaciones, será el principio del fin del arte”. Ok, nada que objetar. Sin embargo, cabe preguntarse si todo lo contado por *Der Spiegel* era mentira, como dejaba entrever el director, o si había una dosis de verdad y, por tanto, Seidl también cayó en las mismas contradicciones de los personajes de sus películas.

Hay, por tanto, otra lectura del asunto; que él mismo arrastre sobre sus espaldas esa decadencia que denuncia en sus películas, que actúe como un europeo de un país rico y con la mirada condescendiente cuando pisa un país ajeno y con unas condiciones económicas y sociales más inestables, que no pueda evitar esas contradicciones que nos vuelven humanos... No dejaría de ser irónico, pues seguiría demostrando que sus películas son un espejo de realidades que no nos gustan ni queremos mirar y que reflejan las oscuridades del ser humano que siempre se intentan ocultar o reprimir.



47

48

La estación del pantano

Yuri Herrera

Periférica

Cáceres, 2022, 192 pp.

ABRAHAM VILLA FIGUEROA

Yuri Herrera comenzó su carrera como novelista con la publicación de *Trabajos del reino* en 2004, hace ya casi veinte años. Desde entonces ha publicado tres novelas más, tan breves como la primera, pero ninguna ha pasado desapercibida. No es de extrañar. Pocos debuts han sido tan notables como el suyo en la literatura mexicana reciente. Cuando la violencia asociada al crimen organizado comenzó a desbordar los titulares, las ambiciones literarias hicieron lo propio y recurrieron a un conjunto de temas, personajes y tonos asociados a lo que la imaginación nacional identificaba inmediatamente con el narcotráfico. Si eso que se ha llamado narcoliteratura fue solo una movida publicitaria, un género derivativo o el más reciente avatar local del rancio realismo, son cuestiones que se han discutido largamente. No sé si alguna conclusión definitiva puede sacarse de ese episodio de la literatura mexicana además de que, independientemente de lo que se pensara sobre la identidad y los supuestos de la narcoliteratura, a esta etiqueta le sobrevivieron un puñado de obras que incorporan el tópico del crimen organizado y que todavía vale la pena leer, apreciar y discutir. Y entre ellas destaca *Trabajos del reino*. En su última novela, *La estación del pantano*, podemos observar claramente el camino que ha recorrido Herrera como novelista y que parece marcado por una evolución importante. Si no la tomamos en cuenta, difícilmente podremos ponderar adecuadamente el valor literario de su obra. Por ello, es necesario repasar, aunque sea rápidamente, las cualidades más llamativas de sus primeros libros antes de que el último nos revele la justa medida de su propuesta.

Alejada de la retórica tremendista y no pocas veces melodramática de los titulares noticiosos y sus anécdotas “fuertes e impactantes”, *Trabajos del reino* presenta el narcotráfico no como un submundo marginal poblado de criminales, violencia, despilfarro, inhumanidad y vulgaridades situado en ranchos polvorosos y tugurios de mala muerte, sino como un organismo feudal y mítico, en cuyo centro se planta el típico hombre fuerte, paternalista y autoritario que nos remite al largo linaje de machos y caudillos que abundan en la literatura de América Latina, y a quien el narrador llama simplemente “el Rey”. El protagonista de la novela, Lobo, es un cantautor de corridos

que se incorpora a la corte del Rey como encargado de engrandecer y difundir la grandeza de este con sus composiciones. Poco a poco, crece su desencanto hasta que finalmente rompe lazos con el Rey y su reino, que se derrumba debido a luchas intestinas. Las mayores virtudes de este breve relato son su estilo sentencioso y memorable, el punto de vista lírico de la narración y la idea de no asociar el crimen organizado con una actividad económica que produce, vende y distribuye drogas, llevada a cabo por individuos sin moral ni escrúpulos, solo animados por el deseo de enriquecerse. En vez de esto, el organismo criminal es una forma de vida cuya cohesión es el poder personal, patriarcal, arquetípico y premoderno del Rey, quien ofrece al protagonista lo que nada ni nadie más a su alrededor puede darle: un sentido de orden y propósito, un trabajo, una vía para dar salida fructífera a sus aspiraciones artísticas, respeto y la cercanía de mujeres que le gustan. La fidelidad al hombre fuerte que todo lo puede en un mundo donde ni la familia, ni el Estado, ni el trabajo o la moral dan al protagonista un asidero está en el centro de la novela.

Si no mal recuerdo, en ninguna parte aparecen los términos “droga”, “cártel”, “narco” o “sicario”. El Rey debe dedicarse al negocio de la droga, pues su organización compite con otras, actúa con violencia fuera de la ley y se pudre entre mucho dinero, pero la impunidad y la riqueza acumulada por la mala no son exclusivas de ese negocio. El Rey bien podría ser un político corrupto, un hacendado o un cacique, otro Pedro Páramo de los muchos que han concentrado informalmente grandes cantidades de poder en su pequeño rincón del país. Herrera toca así una de las fibras centrales de nuestra historia y de nuestra cultura, y con ello diluye las apariencias, descarta lo accidental para llegar a la médula del asunto: tras los negocios informales que se asocian al narcotráfico, hay un sustrato social cuyo objetivo no es solo aumentar la ganancia. Sin la esperanza que los desposeídos depositan en figuras de autoridad, riqueza y carisma que les dan trabajo, reconocen su valor y les despiertan un sentido del propósito, no hay fuerza capaz de sostener organizaciones informales. La gran diferencia de *Trabajos del reino* frente a otros retratos del caudillismo es que su centro no es el Rey y la tragedia que es ganar, conservar y perder el poder, sino

Lobo y cómo se destruye el encantamiento, la fascinación que lo ata a esa figura patriarcal posibilitando así, como sugiere el final de la novela, que por fin sea dueño de sí mismo, es decir, que sea más libre. En vez de que las miserias del caudillo lo arrastren con su caída, Lobo logra liberarse de la sombra ominosa del hombre fuerte. No es equivocado, por lo tanto, afirmar que *Trabajos del reino* es una novela de formación. Su conclusión indica que un cambio fundamental ha sucedido en el interior de Lobo. Ya no tiene fe en el poder del Rey y, según las palabras del narrador: “Era dueño de cada parte de sí”.

La habilidad para narrar la transformación anímica de su protagonista parecía consolidar una clara tendencia con la segunda novela de Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo*, que narra el viaje de Makina a Estados Unidos en busca de su hermano, quien migró hacia allá para luego dejar de dar rastros de vida. Al igual que en *Trabajos del reino*, aquí la realidad se filtra a través de la mirada del protagonista. El mundo que está por terminar, descubrimos eventualmente, no es la estructura social de un país o la solidez física del plano material, sino el alma de Makina, quien después de experimentar un largo viaje a través de un territorio nebuloso y lleno de peligros, al final del cual encuentra a un hermano muy otro, muy cambiado, cambia ella misma. Esta novela muestra cómo migrar al norte recompone la identidad de Makina. Y aunque el sentido y la naturaleza de dicha recomposición es vaga y ambigua, el narrador evoca su profundidad. Al igual que en la novela anterior, aquí lo principal es la interioridad del protagonista y su camino hacia una forma de ser quizá más libre o aunque sea menos atormentada por las miserias cotidianas que son la condena del México seco, violento, evanescente y arquetípico de Herrera.

En su tercera novela hubo un cambio interesante. Lobo y Makina son seres más bien desadaptados y transitorios. Su lugar en el mundo es marginal y mutable. Incluso Makina, que toma parte en negocios diversos con varios caciques locales, se considera a sí misma alguien que habita los intersticios, sin arraigarse. Resulta natural que en un mundo patriarcal una mujer no pueda consolidar su propia parcela de autoridad que le permita establecerse como un polo fijo de poder. Lobo, siendo un artista, un alma sensible, digamos, también es incapaz de participar directamente en las luchas de poder que consignan alianzas y enemistades a punta de pistola. Al no adaptarse por completo a la violencia que forja reputación y territorio propios, Lobo y Makina son idóneos para diferenciarse de su medio y, al hacerlo, transformarse. No es casualidad que su evolución inter-

na a lo largo de sendas novelas vaya de la mano con un distanciamiento de su medio. Lobo poco a poco rompe el aura de fascinación que cubre al Rey y a su organización. Makina se aleja espacial y espiritualmente de México a medida que se adentra en Estados Unidos. A diferencia de ellos, el Alfaqueque, protagonista de *La transmigración de los cuerpos*, la tercera novela de Herrera, se ha integrado perfectamente al México informal que palpita fuera del alcance del Estado y que rezuma silencios, desconfianza, amenazas ocultas, lealtades turbias y muertes olvidadas. El Alfaqueque es una suerte de operador independiente que trabaja para los poderes establecidos cuando necesitan arreglar asuntos espinosos por debajo de la mesa. Es un negociador, un mediador, más que un pistolero, pero conoce al dedillo las reglas implícitas de la fuerza bruta. Sus clientes son politiquillos ambiciosos, empresarios de medio pelo y funcionarios corruptos. Nada de grandes vuelos.

En las dos primeras novelas de Herrera el arco argumental es una transformación significativa de la identidad del protagonista que lo aleja del lugar que había llegado a ocupar. El Alfaqueque, aunque hace trabajos sucios que poca estima social le otorgan incluso entre quienes recurren a sus servicios, desempeña un papel funcional en el mundo y no necesita cambiar. Es la misma persona al principio y al final de la novela. La acción que emprende, además, no nace de una pasión personal, como sucede con Lobo y Makina, pues se trata de trabajo. Estamos frente a un profesional ganándose la vida. A causa de una serie de infortunios y malentendidos, los hijos de dos familias poderosas terminan cada uno en manos de la otra. La tarea del Alfaqueque es averiguar qué sucedió y organizar el intercambio. Hay una epidemia y un amorío de por medio. El Alfaqueque recurre a sus colaboradores habituales y compone el asunto. Aquí no predominan las ilusiones misticadoras del poder, como sucede en *Trabajos del reino*, ni la metafísica territorial de *Señales que precederán al fin del mundo*. El Alfaqueque es una persona práctica que se mueve en un mundo de intereses bien delimitados. Estamos ante el México informal y violento, pero a través del Alfaqueque seguimos su lógica de poder, su economía, sus costumbres e incluso su historia. Él sortea con astucia los obstáculos que se presentan en su camino y desde el comienzo obtiene lo que quiere. Si Lobo y Makina emprenden sus peripecias para encontrar una versión de sí mismos que difiere de lo que eran, el Alfaqueque solo cumple con lo que se espera de él. Más que transformarlo, los sucesos reafirman su persona.

Hay cualidades que se conservan entre esta novela y las anteriores. El narrador sigue de cerca los pensamientos y las percepciones del protagonista. Evita particularizar a las personas y a los lugares evadiendo el nombre propio. No nos sitúa en un tiempo y espacio precisos. El relato podría suceder en cualquier lugar

de México. Resulta paradójico, sin embargo, que Herrera decida mantener a su narrador tan cerca de la subjetividad del Alfaqueque cuando no es ahí donde sucede la acción más importante de la novela. No hay conflicto interior ni mudas de identidad en el Alfaqueque. La acción principal es exterior y sus motivos son distintos de sus impresiones y deseos constitutivos.

Intuimos que en las dinámicas colectivas capaces de producir un problema tan peculiar como el que requiere el intercambio de los jóvenes se ponen en juego formas primordiales de la organización social. Es llamativo, por ejemplo, que ante la sospecha de que a su hijo lo ha secuestrado una familia rival, la otra familia se apodere a su vez de la hija de aquella, pues ve en la igualdad de condiciones resultantes el único suelo parejo que garantiza una negociación exitosa. Esta reminiscencia a la ley del talión es una forma de atavismo patente en el México de la novela. No importa el Estado, la policía o las Cortes de justicia. Las familias poderosas resuelven sus asuntos recurriendo directamente al uso de la fuerza o a mediadores que actúan fuera de la ley. El mundo del Alfaqueque es violento y desesperanzador, pero como el personaje no se distingue por su oposición a él, ya que es parte integral del mismo, no hay motivo para que su identidad se transforme. Esto es significativo porque los dos protagonistas de las novelas anteriores de Herrera sí sobrellevaban una transformación interna, pero más todavía porque pese a que esto ahora no sucede, el punto de vista narrativo no se despegaba de la subjetividad. Aunque la interioridad de Alfaqueque no es contradictoria, ni sugiere malestares, angustias e insatisfacciones que favorezcan la expresión lírica, el narrador sigue puntualmente sus pensamientos y sus impresiones. No da un paso hacia atrás para enfocar mejor el centro de la acción, que es exterior y ocupa un espacio más amplio. Lo que importa está afuera del Alfaqueque, en los lazos y las dinámicas colectivas que producen la necesidad de negociar e intercambiar rehenes. Las costumbres, la moral, las expectativas verosímiles del comportamiento de los demás, el trabajo, las negociaciones, la economía de intercambios primitivos, en suma, la realidad colectiva que administra alianzas y enemistades entre grandes familias y que encuentra medios informales para componer desavenencias es el centro de la novela. ¿Por qué, entonces, el narrador insiste en dejarnos únicamente con el punto de vista del Alfaqueque? Las intermitencias de su subjetividad, las evocaciones dispersas y las suposiciones inmediatamente obvias para él mismo, pero poco esclarecedoras para el lector, confunden el orden de la acción y desplazan constantemente el foco de interés hacia la vida interior del Alfaqueque, que carece de conflictos significativos.

La disociación entre la importancia de la realidad exterior y el énfasis que se pone en la realidad interior se hace más evidente si recordamos el comienzo de la novela, cuando el Alfaqueque establece relaciones con una mujer, la Tres Veces

Rubia. El juego de seducción, el sexo consiguiente y el significado que este ligue tiene para comprender la relación del Alfaqueque con las mujeres forman un episodio particularmente vivo. En ninguna otra parte de la novela encontramos un relato tan penetrante de las pasiones que motivan a un personaje.

El punto de vista lírico del narrador en las novelas de Herrera hace que el deseo del protagonista ocupe un lugar central. La fuerza lírica, entonces, es directamente proporcional a la fuerza con la que se desenvuelven los conflictos del deseo del protagonista. Así Lobo, por un lado, desea la aprobación y al mandato del Rey, pero por otro lado también quiere ser independiente. Makina desea encontrar a su hermano y regresar con él a México, pero a medida que se interna en los Estados Unidos y descubre ese otro mundo, renuncia a la posibilidad de que su hermano regrese y tal vez ni ella misma lo hace. No hay conflicto similar en el Alfaqueque. Siempre es claro lo que quiere y nada lo motiva a querer algo distinto. La acción principal es trabajo para él y acomete la tarea con la eficacia correspondiente. Su única dificultad y victoria netamente personal es la relación que entabla con la Tres Veces Rubia. Esta es la razón por la que el comienzo de la novela es lo mejor: las expectativas eróticas, el posible fracaso y el eventual éxito del deseo se nos narra desde el punto de vista más adecuado para ello.

El desplazamiento casi inmediato de este episodio por el problema de los jóvenes secuestrados no se lleva a cabo junto con una modulación respectiva del punto de vista narrativo, el cual difícilmente puede lidiar de manera satisfactoria con el mundo social de los acontecimientos externos. Pareciera como si Herrera intentara dar un salto que le permita encuadrar un panorama más amplio que los deseos individuales, pero sin renunciar a que el individuo particular sea el lente a través del cual aquél se proyecta. El resultado es un retrato disperso, desarticulado y confuso del medio social que habita el protagonista, cuyo deseo aparece y adquiere impulso sólo al principio, antes de cortarse y perderse.

A la luz de *La estación del pantano*, me aventuro a afirmar que desde *La transmigración de los cuerpos* Herrera se ha alejado del espíritu netamente lírico que caracterizó a sus dos primeras novelas. Su más reciente obra acude a una premisa histórica. En 1853 el presidente Antonio de Santa Anna exilió del país a Benito Juárez, su rival político. Este, quien se convertiría en una de las figuras más importantes para la historia de México, se refugió primero en Cuba y luego en Nueva Orleans, donde vivió un año y medio. Según la nota inaugural del libro, se sabe poco del tiempo que Juárez pasó en la ciudad estadounidense, por lo que la novela se encarga de reconstruirlo creativamente.

Al comenzar la lectura, se notan diferencias evidentes respecto al trabajo anterior de Herrera. Los personajes de

sus novelas pasadas evocan arquetipos y eluden el nombre propio. En cambio, el protagonista de esta novela se identifica con un individuo completamente particular que además es lo opuesto a un arquetipo. En estos, la generalidad elude cualquier instancia histórica específica, pues se trata de tipos ideales. En cambio, Juárez es primero un individuo histórico cuya incógnita, como la de todos los individuos relevantes para la historia, es el valor que su figura tiene para la generalidad histórica. Podemos debatir qué significa Juárez para la historia de México, pero no podemos negar su existencia individual. De los arquetipos, aceptamos su significado conceptual y su poder de esclarecimiento general, pero podemos debatir si de hecho esos arquetipos tienen instancias individuales. ¿Realmente ha habido, como el Rey, un narcotraficante que concentre una corte a su alrededor cual monarca medieval? Da lo mismo, pues el arquetipo sirve para imaginar una manera en la que el poder opera. En esta novela, sin embargo, Herrera escoge al sujeto individual, particular e histórico antes que a la generalidad arquetípica.

Una consecuencia de ello es que el mundo del protagonista ya no es vago ni indiferenciado. El relato de Lobo o el Alfaqueque podría haber sucedido en varias partes del país. En cambio, Juárez está en un espacio y un tiempo específicos. Además, Juárez ocupa un lugar ya preestablecido por la historia. A diferencia de Lobo o Makina, cuya naturaleza es inestable y cambiante, o el Alfaqueque, cuyo trabajo lo hace moverse entre intereses diversos según lo dicte su interés práctico, Juárez es alguien de quien conocemos su pasado, su futuro, su apariencia e incluso su ideología. Jamás un personaje de Herrera había poseído algo similar a una ideología política. Se ocupaban exclusivamente de sí mismos y de sus deseos inmediatos.

La elección del protagonista es doblemente sorprendente cuando avanzamos en la lectura y descubrimos que el narrador no se dedica a contarnos los conflictos internos de Juárez ni a delinear su carácter. Lo opuesto es regla: casi nada versa sobre sus flujos anímicos. El narrador se dedica más bien a bosquejar Nueva Orleans a través de una multitud de cuadros breves cuya unidad es que Juárez los presenció directamente. Y estos tampoco expresan un criterio de delimitación que exprese indirectamente la naturaleza interna de Juárez. Es verosímil imaginar que podríamos sustituirlo por otra persona y el conjunto de descripciones de Nueva Orleans no cambiaría. Los otros protagonistas de Herrera destacan por poseer un ánimo ambicioso, sentimental, astuto, mientras que este Juárez es más mustio que una estatua. Su elección parece supeditada al hecho de que pasó por Nueva Orleans

Sin embargo, en el último tercio de la novela emerge una línea narrativa que parece lidiar directamente con la vida interior de Juárez. En ese tramo, hay episodios en los que la esclavitud de los

negros, prevaleciente en los estados sureños antes de la guerra de Secesión, se manifiesta como una relación de poder profundamente inhumana:

En el Hotel Saint Louis, uno de los más lujosos, la venta sucedía ahí, nomás al entrar, en la rotonda. Los capturados vestían traje y hasta bombín pero no zapatos, o zapatos que claramente no les quedaban. Y a las capturadas las vestían de señoritas blanqueadas y les daban una sombrilla, como si necesitaran protegerse del sol, porque la gente de bien necesita protegerse del sol. Las vendían como se vende un adorno. Un adorno que además se puede escañar si no hace lo que se le ordena.

También hay capítulos donde Juárez entra en contacto con estadounidenses que reniegan de la esclavitud y la consideran llanamente una vergüenza. Se acusa la hipocresía de un hombre de la Unión que reconoce que la esclavitud está mal, pero no tiene reparos en lucrar indirectamente de ella. Estos episodios contribuyen a presentar una imagen desfavorable del Estados Unidos que dependía del trabajo esclavo. Y el encuentro con esta cruda realidad parece motivar algún tipo de reconsideración en Juárez. Cuando conversa con un nativo americano, este afirma que la esclavitud no es un hecho aislado, sino que está intrínsecamente relacionado con el sistema de dominio y explotación que trajeron los europeos al nuevo mundo:

—No sabíamos ver de lejos; no les vimos los colmillos hasta que ya nos estaban mordiendo. Igual que ustedes. ¿Ustedes ya aprendieron?

—Ya —dijo él [Juárez]—, los tenemos bien vistos. Los ingleses y los españoles acechan constantemente con el pretexto de deudas que nos impusieron hace tiempo.

—Los ingleses, los españoles... y los franceses.

—No, los franceses ya no.

El hombre se interrumpió para mirarlo con curiosidad.

—Los franceses, no.

—Los franceses tienen también una historia de atrocidades, pero han cambiado. Francia nos dio la filosofía de la razón. Y, una vez que esa filosofía triunfa, ya no hay vuelta atrás

—La razón —dijo el hombre[...]— la razón no viene nomás en libros, viene también en la pólvora.

Aquí se hace patente que Juárez todavía no ha vivido el evento que lo hará

más célebre (la segunda intervención francesa en México) y que continúa creyendo en el racionalismo europeo y sus promesas de ilustración, lo cual es consecuente con su afamado liberalismo. ¿Se trata de una actitud que cambiaría definitivamente cuando se enfrentara años después a los invasores franceses y que ya comenzaba a resquebrajarse? Podemos imaginar un debate interior entre sus ideas políticas y la experiencia directa de la barbarie estadounidense o el futuro intervencionismo francés, y aunque se sugiere esquemáticamente una disonancia, jamás esta adquiere la densidad de una contradicción interna.

Otro episodio que trata directamente sobre el carácter del Juárez histórico es cuando contempla la ejecución de un hombre condenado a muerte por haber asesinado a un niño. La escena es mórbida y brutal. El condenado había intentado suicidarse cortándose la garganta y el abdomen, pero lo detuvieron a tiempo para que llegara vivo al cadalso. Cuando su cuerpo cae por la trampilla y la soga lo estira, se abren las heridas. Se asfixia, se retuerce y se desangra frente a los ojos de un Juárez que contempla durante veinte minutos la muerte del hombre. Más tarde, habla del evento con un amigo y piensa: “La ley es tan terrible —iba a decir él— que la única manera de aceptarla es que sea igualmente terrible para todos, sin fueros ni excepciones, ese debe ser nuestro punto de partida”.

¿Cómo no remitirnos a la famosa decisión, tomada por él años después, de fusilar a Maximiliano de Habsburgo? Pese a que notables personalidades pidieron clemencia para el malhadado emperador (como Víctor Hugo o Giuseppe Garibaldi) y pese a que el propio Maximiliano se consideraba un liberal cuyos ideales no bebían de fuentes distintas a las de Juárez, este decidió no concederle el perdón y dejó que lo ejecutaran. Mucho se ha debatido esta decisión e independientemente de si fue buena o mala en estrictos términos políticos, es claro que detrás del cálculo abstracto inherente a los juegos de poder hay un hombre con valores e inclinaciones particulares que contribuyen a la hora de tomar una decisión tan importante, y ese es el hombre que la escena de la ejecución del infanticida intenta iluminar. Frente al horror de la ley que recurre a la violencia, Juárez concluye que solo se justifica tal cosa porque la ley es igualitaria. Se aferra a dicho principio, más lógico que cotidiano, y se descubre como el defensor de una idea, pero no como alguien que se convence de algo a partir de una profunda impresión, ni como alguien que se escuda en la lógica para conjurar el miedo a la posibilidad de que la ley sea irracional. No hay deseo en su idea. Parece más bien que la ejecución le da la oportunidad de anunciar directamente el contenido de sus creencias. Él ya tiene convicciones, que se expresan accidentalmente a raíz del ahorcamiento, pero no es la experiencia de este lo que produce dichas convicciones (o si lo es, no vemos el paso de la experiencia a

la convicción). El resultado es que este episodio, más que mostrarnos cómo las vivencias de Juárez son significativas para él, nos recuerda que estamos ante el Juárez que se hará famoso por su férrea aplicación de la ley. La vida interior del protagonista de esta novela se asemeja más al estereotipo de Juárez que a una subjetividad en proceso de formación.

Si la novela pretendía indagar creativamente en un periodo específico de la vida de Juárez para contarnos el devenir de sus pensamientos y emociones, y convencernos de que algún valor tuvieron para él ciertas experiencias en un momento determinado de su existencia, la reafirmación constante de los rasgos de su carácter que serán relevantes en el futuro impone una teleología que desplaza la naturaleza espontánea, imprevisible y contradictoria de la experiencia subjetiva. Este Juárez es un destino histórico, no una personalidad viva.

No encuentro razón absoluta para ver con malos ojos que se retome el carácter comúnmente asociado a una figura histórica en una novela. Pero en *La estación del pantano* el narrador, típicamente herrero, no se aleja del punto de vista subjetivo del protagonista. En el centro está la experiencia vital de Juárez: lo que observa, lo que piensa y lo que sueña. Al despojar su vida interna de una dinámica propia para quedarse con lo común, parece que no hay nada en el personaje que ancle el punto de vista narrativo. ¿Qué cambió en Juárez durante el exilio en Nueva Orleans? ¿Por qué atender ese periodo de la vida de Juárez y no otro? Al final de la novela, el narrador cuenta: “[Su] destino era Guerrero: ahí sería de mayor utilidad. Lo que no dijo es que no era sólo una decisión estratégica, sino un afecto: compaginaba mejor con la revuelta de negros en el sur que con la conspiración de levitas en la frontera. También pensó, por primera vez, en qué se llevaría consigo, si no bastaría con la garra de lagarto”.

Esta reflexión de Juárez justo antes de volver a México me hizo pensar que, como el personaje, yo tampoco sé bien qué se llevará de Nueva Orleans. El narrador menciona la garra de lagarto, un obsequio que Juárez recibió del nativo americano que insistió en que los europeos, sin excepción, han construido un sistema brutal de explotación. Se nos sugiere, quizás, que Juárez se llevó una advertencia contra el pretendido racionalismo occidental. Pero incluso esta interpretación no nos habla del surgimiento de un valor a raíz de la experiencia vital de Juárez, pues se trata de un consejo pronunciado explícitamente por alguien más. Es paradójico que Herrera recurra de nuevo al punto de vista lírico en la narración cuando su protagonista apenas da muestras de carácter y deseo, además de que sus conflictos internos están condicionados por una visión teleológica que refieren a un futuro conocido por nosotros, pero que escapa a la actualidad de los personajes. ¿Es posible presentar un

retrato del deseo y de la experiencia vital de un personaje cuando su carácter refiere sin cesar a un destino que se asoma desde el futuro preestablecido?

El trazo de la vida interior de los personajes está sobredeterminado por las referencias históricas, pero también es decididamente hermético. Prueba de ello es el episodio en que, enfermos de fiebre amarilla, Juárez y Melchor Ocampo alucinan. El narrador describe el sueño de Juárez de la siguiente manera:

Entonces algo cambia. Las ecuaciones describen lo que están haciendo, autopoiéticamente, doblan un pedazo de balsa y describen la fractura que le han causado, le enciman otro pedazo de balsa y describen la fuerza gravitatoria que ejerce uno sobre el otro; un pájaro solitario vuela por encima y, como si tuvieran brazos, las ecuaciones se describen a sí mismas alzándose y atrapándolo y destripándolo y usando sus restos para afianzar el refugio pequeño y concreto que le edifican, para el que no hay suficiente materia sino la que trae puesta, su traje ajado, sus zapatos polvosos. Están llevándose todo. Sabe que sigue él, que la suya es la única materia disponible, que el refugio tiene que ser hecho ya no para él, sino hecho de él.

Las ecuaciones, la autopoiesis, el pájaro, la sensación de despojo, el reconocimiento de sí como única propiedad... Todos estos elementos conjuran una imagen abstracta y vaga, que sugiere muchas cosas y ninguna en particular. La inventiva del estilo es evidente, pero no la expresión o el sentido. No se trata de un sueño que invite a la interpretación ni que constituya una manifestación que defina las fuerzas que bullen adentro de Juárez, quien permanece impenetrable aunque nos asomemos a su inconsciente.

La falta de un sustrato anímico que dirija la narrativa más allá de las referencias históricas que rodean al personaje de Juárez contrasta llamativamente con el trazo preciso y colorido del retrato de Nueva Orleans. El desorden público, la sensación de colapso inminente, la decadencia moral y la ambición depredadora de una economía sin descanso dotan a la ciudad portuaria de una intensa atmósfera. Las ventas de esclavos, el calor, el dinero y la podredumbre, las conspiraciones, la humedad, los establecimientos clandestinos y los hoteles lujosos en medio del sofoco producen un entorno completo y unitario. El punto de vista subjetivo de la narración obliga a la parcialidad y a la fragmentación, por lo que es complicado seguir el relato de los hechos, pero el desorden resultante favorece una

impresión caótica que hace del puerto un paisaje vivo y pintoresco.

En *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*, la realidad exterior es difusa y vaga, no se sitúa con mucha precisión y carece de detalles, por lo que no parece existir por sí misma, más allá de los personajes. En *La estación del pantano*, hay una inversión. La realidad exterior es sugerente, conflictiva y bien delineada, mientras que la vida interior del protagonista es evasiva, referencial o decididamente oscura. Esta variación puede observarse incipientemente en *La transmigración de los cuerpos*, donde el Alfaqueque, aunque da muestras de un carácter propio y singular, no es el centro de la acción, que acontece en la realidad social que enfrenta a dos familias poderosas. *La estación del pantano* asume esa tendencia y la lleva aún más lejos al destituir a la vida interior de centralidad para concentrarse casi por completo en las impresiones que produce la realidad exterior en Juárez. Si las primeras dos novelas de Herrera muestran un claro interés por seguir de cerca las mutaciones internas de personajes en tránsito, su última obra más bien expresa el deseo de zambullirse en el mundo exterior para desentrañar las señales que constituyen la realidad histórica de un lugar que subsiste por sí mismo y que asume una identidad independiente de los dramas vitales de las personas que pasan por ahí.

Anclado a un modo de narrar que no se separa del punto de vista subjetivo de los personajes, el deseo de abrazar la realidad histórica en sus detalles particulares se descarrila en curvas que antes no aparecían en la obra novelística de Herrera, la cual, prefiriendo los paisajes nebulosos y las figuras arquetípicas, intercambia el detalle material por la profundidad lírica de los personajes, decisión que es consecuente con delimitar el mundo narrado a los conflictos individuales. Pero cuando estos son débiles, restringir la narración a la experiencia subjetiva quita más de lo que otorga al panorama, en este caso, de Nueva Orleans, pues por más hábil que sea su presentación, lo que se coloca en primer plano es la falta de contradicciones, deseos, personalidad y dinamismo que es el personaje de Juárez.

Pese al gran éxito de sus primeros libros, es notable que Herrera haya decidido no repetirse. Hay una apertura significativa en *La estación del pantano* a la realidad histórica concreta que no se encuentra en sus anteriores novelas. El ímpetu que acomete una tarea jamás realizada se hace patente en la habilidad con la que se elabora la atmósfera de Nueva Orleans. Y si bien el retrato pobre de Juárez no alcanza la altura de sus equivalentes en las dos primeras novelas de Herrera, al menos nos ahorró una desesperanza peor: la que causan los artistas que parecen resignados a no ir a ningún lado donde antes no hubieran triunfado ya.

Los genios

Jaime Bayly

Galaxia Gutenberg

Barcelona, 2023, 238 pp.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

La más reciente novela de Jaime Bayly (1965) es, por principio de cuentas, la morbosa crónica de un instante extraordinario, singular e involuclable para la vida literaria latinoamericana, uno de esos capítulos de la *petite histoire* que son compartidos por diversas generaciones, entre otros motivos, por la irresistible fascinación ante lo inacabado o lo entendido tan solo en una parcialidad misteriosa: un rompecabezas inaccesible para el gran público. Y *Los genios* es, por supuesto, algo más: la historia de una amistad irreplicable que fracasó estrepitosamente.

Si creemos en lo que Aristóteles planteó —“solo la amistad de los buenos es inaccesible a la calumnia porque no pueden creerse fácilmente las aserciones de nadie contra un hombre que durante largo tiempo se ha conocido y experimentado”—, aquellos dos hombres nunca fueron los amigos ideales que son requeridos en la amistad óptima según el credo clásico, pues se dejaron vencer por la calumnia; pero esto es algo que el lector tan solo entiende casi al arribar a las últimas páginas de la novela como si se trata de un *thriller*. La curiosidad garantiza que el libro de Bayly se devore con la gula que solo puede incitar un placer espléndidamente culposo y, asimismo, obscuro; es una novela que bien se puede recorrer en el aeropuerto o en la sala de espera del médico, pero sin un pudor demasiado grande, sin tener que esconderla o justificarla porque habla de dos máximos autores de la lengua española. Por ello, nos decidimos ser los cómplices y los espectadores del lento desastre de esta legendaria amistad; y creemos, porque esta es una de las potestades del texto novelístico, entenderlo todo al final, cada uno de los ángulos y cada una de las biografías reconstruidas o imaginadas de los personajes principales y sus séquitos: familiares, admiradores, agentes, amantes, políticos, escritores, prostitutas.

¿La existencia puede ser luego resumida, entendida, recreada? Solo la literatura provee tal sensación, tal engaño, aquel espejismo. En términos generales, se puede plantear que este libro se mueve entre dos planos esenciales: los sucesos que se corresponden con las vidas de los dos personajes, no en un desarrollo lineal, sino con capítulos en que se recorren momentos fundamentales de sus existencias sin los cuales imposible-mente se podría entender a cabalidad la

razón de tal puñetazo ni tampoco cierta rivalidad artística. Ambas biografías se entremezclan y se cruzan, como ocurre con los amigos reales; y se acercan una y otra vez, en distintos países, con diversas circunstancias en sus devenires. Los vemos viajar, dialogar, cartearse, admirarse, empezar y cerrar violentamente su vínculo fraterno con violencia.

Todos los fieles lectores de Vargas Llosa y de García Márquez —y aun aquellos que ni siquiera los han leído con la atención o la extensión suficientes— conocíamos de oídas este pedazo de la chismografía más reiterada en los territorios de la literatura hispanoamericana; la trama de la que tan solo podíamos reconstruir la última escena: la furia del tremendo puñetazo del Nobel del Perú en el rostro del Nobel de Colombia en la Ciudad de México de los ya lejanísimos años setenta. Las malas lenguas —nunca la oralidad adquiere una energía mayor que cuando se consagra al chisme puro y duro y sin concesiones pías— se encargaron de que no se pudiera olvidar un pasaje infamante para los dos protagonistas, pues en realidad ninguno de los dos queda del todo bien parado tras leer *Los genios* de Jaime Bayly (García Márquez acaba, eso sin duda, aun peor parado —en términos puramente físicos— que Vargas Llosa, rendido en el piso tras el fulminante golpe sorpresivo de su hasta entonces *hermanazo* y compadre, de aquel muchacho que fue cadete y quien aprendió tan bien a pelear y también a defenderse con los puños, las palabras y las ideas). Puede leerse la historia de estos dos genios, como con gran tino los bautiza Bayly, como la confrontación de dos personalidades las cuales son concebidas por su agente literaria, Carmen Balcells, con una imagen elocuente y muy provocadora: si García Márquez era el genio dentro del campo literario —aquel que ha recibido el don y la gracia—, Vargas Llosa habría sido el primero de la clase, el más aplicado entre todos los *escribidores*, el más empollón, un genio distinto. Otro tanto podría decirse acerca de la personalidad artística del colombiano y la personalidad intelectual del peruano: dos formas de entender la vida, el arte, las mujeres y la política. Como lo irá descubriendo el lector en un sostenido acto voyerista sin pausa, la mayor divergencia tendrá que ver con los asuntos románticos, con las formas en que se ejerce la sensualidad en aquel mundo que se siente casi prehistórico, los años setenta del siglo pasado. Si bien la fidelidad o la infidelidad a Fidel Castro pudo romper su vínculo, fue otro aspecto todavía más pasional (el amor y la política pertenecen siempre a la pasión) el que acabó por deslindarlos para siempre y sin remedio ni disculpas. Por cierto: no es la única obra interesante en los años recientes acerca del final de una

gran amistad entre dos luminarias de nuestro selecto cielo literario; allí está el magnífico *Estrella de dos puntas* (2020) de Malva Flores en que se lee la historia de dos genios que también decidieron ser amigos y que no pudieron serlo para siempre por más que así lo planearon: Octavio Paz y Carlos Fuentes. ¿Puede decirse que la amistad es una decisión? ¿Es una forma de admirar al otro y de admirarse en aquella persona que hemos escogido como nuestro confidente? ¿Es un diálogo que siempre corre el peligro de interrumpirse para luego clausurarse?

Los detalles múltiples del relato, como suele ocurrir con los grandes chismes, fueron en primera instancia el producto de la imaginación de quienes estuvieron ese día como testigos privilegiados, de quienes desearon entender qué había pasado entre los hasta entonces amigos, pero también surgieron los detalles de aquellos otros que jamás convivieron con los escritores y que acaso por la falsa familiaridad que provoca el trato indirecto —leer sus libros, escuchar sus entrevistas, referirlos en las conversaciones privadas como si fueran tíos o primos lejanos: Gabo y Mario— piensan que sí los conocen, ya que son parte, sin más, de la vida de uno, por lo menos, de la vida lectora, son habitantes de nuestras bibliotecas y de nuestras imaginaciones, crecimos a su lado.

Jaime Bayly es un agente privilegiado y quizás la única persona que podía en realidad contar esta historia. Es innecesario, por todo ello, repetir aquí la parte nuclear de lo ocurrido en esa noche legendaria; quien no haya escuchado por lo menos en una ocasión la historia del puñetazo tendría que hallarse, por obvias razones, casi fuera de este planeta o bien en otro sistema solar sin *Cien años de soledad*, *La tía Julia y el escribidor*, *El coronel no tiene quien le escriba*, etc. No hace mucho este mismo chisme ha revivido en las redes sociales repitiendo así el ciclo de los rumores infinitos que no pueden morir incluso cuando sus protagonistas se encuentren ya instalados en la vejez cronológica o bien muertos. He reiterado varias veces la palabra que parece fundamentar la posibilidad de escribir y leer un libro como el que aquí reseño: es un interesante chisme que se convierte en una novela acaso imperdible para los curiosos y, en realidad, escrita solo para ellos y nada más que para ellos. ¿Vale la pena leer *Los genios* si no hemos leído antes las obras de los escritores? No. Aquí el chisme busca convertirse en arte o en algo que se le parezca; en una elevada forma de lo que acaso se encontraría en una revista dedicada al puro cotilleo, pero con un esmerado trabajo literario. Nos interesan siempre los chismes, sin embargo, solamente acerca de aquellas personas que sí conocemos, que podemos imaginar en sus tropelías o en sus

desfiguros. Es innegable que quien comparte o escucha un chisme actúa como si se trata de un falso ser superior puesto que a quién se le habría podido ocurrir aquello; o quién pudo pensar y hacer tal y cual cosa.

Hay, sin duda, que aceptar que existe otro interés central del libro como descarado producto literario: volver a comprobar la existencia de una frontera flexible, porosa y ubicua entre la ficción y la realidad, si es que esta última es una entidad discernible y monolítica. Uno de los epígrafes que seleccionó Bayly, aquel que recoge unas reveladoras palabras de Vargas Llosa, captura de forma magnífica lo que el libro nos plantea: “Algo que se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es, justamente, que todas las historias son cuentos, que están hechas de verdades y mentiras”. La historia que todos pensábamos más o menos conocer, y de la que nos habíamos hecho más de cien ideas, la encontramos —verdadera y mentirosa— ahora en un libro que es un efecto, acaso por partes iguales, de la investigación y de la imaginación literaria de su privilegiado autor. No es la *non-fiction* de Truman Capote con el propósito de ser retrato objetivo y fiel, pero sí algún tipo de experimento sucedáneo que es irresistible. ¿Dónde inicia y dónde acaba pues la verdad y la mentira? Imposible saberlo a ciencia cierta. Lo

que sí sabemos es que *Los genios* es un libro que acaso no se *lee*, sino que más bien se *consume*. Es una novela en la época de las series de televisión y el *streaming*; solo que aquí los protagónicos son dos de los autores consagrados del Boom, dos actores. Sin que esto signifique una valoración negativa habría que indagar hasta dónde hereda aquí Bayly algunos de los procedimientos actuales de la televisión; la necesidad, sobre todo, de incorporar figuras que nos son reconocibles; crear un libro que se *consume* capítulo tras capítulo, con un objetivo doble: saber quiénes son en realidad estos personajes que pensábamos antes conocer un poco (se produce una falsa familiaridad con ellos); y llegar al final de la *temporada*, donde tendría que contestarse la pregunta que tácitamente surge desde el comienzo de la obra en su línea primera: ¿por qué Vargas Llosa atacó así a su amigo y qué significan las únicas palabras enigmáticas que acompañan el golpe: *¡por lo que le hiciste a Patricia!*?

Con aguda inteligencia literaria, y con indudable talento comercial para escoger una trama y unos personajes atractivos por famosos, Bayly dosifica la información a lo largo del libro para que se vuelva obligatorio avanzar por las páginas hasta dilucidar las razones probables del puñetazo. El chisme en realidad, como la cabeza de la medusa, viene

aquí acompañado por otros cien chismes igualmente jugosos de diversa relevancia (inolvidable resulta, por ejemplo, el reencuentro de Vargas Llosa con su padre en Miami: una novela entera podría salir de este capítulo singular e incluso así resultaría un poco inverosímil por ser increíble lo que se relata).

Por último, debe apuntarse que el interés de las historias alguna vez secretas, y ahora publicadas en esta obra, es la capacidad que el autor tiene para entrar en la intimidad de las figuras públicas y acreditar quiénes son o fueron en la realidad más allá de las imposturas de las existencias debajo de los reflectores y de los micrófonos; no se trata, por supuesto, de un *roman a clef*: Gabriel es Gabriel García Márquez, y Mario es Mario Vargas Llosa. Difícilmente las vidas de creadores tan especiales podrían simplificarse hasta caber en unos pocos renglones monográficos, por ello se ha requerido de una verdadera novela para imaginarlos: un universo de casi 250 páginas; y así se nos recuerda que no solo el arte de escribir los define, sino también la política, la amistad, el orgullo, el sexo y el amor. Todo eso está, por supuesto, en *Los genios*: la muy espesa trama que los hizo escritores, que los convirtió en sendos hitos de la literatura latinoamericana y en los habitantes de un chisme que ahora es novela, *bestseller* y razón para seguir chismeando sin fin.

Un tal Cangrejo

Guillermo Aguirre

Sexto Piso

Madrid, 2022, 494 pp.

SERGIO A. MENDOZA

Usted se encuentra en la barra de un bar esperando a que alguien llegue. Al arribar, su amistad dice haber visto en la calle a cierto fantasma del pasado que ambos comparten. Comienza a relatarle una historia del colegio, de cuando el ardor de los primeros cigarrillos y las peleas que les han dado ciertas cicatrices. Usted navega recuerdos borrosos. *Vamos, ¿cómo se llamaba...? El tal, el tal...* Ya con la espuma que les ha enjuagado el paladar y la lengua más suelta dan con el nombre de fulano. Algo así sucede con el protagonista de *Un tal Cangrejo*, un adolescente con ese apelativo al que rememoran y van reconstruyendo, cada uno a su manera, los demás personajes de la novela de Guillermo Aguirre (Bilbao, 1984). La obra le traerá al lector sonrisas, episodios bruscos y un reflejo incómodo, por realista, de la violencia que conlleva ser adolescente en

cualquier lugar y época, así como los miedos de crecer, la paternidad y las agrias añoranzas.

Es *Un tal Cangrejo* la cuarta novela de Guillermo Aguirre y la de mayor paralelismo autobiográfico. En ella conviven las dudas y las respuestas, fallidas y acertadas por igual, que despierta la adolescencia al mirarla por el espejo retrovisor empañado de nostalgia. La casa editorial de Aguirre describe así un tramo de su juventud: “Abandonó los estudios a los catorce años y se dedicó a la venta de objetos de segunda mano, a repartir propaganda y a poner copas”. La misma descripción se podría usar para Cangrejo, un doble del autor. Aguirre recibió en 2010 el XV Premio Lengua de Trapo de Novela con *Electrónica para Clara*. En 2013 publicó *Leonardo* (Lengua de Trapo), a la que siguió, en 2016, *El cielo que nos tienes prometido* (Demipage). Es en los huecos entre estos hitos donde se ha forjado *Un tal Cangrejo*. El autor relata en la sección de agradecimientos que este se gestó hace una década y fueron varios los años que necesitó para corregirlo. En este último proceso recibió ayuda de Juan Gómez Bárcena, otro autor que hemos reseñado en *Criticismo* (<https://criticismo.com/ni-siquiera-los-muertos/>) y

de quien creo percibir algunas huellas en el texto, sobre todo en algunas descripciones de fantasías históricas que Cangrejo se permite de vez en vez.

La novela se sitúa en Bilbao, casi al final del milenio pasado, con el despertar adolescente del protagonista durante la Educación Secundaria Obligatoria (ESO). Cangrejo se ve obligado a reaccionar ante un mundo que avanza rápido, por ejemplo, con nuevas formas de convivir con la ciudad, la tecnología y las drogas sintéticas, y que en otras ocasiones parece inmerso en lo mismo, con viejas rencillas políticas o la quietud de las plazas adormiladas bajo una brizna de lluvia. El libro funciona como una *Bildungsroman* picaresca, donde los golpes valen igual, o tanto más, que la posible lección aprendida. Ambos, personaje y autor, descienden de padres divorciados y ausentes —la madre, por ser una profesora dedicada a darle una buena vida, y el padre, por haberlos abandonado—, comparten la propensión por las Letras, así como el asombro por los estandartes y las armas del campo de batalla de la juventud.

La novela arranca cuando Cangrejo lleva a su mascota a pasear por la plaza de la Casilla. Ahí se topa a un grupo de jóvenes conocidos: Cuco, Kikón,

Frodo y Zoraida, esta última ya con un bebé. A pesar del diferencial de edades y obvias fuerzas (ellos tienen dieciséis años y Cangrejo doce), una leve interacción les está permitida porque Toni, un vecino de Cangrejo, es amigo en común. Pintxo, su buen can, olfatea peligro, pero la curiosidad y las ganas de parecer algo más, algo mayor, hacen que Cangrejo se les acerque, tímido, con la excusa de entregarles los cigarros que suele hurtar de su madre. Por un instante, parece que la suerte y la verdad le son reveladas. Zoraida le dice que le queda bien el cigarro en la boca, aunque sea la primera vez que fuma, y luego lo lleva aparte para que el menor sienta por primera vez la *peludez*, la humedad y el olor bajo la bragueta de la chica. Cangrejo piensa que ese es su destino, “hundirse en los vaqueros de Zoraida”, y que ha nacido para ese rastro en sus dedos, el de ella y el de la nicotina. El brío por lo desconocido empuja constantemente a Cangrejo.

El narrador plantea la ruta crucial de la novela desde esa primera escena del libro, con el perro y los mayores. Nos dice que esa noche se reunieron todos los elementos “que con el tiempo serían importantes: traición, deseo, frustración y poder” y que luego harán que Cangrejo llegue “siempre tarde y mal a los sucesos”. La andanada indirecta, de costado, y la remembranza de los ciclos constituyen, para mí, el principal dinamismo de la obra, para un intento de máquina cuyos desequilibrios de peso, potencial, o en este caso, de encadenamientos y sinos, hacen creer que el movimiento perpetuo se puede lograr. De ahí que el mote del tal Cangrejo, Grejo, Pinzas, entre muchos otros, me parezca tan apto. El protagonista avanza y se retrae, planeando sus siguientes pasos, y lo que disfruta hoy le cobra factura mañana. El muchacho acaba a menudo en el mismo punto de donde partió, pero con más rasguños y moretes. Sucede así cuando Grejo comienza a trazar estratagemas para hacerse notar y proteger por aquellos más poderosos que él, cuando busca sus primeros encuentros sexuales y cuando lleva la vida a sus últimas consecuencias.

Cangrejo y su generación son parte de un experimento social involuntario al atravesar por el modelo de la ESO en Bilbao. Ignorados por sus padres y por el sistema educativo en un periodo de conmoción del País Vasco (crecer le duele también a la ciudad), los jóvenes de la época terminan por imponer sus propias jerarquías, prejuicios y violencia a las calles donde se crían con supervisión mutua. El patio del recreo en el insti, la plaza y la *kalea* son los espacios donde el universo de Cangrejo, Benito, Jotacé, Sabrina, el Persa, y muchos otros más, se desenvuelven. La anarquía de estos sitios, insignificantes para los adultos, logra nivelar a las pandillas de pupas, al menos por un tiempo. Para las crisálidas, todas de la misma especie, hay una carrera por brotar e importa poco si se es hijo del *ararteko* (defensor del Pueblo del País Vasco), de algún revendedor de drogas o

de profesores, como lo son los *clasesmedios* de Cangrejo y Guillermo Aguirre.

En la calle, los golpes, las decepciones y la urgencia calan por igual. Cangrejo, que empieza como un seguidor de Jotacé, el más fuerte y vivillo del grado, se vuelve pronto un líder moral de su banda al ser más listo e imaginativo que los otros. Avispado, temprano recibe la epifanía: “supo que madurar no era cambiar por dentro sino aparentar por fuera”. Con ello, Aguirre nos coloca bien en los zapatos de los chicos al recordarnos cómo se siente querer vivirlo todo por primera vez, con consecuencias dispares y las resultantes ganas de sobrevivir. Benito, o Beni el gato, uno de los mejores amigos de Grejo dice de él que fue el primero en ver el truco, como en la cárcel, en donde “para dejar de estar en peligro lo mejor era meterse con los malos para hacerse notar”. Por tanto, Cangrejo busca refugio en el riesgo, aunque esto pueda traer la destrucción de amistades y vidas. Su timidez y hasta cobardía privada son compensadas por bravuconadas en público que sus amigos siguen, alaban y recuerdan por años.

Grejo es consciente de su dualidad, de querer esconder su propio sentimentalismo infantil, ante la aparente demanda de hombría que su entorno anuncia. Por ejemplo, debe suprimir un intento literario temprano cuando escribe su primer panfleto sobre Jotacé, ganando una golpiza y un futuro aliado. Tarde o temprano las Letras podrían salvarlo. Cangrejo procesa lo sucedido como un teatro necesario de la vida en donde “una cosa es perder y otra fracasar”. Por otro lado, idea todo tipo de artimañas motivado por fantasías sobre el cuerpo de Sabrina, la novia-ninfa de Jotacé. Cangrejo teje y esconde la mano, aprovechando que cada uno de los que le rodean está sumido en su propio dolor. Lo hace llevando lo que yo percibo como una especie de contabilidad de lo cotidiano: el porcentaje de los padres de su generación que son divorciados; intentos de felaciones y besos negados; las notas del colegio; las culpas del perro, Sabrina y la propia. Como pasa con cualquiera, los cálculos sirven para ponderar sus posibilidades de seducción, los esfuerzos que ha de dedicarle al enésimo curso escolar al que se inscribe, la fuerza centrífuga requerida para escapar de la estación donde se encuentra o el arrepentimiento ante la sangre regada.

La novela nos lleva a recorrer los momentos de asombro ante cualquier circunstancia nueva y el desencanto de la rutina. Lo que para un chico parezca osadía a alguien mayor le sonará pueril. Nos acostumbramos al paso del tiempo y es solo viendo hacia atrás que notamos que hemos vivido. La primera borrachera de Grejo y un amigo se vive en calzoncillos, porque “no teníamos sentido del ridículo”. Después, con la edad, ellos se sienten más irritables o responsables, “pero al principio... aquellas ideas nos abrían puertas a cosas que no habíamos hecho antes”. Aguirre es hábil retratando esos

pequeños cambios o evoluciones conforme llega la marea de la adultez. En el libro, los diálogos de adultos suenan a pidos incomprensibles para los menores. Sin embargo, es en la adultez cuando llega el silencio, el silencio que se interrumpe con el ruido de huesos quebrándose, el llanto solitario y los gemidos en el sexo.

Uno de los atributos más interesantes de *Un tal Cangrejo* es su estructura interna. El libro se compone de tres partes: Paraíso y tentación; Caída; Promesa de redención. Como en novela caballeresca, cada una de las partes tiene ingeniosos subtítulos que el propio Cangrejo podría haber escrito, con su ensoñación sobre héroes medievales y doncellas que podría haber puesto en peligro. A su vez, el libro se relata desde tres perspectivas-mecanismos intercalados. El primero narra los hechos conforme le suceden a Cangrejo, dejando ver sus intenciones y sabiduría adquirida en el camino. La segunda narración sucede en el presente, donde existe suficiente tiempo y distancia entre los personajes y donde las memorias colectivas se complementan y contradicen. Esta perspectiva es relatada como un documental televisivo, donde los amigos más cercanos, sus padres y madres, incluida la de Cangrejo, son entrevistados. El ejercicio es refrescante y ayuda a dosificar la historia principal, que se detiene en cuanto Cangrejo se vuelve adulto. Somos parte de la confesión del miedo que sintieron los personajes al enfrentar los primeros trabajos y la paternidad, el mismo temblor de la carne y el intento de dar sentido a un torbellino que aún los atraviesa. Esto, claro, con el tono humorístico que dan los paneos figurados del narrador sobre las habitaciones y los personajes, con sus muebles baratos, el cigarrillo que demuestra coqueteo en una mujer y aprehensión en otra o las irrupciones en escena de los nietos, tan inesperados como los hijos. Cangrejo es la excusa de las revelaciones, pero el autor logra hacernos pensar que bien podríamos caber en una de las escenas de este número, con nuestras frustraciones, mediocridad y logros a cuestas.

El último mecanismo es el relato desde la ciudad. Es decir, aquí un Bilbao o un coro difuso nos hablan en primera persona sobre los recuerdos y lamentos de la época. Tales extractos atmosféricos son más breves que las narraciones de las otras dos perspectivas, con una longitud de dos o tres páginas a lo mucho, pero creo que sus recursos fueron más inconsistentes. Acierta cuando revela, sin sobrexplícarse los detalles, un Bilbao y un País Vasco donde el dolor y el miedo surgen de las grietas, con la tensión del silencio por lo que no debe hablarse, como la política, el terrorismo y los enemigos, aunque desde un inicio se declara que la política es ajena a los chavales. En otras ocasiones, me pareció que ciertos intentos por ambientar o demostrar la omnisciencia de la ciudad y su coro generacional eran innecesarios. Por ejemplo, “Corren los noventa...”, dice en el capítulo 5 y repite “Vivíamos en Bilbao y no éramos los adolescentes de cualquier

lugar, éramos el Bilbao de los noventa”, en otro capítulo de la segunda parte.

El autor gusta de la estética y los recursos televisivos y digitales (cita a menudo escenas de la obra de J. R. R. Tolkien en lo que parece su versión cinematográfica), por lo que me permito comparar el trasfondo de su novela con el de la serie *Derry Girls* (escrita por Lisa McGee, 2018) en la que un grupo de alumnas de colegio católico hacen su vida en Irlanda del Norte en un momento previo al Acuerdo de Paz de Viernes Santo (1998) que trajo fin al conflicto étnico. Para ellas el IRA es un elemento más del fondo en las complicaciones de la adolescencia, como puede ser ETA en el decorado del teatro de Cangrejo y sus amigos. La guerra, removida y exportada de nosotros, es consumida por televisión. En el libro se menciona más seguido la Guerra de Iraq,

a Chernóbil y al hongo nuclear, que la posible violencia en el entorno de Cangrejo; en otra ocasión, por los tratos que requieren cierto negocio de un Cangrejo temerario con algunos mexicanos, le llevan a él y a sus amigos a declarar que sería “chido morir como en un corrido”. Desconozco qué tan popular sería la música bélica mexicana en Bilbao en el pasado, pero creo que es un guiño a las discusiones de Aguirre y Gómez Bárcena, autor que ha vivido en el país de los aztecas.

La novela construye para un cierre inesperado. Al final, no hay buenos y malos, al menos no entre los personajes a los que les hemos tomado cariño. Solo pasan, como hemos pasado nosotros, a sentarse en el parque bajo la lluvia. Somos y hemos sido el chaval que pasea a su cachorro, como también hemos sido los mayores del parque, los potenciales

padres sorprendidos y los eventuales entrevistados y entrevistadores. Deja un gusto como de historia de *Glory Days* de Bruce Springsteen con la prosa auténtica de Guillermo Aguirre. A quienes tomen mi recomendación de leer *Un tal Cangrejo* les sugiero repasar el primer capítulo cuando hayan terminado; aunque es un libro escrito para un arco, yo creo que es cíclico. El futuro es impredecible y a veces solo podemos profetizar el pasado. Recuerdo que, en el Tarot de Marsella, la carta de la Luna –el arcano XVIII– es representada con un crustáceo, las torres de una ciudad, el agua y unos canes. La novela comienza diciendo: “Aún años más tarde Cangrejo continuaría pensando que la culpa de todo la tuvo el perro”. Así que ahora, lector, ¿podrían usted y su amigo, apostados en la barra del bar, adivinarlo todo sobre *Un tal Cangrejo*?

Arquitectura del fracaso.

Sobre rocas, escombros y otras derrotas espaciales

Georgina Cebey

Festina

Ciudad de México, 2022, 98 pp.

JEZREEL SALAZAR

Da gusto encontrarse con libros que no responden a la hegemonía del ensayo esteticista que domina el campo literario mexicano. La mayoría de los volúmenes ensayísticos que produce el sistema cultural del país (a través de becas, premios, estancias...) son textos bien escritos; algunos de ellos muestran, de hecho, sofisticados recursos estéticos, pero en la mayoría de los casos no se manifiestan particularmente interesados en poner en el centro una reflexión crítica que problematice el presente. Quizá esto se deba a que la literatura se ha vuelto, cada vez más, una cuestión de estatus que se dirime en el mercado y en las redes sociales; acaso solo sea un síntoma del descrédito que ha sufrido la crítica (no solo literaria), o tal vez se derive de la desconexión de la literatura respecto a otros saberes y respecto a las más diversas problemáticas que recorren la esfera pública. El hecho es que el ensayo estilo Torri aparece una y otra vez, aquí y allá, como si fuese una novedad o tuviese la potencia crítica que tuvo cuando apareció, ligero e irreverente, hace muchas décadas, en el momento en que dominaba el ensayo cívico cultural. Se ha vuelto tan hegemónica esta forma del ensayo que desde 2011 se oficializó (las convocatorias del FONCA lo nombran “ensayo creativo”),

haciendo que se vuelva más un género de entretenimiento que de pensamiento.

Así, se multiplican ante nuestros ojos demasiados ensayos, tenemos como nunca muchos libros que participan del género, pero la reflexión que problematice la realidad rara vez es el motor de su escritura. El problema no es la existencia del ensayo lúdico, informal, con fuerte presencia de la primera persona. Yo mismo disfruto, y mucho, leer libros cortados, muy hábilmente, con esas tijeras (Luigi Amara, Laura Sofía Rivero...). No estoy criticando a ciertos autores o a ciertas obras, sino planteando una problemática general. Lo que digo es que cuando el Estado y el mercado privilegian ciertas escrituras, lo hacen en detrimento de otras formas, y con ello sacrifican toda una serie de reflexiones críticas, cuyo sentido de urgencia y voluntad de intervención pública resultan sumamente valiosas. Por supuesto que hay excepciones muy importantes a lo anterior. Libros como *Escritos para desocupados* de Vivian Abenshushan o *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza van más allá de cualquier solipsismo, intentan escapar a la burbuja de privilegios de que suelen gozar los escritores reconocidos, y no se anquilosan en el purismo estético; en cambio, buscan interferir (a veces con

suma beligerancia) en nuestra manera de vincularnos con el mundo. En la misma línea están los escritos de Yásnaya Elena A. Gil, Heriberto Yépez, Daniela Rea y Sergio González Rodríguez, entre otros. El libro *Arquitectura del fracaso* de Georgina Cebey puede ser agregado a esta lista de obras, cuyas escrituras no le confieren a la voluntad estética su finalidad última, sino que se constituyen como proyectos intelectuales muy significativos.

El libro de Cebey apareció por primera vez en 2017 editado por Tierra Adentro, tras ganar el Premio de Ensayo Joven José Vasconcelos. Recientemente se publicó una nueva versión gracias a Festina Publicaciones, la cual incluye un nuevo prólogo de la autora. El volumen está conformado por ocho ensayos que buscan llevar a cabo una lectura en torno a los imaginarios culturales de la Ciudad de México, a partir de la reflexión sobre el diseño, la transformación y el uso cotidiano de ciertos espacios emblemáticos: la Torre Latinoamericana, el Metro Insurgentes, el Monumento a la Revolución, el Museo de Arte Moderno, el edificio Insurgentes 300, el Memorial a las Víctimas de la Violencia en México, la Cineteca Siglo XXI y la vivienda periférica. Utilizando los recursos de la microhistoria, Cebey plantea un recorrido que pueda ofrecer

una imagen en negativo de los proyectos de modernización que ha impulsado el país y que se hallan encarnados en la arquitectura. Al hablar de monumentos malogrados, proyectos urbanísticos frustrados, edificios maltrechos, espacios arquitectónicos reciclados, o remodelaciones urbanas contraproducentes, la autora denuncia los discursos demagógicos en torno a la modernización urbana y ofrece otras narrativas (más complejas y diversas) que las confeccionadas por la retórica oficial.

Esto lo lleva a cabo poniendo el acento en la dimensión humana que han adquirido los espacios más allá del proyecto con el que fueron concebidos. De ahí que, por momentos, los ensayos se asimilen a la crónica, incorporando frases y voces de personas que cuentan sus experiencias ciudadanas, o momentos narrativos en los que se describe lo observado, algunos recorridos, así como los modos de ocupar ciertos lugares, para enseguida recuperar el tono reflexivo y meditar en torno al sentido que sus habitantes les otorgan y los afectos e imaginarios que los atraviesan. En esta habilidad para vincular información, hipótesis, observación participante, escritura con tintes estéticos y vida cotidiana, resuenan las obras de Beatriz Sarlo, Walter Benjamin, Carlos Monsiváis y Michel de Certeau. También de ahí las intenciones disidentes de la lectura que lleva a cabo Cebey en torno a la ciudad. Contra la museificación de la historia (de la que se quejaba Ibarra Enguioitia), la autora da prioridad a la experiencia concreta, a la memoria colectiva, a la diversidad de perspectivas y a las metamorfosis que han sufrido los espacios (“la arquitectura es espacio, pero también es tiempo”). Por ello, la resignificación de los lugares, la condición transitoria de la urbe y su heterogeneidad simbólica se vuelven vislumbres meritorias que resaltan en la mirada que propone la obra.

Tales aspectos están remarcados a través de ciertos recursos como la estructura fragmentaria de los ensayos, las anáforas con las que se inician algunos de ellos (“Ésta es la historia de un monumento. Ésta es una historia de muchas historias de un monumento que no siempre fue un monumento. Ésta es...” o la apelación constante al aforismo (“Un edificio es un cuerpo, pero su alma es las personas que lo habitan”, “En el me-

tro mexicano se viaja en pretérito”, “La ciudad, antes que cruce de calles, es un cruce de tiempos”, “Los edificios que ya no existen son como las extremidades de los humanos que, una vez amputadas, todavía se sienten”). Podría decirse que fragmento, reiteración y sentencia representan algunos de los modos, diversos y contradictorios, con que se ha imaginado la urbe (en tanto erosión de tradiciones, voluntad de sobrevivencia y dictado centralista de la nación). No obstante, es importante decir que la estructura fragmentaria de los textos no simplifica la interpretación, ni le impide a Cebey hacer un retrato de la ciudad con matices complejos. Si cada ensayo está concentrado en un espacio arquitectónico, eso no lo aísla del entramado urbano, el cual aparece como un mapa en donde también se pueden discernir, a través de líneas de contacto, otros lugares como el Monumento a la Madre, el Auditorio Nacional, el conjunto Nonoalco-Tlatelolco, Chapultepec o la Bolsa de valores.

Como todo buen libro de ensayos, este denota mucha autoconciencia sobre sus búsquedas reflexivas, lo que le permite dar coherencia al proyecto implícito de narrar espacialmente la historia reciente del país. En un momento dado la ensayista se pregunta “¿cómo pasar del dato al relato?”. Una de las respuestas que encuentra consiste en el diálogo con diversos referentes, algunos de ellos visuales (películas, fotografías, esculturas, canciones, otros textos), que le permiten profundizar en los imaginarios con que la urbe se reproduce, en las bases discursivas del nacionalismo y en sus entramados políticos e ideológicos. En ese sentido, el libro puede leerse como un desmascaramiento de la retórica en torno al progreso y el desarrollismo, en la medida en que las fantasías de modernidad del pasado se quiebran a la hora de ser confrontadas con ese espejo roto que son las realidades e imaginarios del presente.

En esta historia cultural de la Ciudad de México, las fantasías modernizadoras muestran su verdadero rostro inscrito en las fantasías del desastre en que se convirtieron. La Torre Latinoamericana sepultó su intención cosmopolita en la realidad de volverse simple souvenir turístico. El Metro Insurgentes, más que “fuerza civilizadora”, se volvió un “desconcierto temporal”. El Monumento a la Revolución nunca fue el palacio imagina-

do para la autocelebración del poder, sino una expresión del melodrama colectivo. El Museo de Arte Moderno constituye un animal vencido, proyecto inacabado y contradictorio de modernidad. El edificio Insurgentes 300 no logró acoplarse a los nuevos tiempos y se volvió un espectro, el “bastardo de la arquitectura”. El Memorial de las Víctimas de la Violencia en México no fue sino oportunismo político disfrazado de buenas intenciones. La Cineteca Nacional perdió su singularidad para volverse un espacio genérico “con apariencia de aeropuerto”. Y la vivienda social periférica muestra, desde hace décadas, los efectos de la gentrificación, el fin del ascenso social y la caducidad de las nociones de habitabilidad, permanencia y ciudadanía plena. De ahí el título del libro: *Arquitectura del fracaso* es una radiografía de la crisis del estado benefactor, un diagnóstico sobre la caducidad de las ficciones colectivas del pasado y una reflexión sobre los límites de la modernización en tiempos en que el neoliberalismo se ha vuelto la única arena donde se dirimen las relaciones entre globalidad y tradiciones, memoria e historia, Estado y expresión artística. Por lo demás, del diagnóstico de Cebey también puede inferirse la crítica a toda una clase letrada (de arquitectos) que sustentó la idea de modernización sin cortapisas y cuya ceguera, derivada de sus propios privilegios, les impidió prever los modos en que sus proyectos legitimaban ideas de nación y de cambio social muy estrechas.

Por eso digo que da gusto encontrarse con libros como este. Se trata de una obra que considero un ejemplo del ensayo que utiliza la escritura no como un fin en sí misma sino como un medio para pensar la realidad. En él, Cebey afirma: “El ensayo es la grafía del pensamiento. El ensayo es también reconciliación”. Es de celebrar que en un campo tan repleto de elitismos culturales exista quien todavía le vea usos políticos y socioculturales a la escritura. Quizá en esa búsqueda por reconectar lo estético con diversos saberes y con la esfera de lo público podamos comenzar a rastrear (sin ingenuidad ni superioridades y más allá del “sálvese quien pueda”), algún punto de fuga, ciertas salidas y respuestas colectivas a lo que llamamos ya por inercia “crisis urbana”, ese laberinto que sufrimos, una y otra y otra vez, todos los días.

Gracias

Pablo Katchadjian

Blatt&Ríos

Buenos Aires, 2022, 126 pp.

HUMBERTO KAISER

La palabra “gracias” aparece trece veces en *Gracias*, de Pablo Katchadjian (1977). La primera es de Hugo hacia el narrador, cuando este último le regala el libro *Posiciones sexuales especiales para practicar entre hombres*.

Por otro lado, veintidós veces aparecen los silencios sonoros a través de los cuales Katchadjian narra, presenta una pintura invisible o si se quiere un lienzo con varias libertades por ejercer, nos hace participar en la creación del relato. Ejemplo: “Y debajo de la frase había una carita horrible que pretendía ser simpática; era más o menos como esas caritas que uno ve cuando...”

Gracias sucede en un mundo que resulta, como presenta el narrador al comienzo, “desconocido y a la vez familiar”. Un mundo que se apega a las leyes naturales —en cuanto patrones del espacio-tiempo— a las que estamos acostumbrados, pero que no deja de contener lo fantástico.

Hay estructuras sociales y económicas que resultan conocidas, que resuenan en la historia paralela que los personajes fuera del libro vivimos, pero también hay “aves gigantes, algunos felinos muy pequeños y una especie de caballito con tres cuernos”, sazón que no aparece en exceso —agita justamente las papilas—, sino que se presenta como un conjunto de pinceladas ocasionales que aportan peso a la balanza en favor de lo desconocido, del misterio.

“También intuí algo muy obvio que para mí resultó revelador, porque me sentía como un hombre al que...” Volviendo a los silencios de puntos suspen-

sivos, tres caracteres son su herramienta para apelar a nuestra imaginación, a nuestros deseos, a nuestros dolores. Esto por supuesto que no define ni reduce la narración a detalles sintácticos, sino que la intención de resaltarlos es visibilizar su utilidad para adecuarse a los tonos que el lector aporta a la lectura. Es decir, es una estrategia que obliga a tener una posición activa, a la agencia, a rellenar el recipiente moldeado por Katchadjian con lo que tengamos en nuestras reservas.

Y también existe otro tipo de silencio: el del vacío resultado de la ingesta de raíces (pincel detectado). Varios personajes se ven afectados por este regalo de la naturaleza salvaje que se presenta en la narración; para bien, como catalizador de valentía generadora de héroes, y para quizá no tan bien, como punto de encuentro con el inconsciente.

Podríamos decir que los personajes, a su vez, participan de vacíos que rellenan como lo hace el lector. Come una raíz y le toca al narrador encontrarse con su otro *yo* que es él mismo, aunque desde otros rincones más oscuros a la vista, y que parece que no quisiera regresar a las sombras. El ritmo se acelera con las raíces, aparecen los “agujeros negros”: a seguir con más rapidez la partitura.

Además, las repeticiones. Estos elementos que forman parte de la construcción narrativa también determinan el ritmo. Se repite el ritual del desayuno o el procedimiento de la cena, el acto de limpieza y humillación o el rezo para superar las incongruencias.

Una serie de actividades suceden, hasta que no, lo cual va directamente relacionado con la estabilidad de los personajes. Una disrupción en la cadencia trae consecuencias en los hechos: el ritmo configura. No es de extrañarse, dado que el sueño de Katchadjian es ser músico, según su propia confesión, y *Gracias* mucho parece una composición musical, si se le mira desde cierto ángulo. Es posible concebir, por ejemplo, la presencia de

rasgos y perspectivas de creación de John Cage, en cuanto a componer desde el silencio, el vacío y el tiempo.

Más allá de las pinceladas de fantasía, los silencios y las rupturas, la novela contiene temas de gravedad como la concepción de la libertad, la fecha de caducidad de los ideales humanos y la pureza de los mismos, el poder y la obstinación del poder, la condena irreversible del terror que acecha y la muerte.

Gracias es una historia que resuena en múltiples historias que hemos registrado como humanidad, llena de oscuridades y comicidades, de silencios y vacíos, de ahí que al leerla nos alcancen tantos ecos.

“La palabra es el resumen del silencio, / del silencio, que es resumen de todo”, se puede leer en la *Sexta Poesía Vertical* de Roberto Juarroz.

Anotaciones antes de que nos alcance la ceniza:

— Dar gracias a San Juan de la Cruz y a sus versos “la música callada, / la soledad sonora”.

— La emoción de consumir algo fresco y bien elaborado no nos obligará a empeñarnos en desmentir los datos bibliográficos de *Gracias*, sin embargo, bien podría sugerirse que el año de elaboración no sea 2011, sino 2024, con una fecha de caducidad indefinida. Ver páginas 30 y 31.

— Faltó poquísimo para que el silencio de puntos suspensivos número 4 apareciera en la página 33 de la edición reseñada, lo cual hubiera sacado una sonrisa a algún John Cage. Lamentablemente, nuestro silencio de puntos suspensivos número 4 aparece en la página 29 y el número 5 (que resalta por ser puro silencio) en la 33.

Qué hacer con estos pedazos

Piedad Bonnett

Alfaguara

Ciudad de México, 2023, 169 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Los pedazos se pueden pulverizar o bien, por prurito de orfebre literario, esos mismos pedazos se pegan unos a otros hasta transformar los fragmentos en una novela erigida sobre las fisuras. A Piedad Bonnett (Colombia, 1951) le sobra oficio para troquelar su prosa y presentar este *puzzle* que estuvo madurando hasta el final del proceso creativo. “A veces basta tirar una piedra sobre un tejado para

que una casa se desmorone”. La frase de arranque de *Qué hacer con estos pedazos* (reveladora y contundente) pasó a esta privilegiada posición gracias a la recomendación de uno de sus primeros lectores. Por esta decisión compositiva, hallamos dos premisas de la novela desde el principio: la inevitabilidad del Efecto Dominó (sucesión de caídas que nos amenaza con el hundimiento) y la alegoría que relaciona el hogar en el que vivimos con la familia a la que pertenecemos. Sobre este segundo punto, Pilar Bonnett profundizó en una entrevista concedida al periódico *El Tiempo*: “El tema de la casa ha sido muy obsesivo en mi literatura. En esta novela, me sirve para hablar de lo íntimo, de lo privado, y también funciona como metáfora de la familia, esa entidad tan definitiva en cualquier vida, y tan mitificada e idealizada... Si voy a la frase de citas, y volviendo a lo metafórico, cada miembro encaja en una familia como encajan las piedras de una casa, y entre piedra y piedra puede haber fisuras, tal vez grietas, aunque nadie las note. Esto lo ejemplifica muy bien Poe en su famoso cuento ‘La caída de la casa Usher’: la decadencia de una estirpe se representa en la vieja mansión, que después de años de permanencia se viene al suelo”.

Entre otras “hermanas” de la muy melancólica casa Usher, podemos citar Manderlay, la mansión campirana de *Rebecca*, de Daphne du Maurier, o la descrita por el gran Coetzee en su relato *Una casa en España*. Coetzee explica que se puede establecer “una forma de matrimonio entre un hombre que envejece y una casa ya no joven”. “Envejecer es renunciar. Dejar atrás. Desinteresarse”, escribe Bonnett. Al envejecer, convertimos las cuatro paredes que nos rodean en un caparazón, o en el callo que cubre con dureza la frágil piel que un día tuvimos. Quien sin pedirte permiso remoja tu hogar te violenta. De “Casa tomada” de Julio Cortázar (“hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales”) a los inquietantes relatos de Samanta Schweblin en “Siete casas vacías”, en la historia de la literatura edificios y circunstancias respiran y resuelan al ritmo de sus habitantes. Esta fusión entre lo inanimado y lo animado se estrechó aún más durante la pandemia, periodo durante el que Pilar Bonnett escribió esta novela. El marido de Emilia (su protagonista, a quien, por cierto, la autora imaginó de sesenta y cuatro años y con el físico de Almudena Grandes) decide remodelar la cocina del departamento que comparten sin considerar la voluntad ni los deseos de ella. Este hecho leve (como el aleteo de una mariposa) detona una serie de sucesos que se dirigen inexorablemente al desmoronamiento de los muros de carga sobre los que la unidad familiar simula enraizamiento y fortaleza.

Emilia se dedica al periodismo y siente debilidad por la crónica, género híbrido que invita a narrar los sucesos en orden cronológico. Fluctúa entre lo informativo y lo interpretativo. Quizá la autora no es la narradora, pero hay muchos in-

dicios que nos invitan a decantarnos por esta hipótesis. Piedad Bonnett recurre a un testigo omnisciente para escudriñar no solo el entorno de su personaje, sino también su interior. Emilia piensa, considera, entiende, reflexiona, calla, desconoce y analiza. El narrador despieza la sucesión de hechos y pensamientos de Emilia y su mundo. La propia Emilia ve su realidad como la materia prima de la crónica: “esto que ve podría hacer parte de una crónica estupenda, si lograra encontrar todas las piezas, claro, de este rompecabezas donde nada termina de encajar, donde todo pareciera estar siempre al borde de lo absurdo, de lo inexplicable”.

En *Lo que no tiene nombre* (2013), una suerte de *memoirs* de Bonnett de una honestidad abrumadora sobre el suicidio de su hijo, leemos: “Porque narrar equivale a distanciar, a dar perspectiva y sentido. Porque contando mi historia tal vez cuento muchas otras. Porque a pesar de todo, de mi confusión y mi desaliento, todavía tengo fe en las palabras. Porque aunque envidia a los que pueden hacer literatura con dramas ajenos, yo sólo puedo alimentarme de mis propias entrañas”.

A pesar de sus entrañas aún sangrantes (Daniel falleció en 2011), Piedad Bonnett consiguió redactar un libro contenido en cuanto a prosa y tensión narrativa. En la novela que aquí nos ocupa, esa contención (esa austeridad afectiva) sigue siendo una señal de identidad. La escritora lleva las riendas y no cae en la tentación de espolear al lector con sobreabundancia de vísceras. La narrativa de Pilar Bonnett bien podría pasar por la de una estoica que, solo con su escritura, se da ciertas licencias para explotar y ser libre.

A veces basta un gruñido fuera de lugar para desbaratarnos el día. Esta podría ser la tercera premisa de la que parte *Qué hacer con estos pedazos*, una suerte de inventario de microviolencias intrafamiliares a las que nos exponemos a diario. Puede llegar un instante en el que la yema del dedo índice empuje suavemente una pieza de dominó, o un castillo de naipes, y toda la estructura se desbarate ante nuestros ojos. La institución familiar aparece como un colador que recoge y sostiene nuestros restos (nuestra mierda, hablando en plata), pero que también extrae a ratos algo parecido a la pureza. Además, sin ambages, la sobrevaloración del lazo puede ocultar la obviedad de un grillete (a ratos).

Qué hacer con estos pedazos se divide en dos secciones, claramente descompensadas en cuanto a extensión. La primera ocupa ciento cuarenta páginas y la segunda, apenas once. A su vez, la primera tiene diecisiete apartados y, cada uno de ellos, se divide en de uno a diecinueve fragmentos. El lector se enfrenta a un *puzzle* de unas ciento veinte piezas que ha de montar siguiendo, en buena parte, sus entrañas. Se establece una, llamémosla, artística empatía con los personajes que circulan por *Qué hacer con estos pedazos*. Todos hemos tenido o tenemos un padre, torre férrea, que se desmorona tan pronto como adquiere conciencia de su jodida ve-

jez (y si no lo tenemos, lo tememos); nadie se libra de ser olvidado por una madre o una abuela desmemoriada, con la capacidad de borrar de un plumazo de sus recuerdos; muchos podemos sentirnos juzgados por la conducta servicial de una hermana casi perfecta, o de una amiga, o de alguien tan pulcro en sus formas que te orilla a la culpa; masticamos el desencanto ante la fría respuesta de una hija, de un amante, de aquel que debiera reírnos las gracias; somos receptores de microviolencias y minimizamos las que nosotros mismos arrojamos sobre terceros. Por otro lado, tendemos a situar la violencia sin cuartel en la periferia, en las historias de otros que no pertenecen más que tangencialmente a nuestro mundo. Emilia nos cuenta que hace muchos años leyó un libro de Perec “que muestra el proceso de aburguesamiento de una pareja a través de los objetos que van comprando a lo largo de los años”. En este sentido, su relación y la del marido (el único personaje sin nombre del libro) con Mima, la empleada de hogar, recuerda al asombroso cuento de Katherine Mansfield, “Revelaciones”, un lúcido texto que cartografía con gran acierto la nula empatía de la burguesía hacia quienes trabajan para ellos.

Para concluir: los aciertos hallados en *Qué hacer con estos pedazos* son muchos. Pilar Bonnett —quien, a la temprana edad de catorce años, ya escribía poesía— narra con concisión, sin artificios, con una prosa cincelada a golpe de lectura y corrección. Se nota. Por ponerle algún “pero”, al principio se perciben vacilaciones, nada extraño teniendo en cuenta la estructura. La autora parece adelantarse a esa crítica y, aunque no habla de Emilia, sino de la manera en la que el padre articula sus anécdotas y vivencias, su narradora deja caer como si nada: “El relato no fluye; se articula con una dificultad que pareciera nacer de una memoria inconstante, aunque Emilia descubre que esa vacilación no es más que escepticismo sobre su propia narración”. En diferentes momentos de la novela, como ya hemos señalado, la autora se vale de su narrador o narradora para reflexionar sobre su poética.

Por otro lado, constatar algo que tiene que ver con el gusto personal y los intereses de quien esto escribe. ¿Cómo pegan o cosen los autores los fragmentos de sus obras? Hay quienes, como Pilar Bonnett, Carmen Martín Gaité o Almudena Grandes lo hacen desde el dorso y pensando en que el lector se aproxima a su obra de frente. Hay quienes trabajan desde el envés, como Clarice Lispector o Elena Garro. Y unos pocos, mencionemos a Virginia Woolf, logran que no haya quien distinga si dieron un punto al derecho o al revés. Lo anterior no tiene que ver con la historia secreta de Ricardo Piglia, sino con una estética del costurón, no como costura mal hecha, sino como la exposición de una cicatriz grande y, por tanto, visible. Las heridas forjan. “Es el vacío del centro el que hace útil a la rueda” leemos en el *Tao Te Ching*.

En los años ochenta, el eslogan de un famoso diseñador gallego se convirtió

en un mantra comercial de hondo calado: “La arruga es bella”. A veces ocurre que de tanto repetir una frase llegas a creértela, o no te la crees, pero adquieres el cinismo suficiente como para simular esa creduli-

dad que se solicita. ¿La fisura es bella? La fisura es. ¿Y la vejez es fea? (cuarta premisa de *Qué hacer con estos pedazos*). La vejez es. ¿Y qué hacer con los pedazos? Armar pacientemente el rompecabezas

sin preguntarse hasta el final si el esfuerzo valió la pena.

Alejandra Pizarnik: diarista

Isaura Contreras Ríos
Universidad Veracruzana
Xalapa, 2022, 280 pp.

YASMÍN ROJAS

En los últimos meses, he estado inmersa en la lectura de la “literatura del yo” que inició cuando comencé a leer el *Diario de juventud* de la poeta Idea Vilariño. Mientras revisaba sus cuadernos, una serie de preguntas comenzaron a surgir: ¿Fue la única poeta en Uruguay que escribió diarios? ¿Qué otros poetas han realizado este ejercicio en Latinoamérica? ¿Es literatura el diario? Para mi sorpresa, resulta que existe una tradición de “diarios de escritor” en Latinoamérica que fue relegada por mucho tiempo. Y es que la escritura diarística en el ámbito literario ha tenido sus detractores, como mencionan algunos teóricos sobre el género autobiográfico —Michel Foucault, Philippe Lejeune y Beatrice Didier— por mencionar algunos. Consciente de esta realidad, en su libro *Alejandra Pizarnik: diarista*, Isaura Contreras Ríos indaga y ofrece otra perspectiva sobre el género diarístico a partir de la labor de diarista de la poeta argentina Alejandra Pizarnik.

El libro se desprende de dos investigaciones previas que la autora realizó: la primera, enfocada en el diario de Pizarnik y la segunda, ampliada hacia el estudio de una serie de diarios de escritores latinoamericanos del siglo XX. En este libro enlaza las dos investigaciones que compone con una introducción, tres partes y su conclusión. Para adentrarnos y comprender los diarios de Pizarnik, Contreras Ríos resume algunos datos biográficos de la poeta en la introducción. También señala la relación cercana de Pizarnik con su diario y cómo a través de este tipo de escritos la poeta construye su poética. La autora pide reconocer a Pizarnik como diarista y al diario como “el rizoma por excelencia, la obra que lo atraviesa todo”. Con esta idea en mente, recurre a las fuentes originales de los diarios de Pizarnik para desenmarañar el proceso de transformación en ellos. A partir de sus análisis propone una esclarecedora hipótesis: desde su punto de vista, el diario de Pizarnik “oscila en un continuo desplazamiento que va desde la

pretendida configuración del sujeto biográfico a la mera experiencia de escritura, una escritura descentrada y en ocasiones colindante con todo eje narrativo, poético y ensayístico”. Tal desplazamiento es posible, afirma, porque el diario es “una práctica, un proceso”, la misma estructura fragmentada permite esta transformación del diario a una obra literaria moderna. En ese sentido, para Contreras Ríos, el diario no es un objeto extratextual que arroje luz sobre la obra publicada de la poeta, por el contrario, es parte central de la obra, es más que un laboratorio literario: es el origen, la obra misma.

En la primera parte, titulada “Alejandra Pizarnik entre diaristas”, la autora realiza un recorrido panorámico por los diarios de escritores latinoamericanos de los siglos XIX y XX. Ubica como antecedentes de los diarios de Pizarnik a los de las escritoras Soledad Acosta de Samper, Delfina Bunge, Teresa Wilms Montt y Antonieta Rivas Mercado. Escritoras que en sus páginas forjaron un espacio de resistencia y abogaron por la defensa de la escritura en un momento en el que la publicación era práctica casi prohibida para las mujeres. A diferencia de ellas, Pizarnik sí publicó fragmentos de sus diarios en los años sesenta. Incluso, contraria a los diarios de escritores como Alfonso Reyes, Adolfo Bioy Casares y José Juan Tablada, entre otros, Pizarnik “se alinea desde los inicios con una actitud «bohemia», «romántica» y «libre», alejada de todo pronunciamiento político, así como de la publicidad de los círculos literarios en los que sin embargo era reconocida”.

“La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik” es la segunda parte del estudio. En ella, Contreras Ríos señala las intertextualidades directas del diario de Pizarnik con los de Katherine Mansfield, Cesare Pavese, Franz Kafka y de manera indirecta con los diarios de Julien Green, Charles Du Bos y Charles Baudelaire. Pizarnik leyó a cada uno de estos escritores diaristas en traducciones publicadas en Buenos Aires. En sus ejemplares subrayó e hizo anotaciones que

fueron cotejadas por Contreras Ríos. En este mismo apartado, la autora menciona una ausencia tormentosa para Pizarnik, la de su novela. Aclara además que esa imposibilidad de crear una novela hace del diario una obra aún si la poeta todavía no lo concebía así, como lo muestra su siguiente entrada de diario: “Me avergüenza escribir un diario. Preferiría que fuese una novela”. En cuanto a las afinidades con los diarios de Mansfield, la autora señala las siguientes inquietudes como lazo entre las dos: la vocación de escritora, la realización de la obra y la necesidad de escribir o morir, “estableciendo una relación indisoluble entre la escritura y la vida”. Esta idea la menciona también el teórico sobre diarios Philippe Lejeune en “How diaries end” cuando destaca que el diario trabaja con el pasado inmediato y el presente, pero además hay una intencionalidad de cambio y progreso personal, esto implica una visión hacia el futuro. No sorprende entonces el uso que Mansfield y después Pizarnik le dieron al diario, el de, por medio del ejercicio escritural diarístico, ir forjando hacia el futuro su identidad y vocación literaria.

Sobre los paralelismos entre el diario de Cesare Pavese y el de Pizarnik, Contreras Ríos identifica el tema del suicidio como el punto de encuentro entre ambos diarios. En la edición de los diarios de Pavese, Pizarnik marca pasajes que giran en torno al acto destructivo de la muerte. Subraya, por ejemplo, “el error más grande del suicida no es matarse, sino pensar en el suicidio y no cometerlo”, con lo que, para Pavese y luego Pizarnik, “el diario se convierte en un escenario donde se da forma a la muerte”. Sobre la coincidencia esencial con el diario de Franz Kafka, la autora señala el sentimiento de falta de pertenencia entre los dos autores judíos. Como consecuencia, ambos se instalan dentro de la literatura “inédita” o “menor”, allí el diario se desterritorializa y se “constituye como ese otro espacio en el que se fraguan las conexiones que dan lugar a la escritura y a su comprensión, constituyéndose a la vez en un objeto: una obra”.

En la tercera parte, “El diario: unidad y fragmento en la poética de Alejandra Pizarnik”, la autora indica los procesos de experimentación realizados por la poeta para transformar su diario y con ello, el concepto de este. Al reescribir su diario, Pizarnik ejerció un dominio sobre su lenguaje con lo que alteró al género diarístico

porque “lo ha hecho existir también como poesía” (177). Ahora bien, en “How diaries end”, Lejeune apunta que el diario contiene un ritmo de discontinuidad, incluso de fragmentariedad, lo que dificulta la comunicación porque se está a la espera de los acontecimientos futuros. Los textos diarísticos, en este sentido, no presentan imágenes completas de una vida, más bien manifiestan una identidad en su proceso de formación. Nadie puede escribir todo lo que concierne a su vida en un cuaderno; se puede, sí, elegir episodios, de ahí que el

diario sea semejante a una telaraña donde hay espacios y omisiones conocidas únicamente por quien escribe, porque solo ella sabe lo acaecido en el mundo más allá del cuaderno. Fueron esas características de fragmentariedad y silencios en los diarios, las líneas que Pizarnik eligió resaltar al retomar algunas entradas de sus diarios, reescribirlas e incorporarlas a sus poemas o prosas poéticas.

Isaura Contreras concluye con “Última entrada” y reitera que el diario de Pizarnik se transformó al empezar,

sí, como un diario autobiográfico, pero después lo desarraigó e incorporó al género de la literatura “marginal”, “donde el diario se posiciona como única obra posible, una obra en estado de fragmento”. Esto fue posible porque los diarios son una “obra siempre en devenir”. Para terminar, gracias a este estudio, nos es posible derribar falsas concepciones sobre el “diario de escritor”, y apreciar de manera más detallada sus características y posibilidades dentro del ámbito de la literatura hispanoamericana.

Poeta de provincia. Antología poética (1981-2021)

José Javier Villarreal

Tilde Editores

Monterrey, 2022, 162 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

Antonio Porchia escribió alguna vez: “Quien no llena su mundo de fantasmas, se queda solo.” Voces desdibujadas por la niebla de la realidad a la que vuelven, reclaman así un espacio único, este probablemente el del significado. El poema señala, refiere, alude, pero son sombras encauzadas bajo el verso hacia otra verdad, la de la poesía; un mundo se descubre por otro tan real y sensible. Ahí parece instalarse el pensamiento poético, en esa delgada línea de la referencia, *más delgada*, dice José Javier Villarreal (Tijuana, 1959), *que la delgada línea del horizonte*:

Sé que no vale la pena inventar un poema cuando hay tan poco
por descubrir;
sin embargo, sé que, en alguna parte,
en un punto que hasta ahora no me dice nada,
habrás de aparecer, yo sabré de ti, y el mundo,
ese gran mundo que no conozco, se me ha de revelar
con tu presencia.

Sobre esta relatividad, la del poema y el mundo, el escritor funda su obra; en este caso, *Poeta de provincia. Antología poética (1981-2021)*, sirva de ejemplo.

Existe siempre un juego de desdoblamiento en ese autor-lector de toda antología autorizada. *El murmullo de un río. Antología personal (1980-2017)* (2018) lo atestigüa con una aquiescencia de la labor poética de José Javier Villarreal. Ante la presente surge una inquietud: ¿es personal esta selección? Reunidos en 162 páginas, los poemas de *Poeta de provincia* son una muestra más del universo del poeta baja-

californiano, donde el lenguaje, rebosante en plasticidad y ritmo, responde a una voluntad narrativa y, sobre todo, evocadora. Se lee entre sus páginas: “Esto quisiera ser un poema, un relato o el comienzo de una novela.” Está claro que la palabra atiende a su necesidad primigenia de contar, impulso humano de constatar la vida; un aliento que se mantiene a lo largo de los apartados. Hay entonces una versificación diegética, conciliándose en la épica de una voz, de una epopeya sentimental.

En uno de los poemas menciona: “el amor atina en el centro, en el dorado nervio de los solos”. Lo recupero para enlazarlo con una declaración reciente del escritor: “Para mí la literatura no ha sido un extra, es mi centro”. Recordando a Juarroz, si ambos centros, *como animales atribulados que se buscan*, el del amor y el de la soledad, coinciden, entonces, fundamentan una obra trascendental en materia humana. Lo percibo desde el propio título: la provincia como una sensibilidad desarrollada por el movimiento del espíritu, que convida a la imaginación, a la exploración de la historia (personal y cultural) para descubrir sus eslabones misteriosos, su universalidad, esto es, ofrecer una mitificación del tiempo.

Cuarenta años de literatura son manifestados en nueve libros que se recuperan, con desigual número de poemas de acuerdo al índice, pero que no dejan de constatar la formidable tarea de un poeta que se sabe, sin lugar a dudas, comprometido con su quehacer: “*y comencé a escribir hasta cansarme / hasta que las pupilas de mi gato enrojecieron / y no pude atinar a sostener el mundo en que habitaba*”. La antología abre con *Estatua sumergida* (1981), le sigue *Mar del Norte* (1988), su Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, después *Portuaria* (1997), *Bíblica* (1998), *La Santa* (2007), *Campo Alaska* (2012), *Una señal del cielo* (2017), *Un cielo muy azul con pocas nubes* (2019), hasta acabar con *Los secretos engarces* (2021). Dentro del trabajo de José Javier Villarreal, *Poeta de provincia* es la acentuación de una huella, de una autenticidad manifiesta desde su albor hasta sus más recientes pasos,

bien puede así resumirlo:

Del paraíso sólo se conservan sus consecuencias,
y con el paso del tiempo se acentúan sus huellas
aquí entre las cosas de este mundo.

El lector puede percibir durante su lectura intereses, obsesiones, modelos, las arterias de un cuerpo vivo. Una de las cosas que noto dentro de esta selección son algunas etapas que parece haber experimentado la poesía del poeta, con sus respectivas singularidades, por supuesto, las cuales ameritarían una investigación más exhaustiva, sin embargo, me atrevo a esbozar por aquí algunas notas. Al menos, en los dos primeros apartados, *Estatua sumergida* y *Mar del Norte*, aparecen espacios (Tecate, Tijuana) y personajes (los abuelos, la madre) de un pasado familiar inmediato, mismos que, en el presente de la enunciación, es decir, el del poema, constituyen la conciencia del sujeto: “Bajo esta soledad he construido mi casa”, menciona. Esto es importante porque dichas apariencias fundamentan el carácter nostálgico de un paraíso que, a la manera de un *retorno* velardiano, se evoca:

Esta ciudad se levanta sobre el sudor y los sueños
de nuestros padres,
sobre el cuerpo violado de la muchacha y la mano siempre
dispuesta del asesino.
Crece como el odio, como el polvo y la rabia,
como un mar encabronado que se te escapa de las manos.

Después, diversos poemas como “Historia” retoman dicha imagen en un *nostos* particular:

Ese fue el mar que conociste, el que te acompañó siempre,
el que ahora te presento bajo la sombra de tu miedo.

Forma y fondo construyen así el tono de un Ulises y de una Ítaca en el norte de Mé-

xico, fundamental de esta primera parte, que años después alcanzará nuevos derroteros.

Portuaria, *Bíblica* y *La Santa* continúan el característico fraseo largo, la fabulación, las referencias literarias e históricas (Shakespeare, Petrarca, Luis de Góngora, Grecia, Dante) aunado a un sentido religioso ligado a la figura femenina (la bruja, la amada). Hay una superposición de imágenes, afin a poéticas como las de José Carlos Becerra o Gerardo Deniz, que, dentro de su sistema poético, conforma correlos para restituir las formas del mundo:

Al amanecer, las sombras abren paso a esas
naves que
 atracan en el puerto, en ese muelle
donde el olvido
 ha reclinado su pesada frente.
Y en esta claridad que aturde
los ojos de los muertos, tu corazón distante...
Solo me encuentro en mi propia condición
de extraño
bajo los reinos perdidos del regreso.

El estilo barroco es un aspecto de esta etapa de finales del siglo. Ofrece un diálogo con la tradición, además de una reflexión de la propia escritura como expresión de una modernidad suscrita: “La búsqueda y el poema se atoraban, / algunas pistas que no soportaban metro: /

lámparas y huellas de cetáceos olvidados en las arenas de una playa del cretácico.”

El resto de las partes, *Campo Alaska*, *Una señal del cielo*, *Un cielo muy azul con pocas nubes* y *Los secretos engarces*, constituyen un período donde la mirada vuelve sobre el presente y en las maneras de nombrar, sin abandonar, por supuesto, el recurso de evocar, de hacer memoria. Desde el estudio de una imagen, la relación entre sujeto y objeto, el uso de la ironía, la forma conversacional, hasta una cuestión del ser y sus digresiones que advierten el poco equilibrio de las certidumbres. Tómese lo siguiente como ejemplo:

Estoy viendo una silla
pero pensando en un perro.
Pareciera que afuera el viento se hubiese calmado
ahora que estoy viendo una silla
pero pensando en un perro.
Las asociaciones se me dan con cierta facilidad,
incluso al escribirlas logro imprimirlas
cierto metro melódico
que las hace pasar como versos.
Hay que tener cuidado —lo dijo Paz,
recordando a Villaurrutia—
de no confundir la inspiración con el facilismo
ahora que estoy viendo una silla
pero pensando en un perro.

El problema que me presentan siempre
las asociaciones
viene después
cuando tengo que interpretarlas;
es entonces cuando dejo de pensar en un perro
y sólo veo una silla —una silla—
donde tú no estás.

Así como la voz remonta en cada verso al caudal de los signos, los elementos vislumbrados en las escasas páginas de un proyecto de más de cuatro décadas invita al lector a un universo donde, como cité en un principio, la soledad del mundo se resuelve con la invención de los fantasmas, que acompañan el contar y cantar de los días.

En suma, la aparición de *Poeta de provincia* consigna la sobrevivencia del día a día, “evocaciones, pálidas sombras que ya ocurrieron o que podrían suceder”. Mismas que, gracias a la escritura, convergen para revelar del mundo *perversamente engañoso la médula de la verdadera fábula*: el asombro, la extrañeza, el itinerario de la poesía.

Cuando los gatos esperan

Adriana Ortega Calderón

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2022, 107 pp.

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

El poeta y traductor Jorge Esquinca apunta que “nadie mejor que [...] Baudelaire encarna para la literatura francesa —y quizá no solo para ella— la figura de transición entre el Romanticismo y la Modernidad” debido a que se trata de un autor consciente de la ruptura de un modelo ético y estético caduco cuyo quiebre, sin embargo, significó también el impulso de un nuevo paradigma. Hay en Baudelaire, afirma Esquinca, “la negación y, a la vez, una incurable nostalgia por ese mismo orden al que rechaza, como buen ‘maldito’, desde su conciencia de hombre caído”.

Es en su poemario *Las flores del mal* la obra donde ejecuta con maestría su propia consigna: “Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”, con lo que dio origen al poema en prosa, esa forma literaria que los lectores de nuestras letras mexicanas aprecian de manera luminosa en la escritura del grupo sin grupo, los Contemporáneos.

Además de los temas y motivos que Baudelaire incorpora a la poesía francesa, el gato quizá sea uno de los personajes más atractivos, entre muchas otras razones, por ser depositario a la vez tanto de experiencias y cualidades milenarias como del misterio que consigo traían los nuevos tiempos. Cito a Baudelaire de la traducción de Esquinca:

Por mi cerebro se pasea
como en su departamento
un bello gato, fuerte y opulento.
Cuando maúlla se oye apenas,

su timbre es tierno y discreto;
por más que su voz se calme o gruña
es siempre rica y profunda.
He aquí su encanto y su secreto.
[...]
que venga tu voz, gato misterioso,
gato seráfico y extravagante,

en el que todo es, como en un ángel,
tan sutil como armonioso.

Los amantes de los gatos y los apasionados de la literatura sabemos que entre ellos se ha construido una tradición que es canon. El enigma, la voluptuosidad, la libertad y la seducción que los gatos despliegan apenas con un discreto movimiento corporal o con el apunte territorial de su mirada han sido elementos de atracción y hechizo para los artistas de la palabra. Los gatos son inteligencia, misterio, emoción; y son en todo momento consuelo y paciente esperanza. Recordemos en este punto, el poema “Que sea de seda”, de Malva Flores:

La piel de un gato. Elástica liga el paso de
ese gato. Su piel de *prrrr*. Su juventud de
salto, su piel como un abrigo para el dolor
de huesos.

Una liga, por dios, se solicita. Una liga. Un
gato que me abraza. El magnífico gato de
ojos amarillos.
Un ronronear para el dolor de huesos: que
vuelva seda su fermentada caridad.
Que sea de seda, un abrazo.

Qué duda cabe. El temple de los gatos se alimenta de las profundas y auténticas fibras de sus dueños. Solo los gatos tienen el encanto para saber sacar a la luz la verdadera materia de la que están hechos sus caseros. Son los gatos poseedores de muchas vidas, y tal vez a causa de esto son símbolo de la eternidad; es posible que la diada poeta-gato sea por esto tan entrañable: porque comparten el imposible deseo de la eternidad y juegan a poseerla; relación igual de entrañable como la que florece entre hijos y padres, por eso son ellos, los felinos, quienes debieran acompañarnos en el último viaje y no al revés. Tal y como lo expresa la polaca Wisława Szymborska en su espléndido poema “Un gato en un piso vacío”, en versión de Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia:

Morir, eso no se le hace a un gato.
Porque qué puede hacer un gato
en un piso vacío.
Tregar por las paredes.
Restregarse entre los muebles.
Parece que nada ha cambiado
y, sin embargo, ha cambiado.
Que nada se ha movido,
pero está descolocado.
Y por la noche la lámpara ya no se enciende.

Se oyen pasos en la escalera,
pero no son esos.
La mano que pone el pescado en el plato
tampoco es aquella que lo ponía.

Hay algo aquí que no empieza
a la hora de siempre.
Hay algo que no ocurre
como debiera.
Aquí había alguien que estaba y estaba,
que de repente se fue
e insistentemente no está.

La imagen de los gatos en orfandad que encierran los versos de la polaca nos lleva a experimentar el mismo sentimiento que apura el título de la novela inicial de Adriana Ortega Calderón: *Cuando los gatos esperan*.

Adriana Ortega Calderón incursiona por primera vez en el género de la novela brindándonos la oportunidad de leer una *nouvelle* que, rebasando por muy poco las cien páginas, se divide en nueve apartados, nueve fascículos como si de una novela por entregas se tratase. Aquí es donde comienza a esparcirse ese aire baudelariano que es a un tiempo romántico y moderno. Nueve partes que alguien, en una lectura más osada podría imaginar como capítulos de una miniserie, pues la imagen, las imágenes brotan por doquier en esta novela corta en la cual somos invitados, todo el tiempo, a mirar, a observar, a otear junto con el protagonista la extraña y desconcertante que es su vida: “No fue fácil decir adiós a Buenos Aires. Había radicado ahí 32 años, los más maravillosos años que un hombre como yo pudiera haber vivido. Partir fue desprenderme de incontables pasajes de

mi historia, de la que además me sentía orgulloso. Era la primera vez que salía de Argentina, al menos mi madre nunca me contó que lo hubiéramos hecho [...] No transcurrieron más de diez minutos para que el barco zarpara. Entretanto examiné la espuma sobre una oscura y agitada superficie y la rapidez con que mi ciudad se fue empequeñeciendo hasta desaparecer. De esa imagen mi mente no ha extraviado un solo fragmento ni de la sensación de alegría que me invadió tras dibujar en el horizonte un futuro que se teñía luminoso y que expandía cada uno de mis sentidos. Versalles, ahí concluiría mi viaje”.

Cuando los gatos esperan comienza siendo la historia del viaje trasatlántico que realiza Álvaro, un adulto joven de 32 años, bioquímico argentino, lector de literatura y de filosofía, que va en busca de nuevas experiencias profesionales. Pronto este relato se transformará en la experiencia de un extranjero que se debate entre la felicidad, llevada incluso a la euforia por descubrir un mundo de nuevas experiencias y la nostalgia, la tristeza por desprenderse de los afectos y cuidados de su madre y de Andrés, su entrañable e íntimo amigo. Estos dos mundos son dos realidades que constantemente serán atravesadas y superpuestas ante los ojos del lector por el protagonista, ya sea en sus recuerdos, en sus sueños o en sus deseos.

El personaje principal, Álvaro Lucero, como se puede apreciar en las citas, es también el narrador y el artífice de una trama sugeridamente triste, si nos atenemos al título de la obra: *Cuando los gatos esperan*. Triste en alguna medida, pero sobre todo desconcertante, extraña y perturbadora. La añoranza, la nostalgia propia de todo migrante nos llega por medio de múltiples y cuidadas descripciones del Versalles finisecular donde imperan atmósferas grises, con tonos profundos de azul tormenta; calles y vecindarios sin ruidos o rostros amigables; la sonoridad proviene de los carruajes y de la música que sale de los salones o de los museos, pero no hay voces humanas dispuestas siquiera al saludo. ¿Acaso es la mirada, son las miradas de hombres y felinos la clave para comprender el enigma que encierra esta novela? Es posible.

Si bien el argumento transcurre con agilidad, pues logra mantener en vilo al lector, quien está esperando todo el tiempo la confirmación de sus sospechas sobre la relación del protagonista con Andrés, con su madre, con su profesor (confirmación que, por cierto, nunca ocurre), el tempo que sostiene esta narración de palabras se transforma en espacio, es decir, la narración se torna descripción, lo que la acerca a la prosa poética y nos recuerda los maravillosos y misteriosos universos oníricos y terribles de los relatos de Edgar Allan Poe.

Al emprender su viaje en un barco de vapor, Álvaro va sumiéndose en la nostalgia que le causa la separación de su madre y de Andrés, a quien conforme avanza la novela el lector difícilmente se resistiría a considerarlo la pareja sentimental del

protagonista. Ya a bordo, Álvaro entabla amistad con Alexandre, un parisino con quien comparte charlas y lecturas durante todo el trayecto. Después de despedirse de su nuevo amigo, el protagonista se dirige a la casa con la familia Berthier. Tras su llegada se encuentra con una nota donde se le informa: “Fuimos a pasar el fin de semana a París con la familia de Geneviève. Estaremos de regreso en un par de días. Puede tomar la llave del llavero que se encuentra colgado a un lado de la campana. Hay comida en la alacena. Bienvenido, Álvaro”.

El desconcierto no es únicamente para el lector, lo es en primer lugar para el protagonista, quien aguardaba con gran ilusión, casi pueril, la llegada a la casa donde la familia Berthier lo hospedaría y acogería de manera si no hogareña al menos gentil, según lo dedujo del discurso epistolar que afirma haber intercambiado con Philippe, esposo de Geneviève y padre de dos adolescentes: “A través de cartas me compartieron una breve descripción del barrio, de las costumbres y la rutina que seguían como familia. Incluso tuvieron la cortesía de enterarme de los tres gatos que vivían en su casa, a los que decían adorar. Subrayaron lo valiosa que era su presencia en el hogar, anunciando con ello la consideración que habría de brindarle a los mininos”.

Ante esta situación, Álvaro se devana todo el tiempo planteándose preguntas cada vez más incómodas: ¿y si en realidad soy un intruso? ¿Y qué pasa si esta familia nunca existió? ¿Con quién acordó en cartas su llegada? ¿Quién dejaría un simple recado antes del arribo de su nuevo inquilino y no se presentaría de inmediato? ¿Por qué, además, abandonarían a sus mascotas, sus tres gatos? Poco a poco termina desatendiéndose de él mismo y de su trabajo. En un viaje a París, intenta contactar con Alexandre, su única referencia de la realidad narrada antes de la última noche en la casona de los gatos de los Berthier, pero fracasa pues Alexander se encuentra aún de viaje. Álvaro regresa de París a Versalles agotado y se encierra en la casa para hundirse en el alcohol. Se abandona por días hasta que irrumpe la policía en la casa. Lo culpan de allanamiento y deciden inspeccionar la zona. Cuando las autoridades revisan el resto de la casa se encuentran con las escenas de un crimen múltiple, el asesinato de los Berthier: “La alcoba nos mostraba un escenario implacable en el que los mártires eran dos adolescentes colgados de una soga amarrada a dos ganchos que pendían del techo. Dos ángeles silenciosos. Uno sobre el extremo derecho del cuarto y otro sobre el izquierdo. Los cuerpos se hallaban desnudos; solamente portaban un cinturón de cuero sujetado a la cintura. La totalidad de su piel había sido rociada de cal, haciéndose lucir como dos estatuas impecables cuya luminosidad alcanzaba a alumbrar el espacio. Eran los hijos de Philippe Berthier”.

Esta tragedia, evento por demás lleno de incógnitas, da pie a que Álvaro nos narre su historia desde una cárcel de

Génova. La muerte de los Berthier, los gatos y el delirio del protagonista recuerda un poco al cuento “El gato negro” y también, como el propio personaje lo señala, “La narración de Arthur Gordon Pym”, de Poe. Son la atmósfera de incertidumbre, el ambiente decimonónico, la educación sentimental que recibió de su madre y los animales, elementos que hilvanan y confunden en abrazados espirales la condición mental de Álvaro, quien como ya dije, ofrece, en primera persona, una historia onírica y vertiginosa que encalla en la pesadilla de habitar lo ajeno.

Así como Álvaro Lucero, al revelarse el multiasesinato, da un paseo por las conversaciones y los comentarios que le hiciera Andrés sobre los gatos, nosotros como lectores recorreremos los detalles de las cartas no enviadas, de la libreta vacía destinada a escribir la bitácora del viaje, la errada discreción de Álvaro sobre la ausencia de los Berthier, su viaje a París y la ausencia de Alexandre, su olfato habituado al amoníaco, el olor a sardinas

descompuestas, su tendencia al estado nostálgico de mirar la vida y esa conducta obsesiva por conservar la alacena tal cual estaba el primer día que llegó a la casa de la familia Berthier. La ingenuidad del personaje, entonces, se confunde con la del lector para que juntos enfrentemos una abismada y extraña perturbación por no saber cuál es la realidad. Mirándonos en el espejo que es Álvaro, nuestra realidad se tambalea, se vuelve una gigante duda. Y, sin embargo, la complicidad no basta. El mayor desconcierto, el mayor desasosiego es descubrirse tan huérfanos como los gatos, porque a pesar de todo Álvaro está profunda y tremendamente solo. “Duermo en esta urdimbre en horas que no conozco. Espero como esperé en casa de los Berthier. Solo que aquí la esperanza termina en cada muro”, concluye Álvaro.

Este golpe contra la realidad por fuerte que sea tampoco deja caer el hacha del leñador sobre la avellana. La acción continua en su propio suspenso y de rebote nos coloca ante otras imágenes, muy

semejantes a estas. Los asesinatos y la disposición de los cuerpos expanden la red intertextual al discurso fílmico: a la memoria vienen hilos argumentales de la adaptación cinematográfica de *El dragón rojo*, donde el doctor Hannibal Lecter simula comunicación epistolar con sus víctimas y la exposición forense de los cuerpos evidencia experiencia tanto en la destrucción como en la conservación material de los mismos. ¿Será acaso Álvaro Lucero un reflejo de aquella terrible inteligencia? Probablemente Álvaro respondería esta pregunta diciendo una vez más: *Yo solo soy un forastero extrañado en un sitio desafortunado*.

Leer *Cuando los gatos esperan* es una invitación a la aceptación de la incertidumbre: no solamente obliga a interrogarnos sobre la realidad del personaje y la propia, sino que nos hace reflexionar sobre si la racionalidad es el principal componente de la realidad.

Poemas traducidos

Gabriel Zaid

El Colegio Nacional

Ciudad de México, 2022, 411 pp.

LETICIA GÁMEZ

Con *Poemas traducidos* se suma el sexto volumen a la colección de las obras de Gabriel Zaid editadas por El Colegio Nacional. En esta ocasión se trata de un libro peculiar, cuyo contenido se divide en dos partes: poemas que Zaid tradujo entre 1968-2020 y algunos de sus poemas trasladados a distintos idiomas entre 1966-2019. En *Poemas traducidos* se reúnen cuantiosas voces, así la de Zaid traduciendo a quince poetas de variadas épocas y geografías, como una larga lista de traductores/poetas —el libro la incluye al final— que vertieron la poesía de Zaid a otras lenguas: inglés, francés, italiano, portugués, alemán, sueco, checo, holandés, griego y japonés.

Adolfo Castañón escribió en *Literal Magazine* que una compilación como la de *Poemas traducidos* debate con la autonomía e individualidad del autor. En efecto, en el libro nos encontramos la voz de Zaid por doquier, pero nunca sola. Los poemas traducidos de *Reloj de sol* vienen en segundo lugar, luego de dar un repaso por los diversos nombres que el poeta y ensayista fue trasladando al español: Gérard de Nerval, Po Chu Yi, Paul Celan, János Pilinszky, Georges Bataille, Jan Zych, Wisława Szymborska y otros; después, también, de sus notas críticas sobre las coplas de Fernando Pessoa y las

canciones de Vidyapati. Y, aún después, del apartado “Poesía indígena del norte de México”. Además, cada uno de los poemas de Zaid se acompaña con la o las traducciones que se han hecho de él. Se trata de un libro que no solo deja huella de las lecturas minuciosas del poeta, sino que nos invita al extenso territorio de la curiosidad intelectual auténtica, siempre dispuesta al diálogo compartido.

Los poemas que Zaid tradujo se habían publicado durante años en distintas revistas y suplementos: *La cultura en México*, *Siempre!*, *Plural*, *Vuelta*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Diálogos*, *La Jornada Semanal* y *Letras Libres*, y hoy se pueden encontrar como “Quince poetas” en *Poemas traducidos*, pero también en *Letras Libres* bajo el mismo título (<https://letraslibres.com/revista/quince-poetas/>). Como mencioné antes, este libro es un diálogo, recoge la conversación que Zaid mantiene durante medio siglo a la par que escribe sus ensayos sobre poesía o el mundo cultural. No es de sorprender lo diverso de sus intereses: así Safo, Dorothy Parker, Fouad El-Etr, como los cantos pápagos, yaquis y tarahumaras, pero siempre cuidando la canción. Si hay una constante en la amplitud que Zaid recorre es esa, el ritmo que, además de ser sonoridad conmovedora, es un asunto arraigado en las culturas. Por ello Jeannette L. Clariond escribe en *Letras Libres* que Zaid “prepara sus traducciones con minuciosidad y lógica. No solo vierte, razona lo que traduce. Lo comprende desde su más íntima raíz”.

Los temas, los estilos, las formas, varían. Son más de cincuenta y dos años

acudiendo a la escritura de otros para traerla al español. Aun así, es posible notar cierto gusto, aunque no único, sí constante: el tono agrisado, irónico; la cuestión amorosa, el humor. Inclinationes que están en los poetas que fue traduciendo y en sus propios poemas, por ejemplo “Homero en Cuernavaca”:

¿Qué le hubiera costado a Dios
que todas fueran unos mangos?

Así cada uno tendría el suyo
y nunca hubiera ardido Troya.

Pero, si todo fuera amor,
¿quién haría historia?

En el prólogo de *Versiones y Diversiones* (1974) —al cual *Poemas traducidos* no deja de recordar— Octavio Paz escribió que su libro, sin pretensiones de enseñanza, es resultado de “la pasión y la casualidad”. Quizá debamos concederle tal espontaneidad también a Zaid, pero sin olvidar que, aunque la traducción venga de la recreación, esta tiene que sortear las diferencias lingüísticas. Un buen traductor nos acerca tanto como puede al texto original, pero *Poemas traducidos*, en tanto cúmulo de lenguas y voces, nos recuerda la paradoja que había destacado Paz en *Traducción: literatura y literalidad* (1971): por un lado, desaparecen las distancias entre una lengua y otra, pero por el otro, se revelan más plenamente. Con todo, la lejanía entre idiomas provoca un movimiento placentero. En un breve ensayo sobre el bilingüismo del poeta mexicano Francisco Cervantes, Gabriel Zaid nos cuenta que no solo hay riqueza

en el desajuste de estar en otra lengua, sino en la acción de trasladarse. Además de reconocer que la lengua materna es un mundo incompleto, el hallazgo está en “la experiencia del salto de una lengua a otra, cuya imagen puede ser la caricia” (*Leer poesía*).

Como lectores, podemos creer que Zaid, en tanto traductor experimentado, acumuló la suficiente seguridad para espezear entre una lengua y otra, sin embargo, si vamos a su obra poética nos encontramos una presencia constante: la duda. Pero la duda grata, la vacilación juguetona y la burla de sí mismo. En sus poemas, como en sus ideas sobre el bilingüismo, se privilegia el lado sencillo de la sensualidad y la incertidumbre; la sorpresa sin oscuras introspecciones, la balada breve. A un lado de la imponente figura del intelectual, el flanco poético de Zaid es modesto y colorido, un descubrimiento grato para quienes ya lo admiran en sus ensayos:

“Mil y una noches”

Después de medianoche,
del cine, con una extraña ebriedad,
ausculto el corazón de mi coche
de miedo de auscultar mi soledad.

Música, música inebriante.
Serpientes al verano de la noche.
Quieren volar las eses del volante.
Dios no dio alas a los coches.

Árboles, ríos,
extrañas frutas de ámbar,
de jade, de rubí,

en el jardín prohibido de la noche
dicen que no,
dicen que sí.

El hambre del mundo

Rafael E. Quezada

Ediciones del Lirio

Ciudad de México, 2023, 93 pp.

SHANIK SÁNCHEZ

El *hambre del mundo* es un libro de cuentos insólitos. Las diez narraciones alojadas en su interior advierten al lector sobre las fisuras en la idea tradicional de realidad, impugnan el orden de la causalidad racional y, en su lugar, instauran la duda acerca de su validez. A pesar de que, en mi opinión, compila demasiadas narraciones para ser un primer cuentario, al final más de un lector seguramente quedará con ganas de que esta obra no sea flor de un solo día para su joven autor, Rafael E. Quezada.

En 1959, Amparo Dávila sorprendió con su primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado*, y dos años después con *Música concreta*. De los doce relatos antologados en el primero y los ocho en el segundo, varios ya habían aparecido previamente en importantes revistas y publicaciones periódicas de la época como *Estaciones*, *Cuadernos de Bellas Artes*, *Summa*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes* y el *Anuario del Centro Mexicano de Escritores*. Con *Árboles petrificados* (1977), tercer volumen con doce narraciones, Dávila se hizo acreedora al Premio Xavier Villaurrutia. Traigo a colación el ejemplo de esta gran narradora porque Rafael E. Quezada ha dado un paso aventajado en ese camino

ya recorrido por la zacatecana y otros autores de la Generación del Medio Siglo. *El hambre del mundo* ganó su publicación en la Convocatoria Ópera Prima 2022, auspiciada por Ediciones del Lirio; los diez relatos que lo conforman eran inéditos y hasta ahora no pueden leerse más que en el cuentario.

Me he tomado la libertad de mencionar todo lo anterior porque también algo en los relatos de Quezada, algo que podríamos denominar a bote pronto fantástico, *Unheimlich*, absurdo o inquietante, no solo los vincula entre sí, sino además establece un posible puente con las obras de Felisberto Hernández, Guadalupe Dueñas, Francisco Tario, Virgilio Piñera, José Emilio Pacheco, Adela Fernández, Cristina Peri Rossi y, como ya señalaba, con la de Amparo Dávila, por mencionar solo unos cuantos escritores del siglo pasado; e incluso lo zambulle en la nueva ola *weird fiction* de narradores mexicanos e hispanoamericanos como Bernardo Esquinca o Mariana Enríquez.

Gabinete de curiosidades, aunque el título del libro no ofrece, o al menos a mí no, una idea preliminar de lo que podremos hallar en su interior, al terminar su lectura uno vuelve a la portada y comprende entonces el porqué del pacto de ficción propuesto desde el primer hasta el último cuento. “Porque –confiesa uno

de los personajes– tenemos miedo de mirar ese agujero sin fondo devorando a sus hijos y a los hijos de sus hijos en un ciclo perpetuo. La melancolía es el hambre del mundo, la boca que nos quiere tragar. Al menos es el hambre de la cual estoy huyendo”.

En cuanto a los diez relatos de *El hambre del mundo*, me permito enumerarlos a continuación: “El ascendente”, “Carnívoro”, “El cambio”, “Mal agujero”, “Cisnes en la oscuridad”, “Bonsái”, “El núcleo del malestar”, “Responsabilidad”, “Hoy comenzamos a querernos” y “Melancolía del hogar”. Entre cada uno, el lector podrá advertir más de un vínculo ya sea el estilo, ya sea un tema en común o un elemento u objeto aparentemente inocuo que después se revela pernicioso, como en el quinto relato los versos de Rubén Darío “Su pico es de ámbar, del alba al trasluz”: “Pasó el tiempo y seguí teniendo esas dudas: las paletas de colores indican que el más puro de los blancos es el de las nubes, pero ¿cómo pueden ser las nubes puras si almacenan la tempestad? Imaginé criaturas algodonadas que, al bailar, se ennegrecían poco a poco al ritmo de la música, formando cúmulos agresivos y obstruyendo la luz del sol. En cualquier momento estallarían en lluvia. Muchos meses de esfuerzo me tomó confeccionar a esa criatura suave, tersa, amable y sutil. Parecía de nieve y los otros animales se admiraban al verlo pasar. Aunque la primera vez fue doloroso, por supuesto; hay algo inclemente en los actos de belleza prístina que produce sufrimiento, como si una endeble membrana se rompiera”.

El hambre del mundo se compone de angustias existenciales, de diez

formas de lidiar con la falta de sentido que en realidad define las relaciones humanas, por no decir filiales y familiares. Mientras sus personajes se asoman al vacío de una existencia mediocre, la voz narrativa, similar a la de los patafísicos y neofantásticos, apunta en clave humorística. Si el lector sonríe, es signo de que la ideología y la lógica tradicionales han sido subvertidas. El relato ha logrado inquietar por un instante su visión de mundo: algo grave —en cuanto a su *ethos*—, pero irónico —en cuanto a su manifestación—, le ha sido revelado. Por mi parte y para no incurrir en el odiado *spoiler*, diré que Rafael E. Quezada ha asimilado con éxito la famosa e imperecedera receta que Edgar Allan Poe nos legó en “The philosophy of composition”, sobre todo con los giros en las tramas de todos los cuentos, a los cuales, afortunadamente, no les falta una pizca de humor negro. Por ejemplo, cuando la protagonista de “El ascendente” describe con un tono abiertamente sarcástico su vida sexual: “Me da un poco de pena que me gusten criaturas de mente tan estrecha como los hombres, pero no lo puedo evitar. Tomo la precaución de no contarles que tengo implantado un DIU, porque entonces las bestias se emocionan y se quitan el condón: así es más rico, dicen, no hay peligro de que te embaraces, dicen, y no piensan en los virus que se pueden contraer de esa manera. Y si tan

rico se siente, ¿por qué no se hacen ellos la vasectomía? Me divierte mucho hacerles esa pregunta para ver su nerviosismo y sus gestos al imaginárselo, pobrecitos, y el movimiento involuntario de las piernas y las manos para proteger del dolor su triste miembro”.

Y es que si bien cada una de las narraciones aborda temáticas tan actuales como la paternidad/la maternidad; las crisis ecológicas y sanitarias; algunos movimientos como el veganismo, el feminismo, la neurodiversidad y las diversidades sexogenéricas LGBTIQ+, entre otras; y hasta la religión, los discursos “conspiranoicos” y algunas creencias pseudocientíficas como la astrología, se agradece que el aburrido tono serio y solemne tan manido en la literatura mexicana no aplaste ninguno de los mundos posibles que este novel escritor nos presenta. Porque, parafraseando a Julio Cortázar, “nada más cómico que la seriedad entendida como valor previo a toda literatura importante (otra noción infinitamente cómica cuando es presupuesta), esa seriedad del que escribe como quien va a un velorio por obligación o le da una friega a un cura”.

En pocas palabras, esta *ópera prima* de Quezada está bien dispuesta: entre las dos caras de una misma moneda, entre lo verosímil y lo inverosímil, logra no solo una interpretación circular sino también, al virar lo cotidiano hacia

rumbos distintos, mantener al lector expectante, asombrarlo con astutos giros argumentales y soterradamente plantar en su mente la semilla de la duda. En *El hambre del mundo*, lo fantástico convoca al absurdo cuando la idea tradicional de realidad no puede sostener más su falta de un sentido y su aparente lógica causal. Lo fantástico y el absurdo comparten una voluntad subversiva que abre, erosiona y problematiza el orden establecido de lo real. “Tematizan —según Torres Rabasa— la falibilidad de la razón y plantean la pregunta sobre la validez de las categorías tradicionales que el sujeto empuñaba para descifrar el mundo. Interrogan, incluso, al mundo mismo sobre su validez, pero sin proponer jamás otra lógica, sin elaborar otro discurso pleno, sin vislumbrar otro orden coherente; abogan por detenerse en el umbral, señalan crisis, dibujan un interrogante, instauran la duda”. Ojalá que *El hambre del mundo* no sea el debut y la despedida de Rafael E. Quezada y más sabio que el zorro de Monterroso no se dé por satisfecho, deje pasar los años y no publique otra cosa.

En la celda había una luciérnaga

Julia Viejo

Blackie Books

Barcelona, 2022, 184 pp.

ERIKA POLINO GUAJARDO

Quizá el primer cuento que nos narra Julia Viejo en *En la celda había una luciérnaga* sea el prólogo. A partir de episodios anecdóticos de su vida, que se convierten en parte de la ficción al ser desplazados a la escritura, la autora plantea, ya sea implícita o explícitamente, una serie de características que moldean el carácter de los treinta y cuatro relatos que conforman este libro.

Abre el volumen una descripción tan extrañamente específica que resulta a la vez placentera y divertida: “El tanatorio de San Isidro es un lugar donde no hay cabida para muchas sorpresas. La flora de la entrada es muy típica [...] y dentro hay baldosas de mármol donde resuenan los zapatos de la gente viva”. Que resonaran los zapatos de la gente muerta sería, acaso, más perturbador. Estas descripciones generalmente van

acompañadas de un ingenio agudo que o bien busca dar un alivio cómico a las escenas más tensas, o bien esconde la crítica detrás del humor. De igual forma, se construyen personajes entrañablemente humanos. Desde la Julia Viejo que, en el prólogo, se ve a sí misma bailando en un comercial de café proyectado en la unidad de cuidados intensivos, hasta la vieja protagonista de “El ayuno”, quien no se cohíbe ante la posibilidad de que a su hijo el Toni lo atropelle un tractor con tal de que deje de dar la tabarra y quien tampoco se arrepiente de ignorar, con alevosía, las órdenes del doctor para comer un guiso de conejo.

De inicio a fin, los cuentos fluyen con un ritmo rápido, mas no apresurado, a través de una serie de escenarios imbuidos de un estilo que recuerda en ocasiones al realismo mágico, en ocasiones

al género fantástico. Es entonces habitual encontrar páginas plagadas tanto de fantasmas aburridos tomando batidos de coco en tetrabriks (“La fantasma”) como de refugiados que lo han perdido todo menos una cicatriz que se asemeja a un dragón (“El dragón”). Después de todo, Julia Viejo confabula lo fantástico de la imaginación con lo triste y anodino de la vida cotidiana.

De pronto, hay un hombre que se ríe de la sopa aguada del refugio y de la comida sólida que solo alcanza para las primeras personas de la fila; hay niños que se clavan tenedores los unos a los otros, o a sí mismos, como forma de protesta o de chantaje; hay un chico sin piernas que persigue a una tortuga del desierto; hay cada vez menos gente en el campo y la gente que queda no es tan risueña. Hay hambre, hay imaginación y una cicatriz con forma de dragón que ya no parece un dragón porque la delgadez de su cuerpo la ha deformado.

De pronto, hay una crisis migratoria. Y también hay un hombre y una mujer que no pueden amarse, quizá porque son muy viejos, o quizá porque ella está casada y él, a pesar de ser viudo, no puede deshacerse del maquillaje de

su esposa. Tal vez ni siquiera necesiten amarse: comer churros, tener un pico de insulina, conjugar verbos para ejercitar la mente, robar un falafel, ser escoltados a sus departamentos y cambiar la rutina sea, acaso, suficiente prueba de amor. De pronto, los adultos mayores, marginados del mundo, luchan para abrirse paso en la existencia.

Al inicio del libro, la autora se declara en la eterna búsqueda de una explicación de lo absurdo, y luego procede a disculparse por hablar con “tanta obscenidad” de ella misma y por su obsesión narrativa, prometiendo que volverá a ocurrir. Disculpas innecesarias, por cierto, ya que, si hay algo mínimamente censurable en su obra no es el doble sentido —en ocasiones obsceno, en ocasiones no—; ni su prólogo anecdótico, ni sus autodenominados desvaríos, sino su abuso del absurdo, ese absurdo cotidiano que, si bien comienza como un recurso atractivo, se torna repetitivo conforme avanza la lectura. Es decir: los treinta y cuatro cuentos que reivindican lo absurdo se vuelven absurdos. Otro aspecto a destacar son los finales abruptos, que dejan un regusto amargo en la boca. Son tan con-

fusos como presenciar el fin del mundo y, de pronto, verlo reducido al pedazo de croqueta que se ha quedado pegado al paladar (“El menú del fin del mundo”). Los textos de Julia Viejo parecen construirse sobre el anhelo de llegar a alguna parte, pero a veces no llegan a ninguna en concreto.

Algo que admirar, sin embargo, es la voluntad de forjar una voz propia. *En la celda había una luciérnaga*, al ser su obra debut, solo precedida por un cuento publicado aquí o un artículo publicado allá, le permite a la autora experimentar con sus recursos literarios. Así, contamos con la presencia predominante de narradores en primera persona, ritmos rápidos, el inventario de un conjunto de objetos que guardan poca relación entre sí, cuentos que son un diálogo o un correo electrónico, tiempos circulares, una historia de amor a través de varias vidas, la declaración de un caso ficticio que bien podría ser real, pizcas de ciencia ficción con robots en museos, y reuniones con aliens que parecen sesiones de culto, por mencionar algunos.

Por último, no podemos terminar de hablar de Julia Viejo sin hablar de Ana Ma-

ría Matute, una asociación que la crítica no cesa de hacer. Es cierto que Julia Viejo adopta características estilísticas y temáticas propias de Matute. Pero esas similitudes, al final del día, no son más que la influencia evidente de un autor predilecto sobre la escritura propia, algo que la misma Viejo declara. Por dichos motivos resulta molesta la insistencia en catalogar a Viejo como “la nueva” Ana María Matute o “una suerte de” Ana María Matute, como si esta viniera por versiones o generaciones, o como si Julia Viejo fuera más que una suerte de Julia Viejo.

A riesgo de simplificar en exceso, me atrevo a decir que los cuentos de Julia Viejo son entrañables y críticos, divertidos y cotidianos, a ratos incluso mágicos. En ocasiones son cuentos tan sugerentes que en la primera vuelta el lector se ríe y en la segunda intenta no gritar o llorar. *En la celda había una luciérnaga* está plagada de cuentos que vale la pena leer, aunque a veces no acaben bien, o aunque simplemente no acaben. Pero volvamos al prólogo, a unas palabras de la autora: “Lo siento. Me he equivocado. Volverá a ocurrir”. Ojalá.

Killers of the Flower Moon

Martin Scorsese

Estados Unidos, 2023.

JORGE LUIS FLORES

Martin Scorsese pudo haberse retirado en 1990 y habría merecido ya un sitio indeleble en la historia del cine con un puñado de filmes que se volverían clásicos: *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *Raging Bull*, *The King of Comedy* y *Goodfellas*. Pero en la segunda mitad de su carrera, cuando se hubiera aceptado de él una serie de películas correctas e incluso mediocres, Scorsese se ha negado a bajar la vara y nos ha dado hitos como *Casino*, *The Age of Innocence*, *The Departed*, *The Wolf of Wall Street* y ahora *Killers of The Flower Moon*.

Killers of The Flower Moon está basada en la historia real de la masacre lenta y calculada del pueblo nativoamericano de los Osage, perpetrada por colonos blancos entre 1918 y 1931. Expulsados dos veces de sus tierras, primero de Luisiana y luego de Kansas, los Osage se resignaron a comprar a un precio irrisorio un valle en Oklahoma que para los blancos carecía de valor. En 1898, sin embargo, se encontró petróleo en esa tierra yerma. Una inmensa cantidad de petróleo. Tanto, de hecho, que la riqueza

que generó en solo treinta años superó la riqueza total estimada generada durante las fiebres del oro estadounidenses de los siglos XVIII y XIX, sumadas. Este revés histórico convirtió a los Osage en el pueblo más rico del mundo per cápita. Pero, como dice el jefe de la tribu en una de las escenas más memorables de la película: “Cuando este dinero empezó a llegarnos, debimos saber que venía con algo más”. Algo que fue llegando a la reserva de a poco, hombres de piel clara que se casaban con mujeres Osage y que parecían: “buitres volando en círculos alrededor de nuestra gente”. Los muertos se acumulaban, muchos debido a vagas enfermedades, suicidios extraños, o fantasmales bandoleros. Al mismo tiempo, más dinero y derechos de uso de tierra pasaban a manos blancas. “El Niño Dios te escrituró un establo / y los veneros del petróleo el diablo”, escribió Ramón López Velarde en “La suave Patria”, y ese verso sería un epígrafe ideal para *Killers of The Flower Moon*.

Por la escala del evento narrado y su impacto en la historia de una na-

ción, *Killers of The Flower Moon* supera en ambición al resto de la filmografía de Scorsese, quizás siendo solo comparable a *Gangs of New York* y *The Irishman*; no obstante, el veterano cineasta elige un tono íntimo y decide centrarse en el matrimonio entre Mollie (Lily Gladstone) y Ernest Brukhart (Leonardo DiCaprio). Mollie observa cómo uno a uno los miembros de su familia le son arrebatados: su madre, y, de formas cada vez más sospechosas, sus hermanas: Minnie, Anna y Reta. Ernest, por su lado, recién llegado de la Primera Guerra Mundial, es un tipo bastante idiota, cobarde y sin otra virtud que su buen rostro y la “fortuna” de ser sobrino de William “King” Hale (el mejor Robert De Niro que hemos visto en lo que va del siglo), el autodenominado Rey de la colina Osage, quien se aprovechará de la maleabilidad de su sobrino para usarlo como arma en su guerra secreta contra los Osage.

En *Killers of The Flower Moon* lo único expansivo es la duración, tan comentada, de casi tres horas y media que, por otra parte, están más que justificadas por la cadencia y el suspenso balanceados con precisión quirúrgica (lo que tiene que extenderse, se extiende; lo que debe ser rápido, desciende como un hacha). Obviando eso, es interesante que justo para un tema de esta envergadura, Martin Scorsese evite la épica y los planos grandiosos de la frontera a lo Howard Hawks o John Ford, y en su lugar opte

por primeros planos que investigan de cerca las relaciones entre blancos y nativos, entre familiares, y entre supuestos amigos o amantes, revelando lentamente cómo los Osage son prisioneros en una jaula de oro negro cuyos carcelarios son todos blancos en puestos de poder: sheriffs, banqueros, funcionarios, abogados y médicos. La lente de Rodrigo Prieto (el director de cinematografía de confianza de Scorsese desde *The Wolf of Wall Street*) nos pone lo suficientemente cerca para oír los susurros sibilinos de Hale, para sufrir la fiebre y el duelo permanentes de Mollie, y para hurgar en el gesto torturado por la culpa de Ernest. En otras palabras, esta no es una aventura de vaqueros contra indios, ni de conquista de tierras inhóspitas; es el estudio atento y doloroso de una traición marital y del lento envenenamiento tanto de víctimas como de victimarios, y con ellos, de la nación dada a luz por este abuso. La música del legendario Robbie Robertson (a quien está dedicado el filme, pues murió el 9 de agosto de este año) refleja el procedimiento metódico y descarnado de la construcción cinematográfica con su aproximación rítmica, pausada y tensa. Hay un latido amenazante bajo la tierra, un líquido oscuro que, bajo la luna de los Osage, es difícil distinguir: ¿es petróleo o es sangre?

El caso de Martin Scorsese es singular en la historia del cine, tanto americano como mundial: cincuenta y seis años de carrera, veintiséis filmes de ficción que van de lo bueno a lo extraordinario y más de una docena de documentales de excelente factura. Vale la pena detenerse y preguntarse por qué: ¿cómo ha hecho para mantenerse vigente, consistente y relevante a lo largo de casi seis décadas con sus tumultuosos cambios culturales y tecnológicos? Están las razones vitales y obvias: Scorsese ha tenido la suerte de ser longevo, y de mantenerse lúcido y sano; las razones estratégicas: Scorsese ha sabido balancear su influencia y sus espaciados éxitos de taquilla para navegar el difícil mar de los estudios sin sacrificar su visión; las razones artísticas: Scorsese estudia el pasado con amor arqueológico (su trabajo de preservación de películas de todas las latitudes rivaliza con su trabajo como creador) sin empanantarse en la nostalgia porque mantiene la mirada atenta al futuro (el neoyorkino lleva décadas apoyando nuevos talentos, ya sea produciendo o recomendando el cine de gente de la estatura de Spike Lee, Wim Wenders, Claire Denis y Bong-Joon-ho; o más recientemente de los hermanos Safdie, Joanna Hogg y Greta Gerwig). Y, por último, están las razones que denominaré espirituales. Para entenderlas, conviene volver a esa cita tan manoseada, pero tan certera de Nietzsche: “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti”. De la camada de directores brillantes de la generación de Scorsese, de entre aquellos que siguen vivos y trabajando, nadie ha

logrado lo que él. Brian de Palma es un virtuoso, pero siempre coqueteó con el mal y nunca interrogó las partes monstruosas de sí mismo; Coppola hizo cuatro de las mejores películas de la historia al hilo, voló muy cerca del sol negro y fue fulminado; Spielberg es un genio que ha pasado una vida construyendo aventuras para evitar el horror y la única vez que se asomó al infierno, cerró los ojos. Scorsese, en cambio, sobrevive porque nunca ha parpadeado; sostiene la mirada al abismo y dialoga con los monstruos.

Una de las críticas que se ha lanzado contra *Killers of The Flower Moon* es que Scorsese se está apropiando de la historia de los Osage y que esta no es su historia para contar. Es un dilema central de la creación artística: ¿es válido que una persona de un grupo que históricamente ha sido el opresor narre la lucha del oprimido? Es una pregunta que esta reseña no resolverá y que quizá no deba resolverse nunca, sino seguir discutiéndose y renovándose siempre a través de obras artísticas que la desafíen. En lo que toca a *Killers*, lo importante es señalar que Scorsese no habla por los Osage, sino por los blancos. Cuenta la historia, no desde el punto de vista de las víctimas, sino de los asesinos. Piénsese en las tantas escenas donde se habla el idioma de los Osage y no se nos da una traducción, o en cómo somos forzados a observar el sufrimiento desgarrador de Mollie desde la pusilanimidad de Ernest. Somos los forasteros. En pocas palabras, *Killers of The Flower Moon* no intenta ser un testimonio; es una confesión de culpa.

Y es que buena parte de la filmografía de Scorsese es precisamente eso: un confesionario para la cultura norteamericana. Católico y jesuita de formación, Scorsese sabe de culpa, de pecados, de tentaciones y de tortuosas (o muchas veces inalcanzables) redenciones. En *Mean Streets*, un chico italoamericano lucha entre su fe y el aparentemente inexorable destino del crimen que le espera; en *Raging Bull*, Scorsese pone al lado más oscuro, agónico y autodestructivo de la virilidad en el banquillo; en *Goodfellas*, *Casino* y *The Wolf of Wall Street* nos enfrenta con el culto al dinero y con nuestra idea distorsionada de la “libertad”. En *Killers of The Flower Moon* su objetivo es quizás mayor que nunca, pues cierra el silicio de su lente sobre la historia misma de su nación y de su cine.

Scorsese conoce al dedillo la historia del cine norteamericano, y sabe el lugar central que tiene, por ejemplo, *The Birth of a Nation*, esa obra maestra de moral atroz de D. W. Griffith. Una obra insoslayable que sin embargo fue también la propaganda más eficaz jamás hecha para el Ku Klux Klan (se dice que a esa película se debe el renacimiento del Klan). Continuando el camino por el canon, es inevitable enfrentarse con la épica estadounidense, el mito original: el viejo oeste, la tierra inhóspita donde deambulan hombres liminales, mitad civilización, mitad barbarie. Por encima de todos los otros grandes géneros de cine

nacidos en Estados Unidos, el musical y el cine de gangsters (que Scorsese ha cultivado tan bien que mucha gente lo identifica, a su pesar, con él), se eleva el *western* como el Everest que todo cineasta de gran ambición quiere escalar. Pero el *western* tiene también un legado complicado por su perenne retrato del indio como el *otro* más inaccesible, muchas veces como la amenaza salvaje y otras veces como un tótem de pureza o sabiduría ancestral. Scorsese, a su avanzada edad, decide conquistar esta montaña, pero no por el camino mil veces explorado donde se apilan los alpinistas, sino por el lado oculto y lleno de grietas donde se oculta el costo pagado: las víctimas sacrificadas en nombre de la nación más próspera del mundo. En el libro homónimo que inspiró *Killers...*, el periodista David Grann sentencia que los crímenes perpetrados contra los pueblos nativoamericanos son: “El pecado original del que nació este país”.

Casi al inicio de la película, Ernest lee (por instrucciones de su tío) un libro sobre la nación Osage. El pie de una ilustración pregunta: “Can you find the wolves in this picture?” (“¿Puedes identificar a los lobos en esta imagen?”). Hemos de recordar que “picture” en inglés es también una manera de llamar a las películas, y en el cine *western*, los lobos han estado casi siempre disfrazados de corceiros. Aquí, Scorsese les quita la máscara.

Por ello es tan importante a quién elige Scorsese como su protagonista. No es el demonio William “King” Hale, es Ernest Burkhart, su sobrino simplón. Ernest, quien es manipulado una y otra vez sin oponer resistencia. Esta decisión es significativa pues Hale parecería el protagonista ideal: un tipo que representaba el sueño americano; emprendedor, se levantó a sí mismo de la pobreza a punta de trabajos pesados, se instruyó, se educó en la cultura de los Osage y fue haciéndose de dinero y, más importante, de poder; un poder omnímodo y sutil que era capaz de influir en blancos e indígenas por igual. Este es el antihéroe ideal de Scorsese, cuyos protagonistas suelen ser hombres que sucumben a su codicia o ambición y destruyen todo a su paso. Al elegir a Ernest, por lo tanto, Scorsese desplaza la culpa que no se halla solo en el artífice intelectual del mal, sino en todas las manos cómplices que posibilitan su reinado. Todos los grandes crímenes contra la humanidad precisan de Ernests, gente bonachona que por miedo o complacencia obedece órdenes: la “gran mayoría silente”. Así, Scorsese mueve el foco de su cámara y apunta al espectador; eso, antes de apuntarlo a sí mismo.

Hasta unos diez minutos antes de terminar, *Killers of The Flower Moon* se perfilaba como una obra sobresaliente y otra entrada sólida a la filmografía de Scorsese, pero es ese último espacio donde la película da un viraje brutal que la convierte en, muy probablemente, la mejor película del director en este siglo. Luego del único juicio de peso real —el de Mollie a Ernest, cuando este no se atreve

a reconocer que la ha estado envenenando— la escena se corta y somos transportados a la grabación con público en vivo de una radionovela sobre los asesinatos del condado de los Osage. El rompimiento de la narrativa nos recuerda a la brillante escena final de *The King of Comedy*, pero la apuesta aquí es aún mayor. La radionovela (cuyo título, “True Crime Stories”, es a su vez una denuncia de nuestra fascinación, tan en boga ahora, con documentales y podcasts de crímenes), dice el narrador: “Es traída a ustedes por J. Edgar Hoover”, nada más y nada menos que el turbio fundador del FBI. La presentación cuenta además con el patrocinio de los cigarros *Lucky Strike*. Todos en el auditorio: músicos, actores, narrador y público son blancos. Blancos produciendo y consumiendo el dolor ajeno como entretenimiento y, lo que es peor, consumiéndolo en una narrativa en donde son los héroes. A partir de este quiebre, somos forzados a reeva-

luar el último tercio de la película, desde el momento en que los agentes del buró de investigación llegan a Fairfax. Lo que hasta entonces había sido una película relativamente contenida formalmente, se desborda. Hay una escena en que los detectives se reúnen por la noche a las afueras de la ciudad para intercambiar información: sus autos se dibujan en la semioscuridad, las torres de los pozos de petróleo pespuntean el horizonte, el cielo es azul y naranja, la cámara se mueve como un látigo siguiendo a los hombres que salen bien coreografiados de sus autos y se posicionan en una serie de composiciones inmaculadas; mientras cuentan lo que han descubierto, pasamos a *flashbacks* casi teatrales y su diálogo es veloz e inteligente. Algo chirría para el espectador aguzado. ¿Estamos viendo ahora un *thriller*? Al llegar al final esto cobra sentido: durante la última hora hemos estado viendo la trepidante versión de los hechos del FBI, su historia de éxi-

to y no la historia del pueblo masacrado por el petróleo, asesinado por quienes se decían sus amigos y familia, olvidados por la nación que los usurpó y luego juró protegerlos.

En esta genial vuelta de tuerca, Scorsese lo critica todo: la recreación de eventos, las versiones que sobreviven y se narran de una historia, los silencios acordados que se vuelven cáncer, y la tragedia misma de narrar, ya que es imposible recrear los hechos, devolver las vidas arrebatadas, devolver el alma a quienes las arrebataron. El hecho de que sea él, el propio Martin Scorsese, quien salga a leer el parco obituario de Mollie Burkhart y recalque que no hubo mención de los asesinatos perpetrados contra su familia, es un conmovedor y poderoso mensaje sobre el arte: el intento nunca es suficiente, pero hay que intentar. A sus ochenta años, el más grande de los cineastas de nuestro tiempo sigue intentando.

Cerrar los ojos

Víctor Erice

España-Argentina, 2023.

PEDRO CASCOS

Se decía de Stanley Kubrick en sus últimos años como director —y así lo atestiguaban sus actores por el interminable número de tomas que debían repetir— que su excesivo perfeccionismo solo le permitía rodar una película cada bastantes años: de los cuatro de *La naranja mecánica* hasta *Barry Lindon*, a los cinco entre esta y *El resplandor*; a partir de ahí siete transcurrirían para *La chaqueta metálica* y doce más para *Eyes Wide Shut*. Así, en sus últimos 28 años de carrera Kubrick completó cinco largometrajes. Víctor Erice ha superado la marca con otros tantos en cincuenta años, solo cuatro si descontamos esa suerte de ensayo filmico rodado mano a mano con otro prestigioso cineasta: Víctor Erice: *Abbas Kiarostami: Correspondencias*.

En 1973 y cuatro cortos después, el realizador vasco se iniciaba en el largometraje, y en cierto modo sorprendía al mundo, con *El espíritu de la colmena*. Galardonada con la Concha de Oro a mejor película en el Festival de San Sebastián, el gran tema de la cinta era la mirada, como lo es en su creación más reciente, estrenada medio siglo después: *Cerrar los ojos*. Este filme también se ha podido ver en la última edición del certamen, donde Víctor Erice ha recibido el Premio Donostia a su trayectoria.

Pocas veces un cineasta ha suscitado tanta admiración con una singladura tan exigua sobre todo en la larga duración. Siguiendo y aumentando el paralelismo con Kubrick, el trabajo de Erice que vino tras *El espíritu... fue*, diez años después, *El sur* (1983). Y otros nueve habrían de pasar para ese documental sui géneris que es *El sol del membrillo* (1992). Ninguna otra obra cinematográfica en esas casi dos décadas, lo que convirtió a Erice en una especie de *director maldito*, sobre todo tras su desencuentro con el productor Elías Querejeta. Eso le impidió terminar la película *El sur* como habría deseado y se refleja ahora en *Cerrar los ojos*, con la que el realizador salda deudas con el pasado.

Ha habido que esperar treinta años para el nuevo largometraje de Víctor Erice en solitario. Porque desde *El sol...* ha rodado varios cortometrajes, algunos muy celebrados como *Alumbraimiento*, pero se ha demorado para la que algunos consideran que puede ser la película-testamento o despedida del autor, a sus ochenta y tres años. En ella, nos pone ante la encrucijada de un ex director de cine, Miguel Garay (Manolo Solo), que parece haber enterrado su pasado hasta que un programa de televisión le llama para recordar a Julio Arenas (José Coronado), el actor que iba a protagonizar su última película y que desapareció durante el rodaje. Este suceso provoca que la cinta quede incompleta y que su creador se aparte de ese mundo para dedicarse a la literatura. La grabación y emisión del espacio televisivo provocarán una serie de reencuentros y otros acontecimientos que desembocarán en el hallazgo de alguien muy semejante al actor desapa-

recido, pero que, amnésico, no recuerda nada y al que todos llaman Gardel, en vez de Julio.

Cerrar los ojos es una gran cita de Erice a sí mismo, pero sobre todo a su primer filme: *El espíritu de la colmena*. Lo enuncia desde el principio Mr. Levy, el enigmático judío sefardí que, pese a lo corto de su metraje, encarna con presencia y densidad Josep Maria Pou. Si este quiere reencontrarse con su hija antes de morir, es “porque es la única persona en el mundo que le puede mirar de una manera diferente, única”. Esa mirada “diferente, única” es la que halló Erice cuando, en su primer largometraje, puso la cámara frente a una Ana Torrent de siete años y le hizo contemplar la figura de Frankenstein en la película dirigida por James Whale en 1931. Ahora el director vizcaíno le da la vuelta, y aunque es la misma actriz, ya adulta, quien observa —de algún modo por primera vez, aunque sea su padre— a ese otro Frankenstein que incorpora Coronado, es él quien reacciona como un niño asustado y la devolución de su mirada se produce desde ahí.

La mirada como elemento fundamental en *El espíritu de la colmena* —desde los ojos que le ponen a un muñeco hasta el interés por el monstruo en la pantalla, pasando por las miradas entre la niña y el otro padre, Fernando Fernán-Gómez— se retoma en *Cerrar los ojos*, empezando por el título, discurrendo por la escena del reencuentro entre Torrent y Coronado, y acabando con la escena final, en que se nos ofrece una sinfonía de miradas. Por si hubiera alguna duda, la película inacabada que se nos muestra, y que pone principio y fin a esta nueva obra, lleva por título *La mira-*

da del adiós. Entre una y otra tenemos a personajes que quieren que los miren, que quieren que otros miren y que miran sin más porque no pueden hacer otra cosa, ya que nada recuerdan.

De hecho, esa es la otra gran cuestión de la película: la memoria, junto con la identidad, como ha apuntado el propio realizador. En las notas de dirección del filme, Erice habla de “dos temas íntimamente relacionados: la identidad y la memoria. Memoria de dos amigos, que un día ya lejano fueron un actor y un director de cine. En el transcurso del tiempo, uno la ha perdido por completo, hasta el punto de que no sabe quién es ni quién fue; el otro, tratando de olvidar, y a pesar de haberse refugiado en un rincón, comprueba una vez más que la sigue llevando a cuestas, con su carga de dolor”.

Estas últimas líneas, bastante reveladoras, probablemente sean autobiográficas, porque resulta difícil hablar de algo con tal carga de profundidad sin haberlo experimentado. Y por otra parte, tanto el actor que interpreta José Coronado como el director a cargo de Manolo Solo podrían fungir ambos como los *alter ego* de Víctor Erice, con sendas brillantes actuaciones. Lo sería claramente el segundo en su condición de realizador cinematográfico, y otros rasgos que lo definen, pero también el actor, en lo que de alguna forma hizo Erice durante años: desaparecer del mundanal ruido (al menos cinematográfico), y lo que quizá le hubiera gustado que le pasara: perder la memoria (al menos de algunos acontecimientos).

En este sentido, la cinta está trufada de símbolos y autorreferencias. De entre las últimas, quizá la más clara sea que, en la supuesta película incompleta, al protagonista se le encargue viajar a Shanghái. Ni ese destino ni el nombre del personaje de Pou, Mr. Levy, son casuales, ya que ambos están en un trabajo previo del autor que no llegó a realizarse: *La promesa de Shanghai*, guion basado en la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*, que no se rodó por problemas con el productor, esta vez Andrés Vicente Gómez. Hay además un homenaje directo al literato, cuando el personaje incorporado por Solo le compra *Caligrafía de los sueños*, también obra del catalán, a una librería que encarna su hija, Berta Marsé.

Antecedente de ese guion que no se plasmó en imágenes, fue lo ocurrido con el segundo largometraje del director vasco. Que la película se llame *El sur*, cuando transcurre en el norte de España, podría interpretarse como una ironía, o algo en el imaginario de los personajes, si

no fuera porque sabemos de la parte que tampoco llegó a rodarse y que transcurría la zona meridional del país. A cambio, en su filme más reciente el ex director Miguel Garay vive, citando al propio Erice, en “un rincón” en el sur, en la provincia de Almería.

Entre los símbolos, encontramos por ejemplo el título de su propio libro, que Garay encuentra en la Cuesta de Moyano de Madrid: *Las ruinas*. ¿Llamado así porque quizá sobre las ruinas de otra obra, *La promesa de Shanghai*, se edificó esta película? El lugar en que se ambientan los fragmentos que vemos de *La mirada del adiós*, Triste-le-Roi, aparte de la referencia al Borges de “La muerte y la brújula”, ¿no será una referencia de Erice a sí mismo? Al fin y al cabo, durante muchos años se le ha considerado en la cumbre de los directores hispanos y *El espíritu de la colmena* es la única película española que figura entre las 100 mejores de la historia del cine (British Film Institute, 2022). Y por añadir un símbolo más: la estatua con dos rostros —el hombre viejo y el hombre joven— que aparece al principio y al final de la cinta, podría ser otra alusión a sí mismo, en esa línea de autorreferenciarse y de enlazar esta obra con las anteriores, y en especial con su primer largometraje.

Volviendo al desquite de lo ocurrido con *El sur* y la polémica con Querejeta, en *Cerrar los ojos* Erice se reivindica de dos maneras: llevando al protagonista hasta donde antes no pudo y con un metraje de casi tres horas. Sin embargo, esto último no favorece a la cinta en su conjunto, ya que hasta llegar al tramo final resulta demasiado prolija, menos fresca que cualquiera de sus anteriores largometrajes, e incluso sobredialogada, cuando una de las principales virtudes de otras de sus películas, y en particular de *El espíritu de la colmena*, habían sido los silencios: la capacidad de decir muchas más cosas con las imágenes que con las palabras.

Aun así, en *Cerrar los ojos* se reconocen algunos rasgos inherentes a su director, como esas magistrales aproximaciones con la cámara a los personajes —el *travelling out* durante la comida en la residencia o cómo retrata a Miguel y Julio, mientras pintan una fachada— y, por supuesto, su amor por el cine. En esta ocasión, como se ha dicho, los protagonistas son o han sido gente de ese ámbito: un director y un actor, a los que podemos añadir un montador, en el personaje de Max, representado por un menos lucido Mario Pardo. Además, tenemos una película dentro de la película; vemos latas

de celuloide y cómo este es manejado por algunos personajes, y para la escena final se reabre un cine, el montador se convierte en proyccionista y todos miran a la pantalla.

Pero si hay un momento en que del homenaje general al cine se va a lo particular, y de la autocita se pasa a la cita ajena, es cuando el personaje de Manolo Solo coge la guitarra y entona el tema *My rifle, my pony and me*, que en el filme *Río Bravo* (1959), de Howard Hawks, interpretaban Dean Martin y Ricky Nelson, y que había formado parte de la banda sonora de otra película del mismo director: *Red River* (1948). Aunque algo forzada, su inclusión en *Cerrar los ojos* no deja de ser una de esas debilidades que a un director como Erice —a estas alturas de la película, y quizá nunca mejor dicho— se le debe perdonar.

Tiene esta película un sabor a rancio, como de libro viejo, con una fotografía gris, con polvo e incluso telarañas, que durante buena parte del metraje trata de unos personajes que lo fueron todo y ya no están, porque se retiraron o, peor aún, desaparecieron. Curiosamente, las que permanecen son las mujeres, representadas por un elenco de actrices que, sin ser protagónicas sus papeles, brillan en algún momento: Ana Torrent, Soledad Villamil, María León, Petra Martínez y quizá algo menos Helena Miquel y Venecia Franco.

Los años pasan para todos y, revisando la película que le ha quedado, podemos afirmar que Erice ya no es el más perfeccionista de los directores españoles ni tampoco el *enfant terrible* de esta cinematografía, de cuyo trono en los últimos años le ha desplazado Albert Serra. Pero sigue siendo el autor de la película española de todos los tiempos mejor valorada por la crítica internacional, y de otros dos filmes sublimes: *El sur* y *El sol del membrillo*.

A veces uno se pregunta si, de haber sido más prolífico, Erice habría alcanzado la misma calidad en sus trabajos. Como toda cuestión sobre lo que pudo ser y no fue, se quedará en la mera especulación. Lo que sí podemos decir, después de *Cerrar los ojos*, es que *el triste Rey* ya no está tan triste, que la cara del *viejo* ha vuelto a sonreír como lo hiciera la del *joven* y que, sobre *las ruinas* de su pasado, Erice ha logrado construir una película imperfecta, pero, como él la quería, completa.

El Conde

Pablo Larraín
Chile, 2023.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

La comedia negra, moral, que es la película *El Conde* de Pablo Larraín, pretende ser edificante, mordaz y bálsamo para la memoria chilena que tiene como pesadilla recurrente la impunidad de un dictador. El demonio de Chile se llama Augusto Pinochet, según infiere Larraín tras medio siglo de recordar el golpe militar. Y Pablo lo representa como un vampiro que trasciende el tiempo y acosa desde la alcantarilla de la corrupción y la violencia, como si fuese un ente de Stephen King o una figura turbia que interfiere en los sueños de Elm Street.

El director de las ya maduras joyas del *mainstream*, *Jackie* (2016) y *Spencer* (2021), hace nítido el uso político de la comedia negra en la cinta, jamás esconde su intención de clavarle una estaca al general con argumentos reales. No ocupa totalmente la corrosiva virtud de la comedia negra, como sí lo hacen Charles Chaplin en *El gran dictador* (1940) y Ernst Lubitsch en *Ser o no ser* (1942), por citar algunos ejemplos de filmes que abordan un tema tabú, como para los referidos es el nazismo y para *El Conde* es Pinochet.

Por ello confiesa el director que lo que quería era una posición más racional respecto de lo ficcional: observar, comprender y analizar los eventos ocurridos en los últimos cincuenta años en Chile y en todo el mundo. Se aprecia que dicha intención zanja el discurso y la diégesis de *El Conde* se mina con esa especie de rebuscada apostilla —pensemos más en el personaje de la monja, la extrema derecha, que en las tertulias de los ambiciosos hermanos. Decidió por un significado político a través de un significativo ficticio de fuerte raigambre popular, y lo encuentra, como lo es el mito del vampiro —otro, más caricaturesco, hubiese sido el buitre.

Es interesante la decisión a la que ha llegado Larraín. Pinochet no es ave de rapiña, pese a que su nariz y su hundida postura de hombros lo coloquen como el tótem de un buitre. Larraín además no opta por otro miembro de la familia: el cóndor, porque se trata de un ave simbólica no solo de la cordillera andina sino también de buena parte del cono sur. Pablo señala que llevaba años imaginando a Pinochet como vampiro, porque el vampiro no frena en el tiempo, se trata de un ser circular en la historia, que forma parte integral de los imaginarios colectivos y es intrínseco a nuestras pesadillas. Personaje social e íntimo, al vampiro no le alcanza el finito del hombre. Es eterno, inmortal; no muere ni tampoco desapa-

rece. El trazo paralelo es entre los actos del tirano y la rutina del vampiro: tampoco desaparecen los crímenes o robos. Larraín es inobjetable: su vampiro desconoció a la justicia.

Recordemos que se trata de un personaje surgido de *Drácula*, novela escrita por Bram Stoker en 1897 y que ha sido adaptada sobre todo al cine, cómics, teatro y televisión de forma reiterada con cerca de trescientas versiones. El traslado que hace de *Drácula* es libre, solo mantiene la efigie maligna, las premisas y características que dan vida eterna al vampiro y entra con el relato político de este militar que en 1973 derrocó al gobierno de Unidad Popular del presidente Salvador Allende, fue títere de la economía de los Chicago boys y violentó los derechos humanos de manera atroz.

A tres cuartos del filme, salta la trama, o más bien el demiurgo frena su disparate, y casi empaña al mito que logra momentos estéticos excelsos como el acecho de los mismos vampiros en la noche de Santiago o en la planicie del desierto —capta a la familia de Pinochet en insólitos paisajes desolados que transforma en postales que nos recuerdan Rimini de *Amarcord* (1973) y la periferia romana de *Ocho 1/2* (1963), ambas de Federico Fellini. La metáfora del vampiro le sirve al director para realizar una analogía con la impunidad de Pinochet: los vampiros no desaparecen, como tampoco lo hacen los crímenes ni los robos del déspota.

Ahora bien, confinar al vampiro, es decir asignarle el magma de creatura siniestra, no quiere decir que Larraín lo arrincone a un epítome por más que el guion se empeñe en hurgar el panfleto. Hay ratos donde despuntan los diálogos con chispa local, como eso de que el cínico de Pinochet siga insistiendo que durante su régimen hubo errores, no horrores, y hasta eso de contabilidad, y que esté indignado porque se le recuerde no solo como asesino sino también como corrupto, lo cual es inaceptable para lo que le resta de orgullo. Como reducida imagen, sería la de un chupasangre, un resumen todavía más simplista. El elemento vampírico de Larraín va más allá; la ubicuidad simbólica donde lo postra rebasa el cliché efectista del vampiro —lo que, por desgracia, por su elipsis, así se lee *Drácula: mar de sangre* (2023) de André Ovredal.

El sincretismo fílmico del vampiro reúne polos opuestos culturales y religiosos, en este caso paganos y cristianos, y no dudamos que también estemos frente a un fenómeno metalingüístico donde aparezcan referencias posmodernas como el ya aludido Freddy Krueger de *Pesadilla en la calle del infierno* (1984) de Craven, donde el mal cohabita con el hombre no solo como amenaza externa sino como enemigo interior —el que se halla en la mente misma, en los sueños,

en el mundo de la duermevela chilena. Recordemos cómo es la fórmula de Craven: como noción pagana, desde el primer asalto en vigilia, Krueger hace caso omiso de la cruz. Lo que para Pinochet funciona igual: la cruz no es antídoto. Digamos que el vampiro de Larraín, vacío en su interior, no representa antagonismo para una eventual dualidad pagano-cristiana.

Cierto, el vampiro se debate, según Joan Prat, con la idea maniquea de la iglesia occidental. El pensamiento religioso cristiano señala al vampiro como parte del paganismo. Esta divinidad pagana es susceptible de combatirse con símbolos del cristianismo como la cruz, la hostia, el agua bendita y hasta las balas sagradas. La personificación del mal pagano en Larraín no tiende a esta tensión cultural. Nos finta con que la monja podrá realizar un exorcismo; sin embargo, la cruz no basta. Entonces el conde Pinochet desobedece a la tradición vampírica. Larraín lo instala como una pesadilla actual que ha encarnado como superstición popular. Es extrema su decisión: el dolor es tan intenso debido a su impunidad, que se vuelve un ente que no termina de morir y, es más, sigue vivo entre la memoria chilena. Ese es el poder de Pinochet.

El Conde es un relato moderno y no tendría por qué ceñirse al mito del vampiro como tal. Es al revés, el mito se traspone a un contexto, como el chileno, y bajo un manto innegable: lo político. Larraín viene de una familia conservadora, no diremos más al respecto de la trivialidad. Pablo, al contrario de la cuna, repudia a Pinochet. Se nota a las claras su vocación renuente al sistema. Tiene en su haber *Post mortem* (2010), película poco conocida, ubicada durante el golpe militar contra Allende. El telón de fondo es la represión y funciona sugestiva la elipsis política para presentar un romance bizarro entre un auxiliar de la morgue y una bailarina del Bim Bam Bum; uno de los cadáveres que reciben es el de Allende. La cinta en más de un sentido registra el sonambulismo de una sociedad civil como reacción a un estado omnipotente que domina cualquier rincón. La atmósfera silente de Larraín, una capital sitiada, en todo caso, apelaría a una trama de Franz Kafka, como *El castillo*.

Más tangencial que *Post mortem*, es obligado señalar que *Tony Manero* (2008) alude la decadencia que se vivió durante la dictadura de Pinochet, con un personaje extraviado en su identidad y que decide refugiarse encarnando al John Travolta de *Fiebre de sábado por la noche*. Larraín también rodó *No* (2012), novedosa expulsión del autócrata a través de la influencia social y la mercadotecnia. En plena globalización, la comunidad internacional presiona y se organiza un plebiscito para decidir su permanencia en el poder y así dar paso a la conocida

transición democrática. Cuatro años después, Pablo volvió a mostrar su vocación de protesta contra el garrote del estado: *Neruda* (2016), donde el poeta es perseguido políticamente por el gobierno de Gabriel González Videla.

Defendamos el opúsculo de *El Conde* que no solo es una estrategia narrativa o elección baladí del director incluirlo. *El Conde* va en camino de hacienda hacia un horizonte diegético, entendido como el mundo ficticio del vampiro: la paradoja de vivir durante doscientos cincuenta años, pero el guion de Larraín tiene un giro al ubicar una salida política donde la convención genérica del filme se apegue a hechos sociales documentados —a nuestro gusto, incluidos con fórceps. El mundo real así se cuele como un mediano efecto de distanciamiento, donde la documentada denuncia del contubernio de Pinochet con las élites es una venganza explicativa. Aunque, finalmente, ese es el grano de arena de Larraín a la memoria política y abona sin ambages a la comedia negra y a la sátira política como géneros.

Nos da la sensación de que el extremo, uno de ellos, de *El Conde*, sería *El gran dictador* de Chaplin. Figura arquetípica, la de Adolf Hitler, es tratada con escarnio a través de una comedia ligera, sin moral alguna. En cambio, el tratamiento estético, fino en considerable parte de la cinta de Larraín, se espesa en el momento de aplicar la seria condena a través de la enviada de la iglesia. A Chaplin le alcanza la confusión entre un barbero y un dictador, y la ridiculización infantil para así horadar el escudo masculino de Hitler, sobre todo en la escena preciosa donde Hitler juega con el globo terráqueo. Tomemos también en consideración, que, aunque *El gran dictador* es la primera película hablada de Chaplin, permanece la idea de que las imágenes sean las que hablen más que los textos.

Al principio sería suficiente que Pinochet continuara en modo vampiro, pero Larraín se auxilia de la información para hacerle juicio sumario a Pinochet. Larraín tiene hallazgos visuales de extraordinaria belleza; la cacería nocturna y la danza aérea de la enviada de la iglesia. Muy tema de Pablo agregar dichos señalamientos; sin embargo, la sintaxis parece atorarse con tanta información que detalla las triangulaciones financieras y los conflictos de interés entre las élites económicas y el opresor.

Comparamos entonces los guiones de Chaplin y Larraín, donde el primero expone una narrativa redonda, ya que la diégesis de un mundo absurdo se man-

tiene como en las comedias de Lubitsch o como en la poco celebrada *Un jardinero con suerte* (1979) de Hal Ashby. Chaplin sostiene ese ritmo y se va hasta las últimas consecuencias, mientras que una parada en *El Conde* sirve como recordatorio didáctico de la impunidad. Las variantes de la figura del vampiro en Larraín conllevan un toque de retórica política de izquierda. No obstante, el tino político, que no es acierto estético, por cierto, es que no se engolosina en satanizar la ya de suya anatemizada imagen de Pinochet.

Lo que hace Larraín es reforzar la acusación: una suerte de contexto es hablado a la manera de editorial —de ahí nuestro desencuentro con la película. Los señalamientos del guion elaborado por el mismo Pablo subrayan el contubernio. Para la represión, su fiel torturador y asesino el mayordomo Fyodor, el ruso blanco. Y para encumbrarse en el mundo del dinero, los empresarios que hicieron pingües negocios.

Se trata de una comedia negra, de acuerdo, que también combina el género de terror. La tradición de la comedia negra en el cine data de películas de mitad del siglo pasado. La comedia negra en su mayoría no se detiene en el escarnio: lleva el absurdo al extremo. Quentin Tarantino en *Érase una vez en Hollywood* (2019) se desborda y los hermanos Coen llevan la paradoja hasta la inmovilidad en *Fargo* (1996), *Un tipo serio* (2009), *El hombre que nunca estuvo* (2001) y *La balada de Buster Scruggs* (2018). Evoquemos este género que es una montaña rusa como en Stanley Kubrick en *Doctor Insólito o; cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964), Martin Scorsese en *El lobo de Wall Street* (2013), Taika Waititi en *Jojo Rabbit* (2019), Sam Mendes en *Belleza americana* (1999) o los creadores de *South Park: más grande, más largo y sin cortes* (1999), Terry Parker y Matt Stone y últimamente Bong Joon-ho y *Parásitos* (2019) y Adam McKay de *No miren arriba* (2021). En todos estos ejemplos de sorna, no es que se ignore el ángulo político, sino más bien que este se difumina como parte de la diégesis del relato.

Para referirse a Larraín, es pertinente mencionar la obra de Patricio Guzmán, el director más reputado para hablar del periodo pinochetista. De él enfatizamos que filmó *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de estado* (1976) y *El poder popular* (1979) que forman parte de *La batalla de Chile*, tríptico indispensable para entender la dictadura. Filmó posteriormente *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salva-*

dor Allende (2004). Todas ellas dentro del género documental. En este contexto, resulta interesante su penúltima película, *La cordillera de los sueños* (2019), documento muy completo donde reúne nostalgia, denuncia política, testimonios de la represión y sobre todo autocrítica.

No se puede soslayar *Desaparecido* (1982) de Costa Gravas que narra la desaparición de un periodista de Estados Unidos posterior al golpe de estado. La película, de corte internacional, donde Jack Lemon interpreta al padre del periodista, ganó varios premios en festivales como Cannes, los BAFTA y un Oscar por guion adaptado. Otro ejercicio interesante lo rodó Roman Polanski, se trata de *La muerte y la doncella* (1984), basado en una pieza teatral de Ariel Dorfman, en un espacio claustrofóbico es capaz de plantear un drama entre el torturador y la víctima de violación.

En diferente tono, *De amor y de sombra* (1995), es un romance dirigido por Betty Kaplan y se basa en la novela homónima de Isabel Allende, en el entorno de la dictadura. No puede omitirse *Masacre en el estadio* (2019), documental de Bent-Jorgen Perlmutt, sobre Víctor Jara, un referente de la canción de protesta asesinado por la dictadura militar. Así como tampoco debemos olvidar esa rareza que es la serie *Colonia Dignidad: una secta alemana en Chile* (2020), también documental, dirigida por Anette Baumeister, Kai Christiansen, Wilfried Huismann y Heike Bittner. Asimismo, *1976* (2022) vale la pena revisarla porque es una película narrada desde el punto de vista de una mujer, la directora Manuela Martelli.

Guzmán hace 48 años inició la filmación de *La batalla de Chile* con un dejo militante exaltado y revolucionario, y apenas hace cuatro años rodó *La cordillera de los sueños*, filme por demás melancólico sin deslindarse de la parte política. Mientras que Larraín filma *El Conde* todavía con ese ánimo de delación máxima. En cualquier representación, de todos modos, Pinochet se interpuso entre los chilenos y la utopía, la arruinó. Les usurpó la infancia y la alegría... y su cobre. Son distintos caminos que llevan a los directores chilenos Patricio Guzmán y Pablo Larraín a concluir en idéntico sitio: en la tristeza enconada, poblada de fantasmas de la dictadura, entre ellos la más lacerante pesadilla que se llama impunidad.

*¿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

47

48

México/España
www.criticismo.com