

# CRITICISMO

Revista de Crítica

49

Mónica Sánchez Fernández, *Sortes Virgilianae* (EMMA SMITH, *MAGIA PORTÁTIL: UNA HISTORIA ALTERNATIVA DE LOS LIBROS Y SUS LECTORES*)

Sebastián Pineda Buitrago, *La ley de la novela* (RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE, *FICCIONES DE LA LEY*)

Violeta Font, *Zambra en Granada* (ALEJANDRO ZAMBRA, *LITERATURA INFANTIL*)

Iliana Olmedo, *Salón de té* (LUISA CARNÉS, *TEA ROOMS. MUJERES OBRERAS*)

Karla Sánchez, *El secreto de Aurora* (AURORA VENTURINI, *CUENTOS SECRETOS*)

Rodolfo Mendoza, *Un color para mí* (VALERIA TENTONI, *EL COLOR FAVORITO*)

Erick Hernández Morales, *Yo, traductora* (NURIA BARRIOS, *LA IMPOSTORA. CUADERNO DE TRADUCCIÓN DE UNA ESCRITORA*)

Shanik Sánchez, *Crisis de un periodista cultural* (JOSÉ MONTELONGO, *NO SOY TAN ZEN*)

Fernando Montenegro, *Contra los Pueblos Mágicos* (NATALIA GARCÍA FREIRE, *TRAJISTE CONTIGO EL VIENTO*)

Alejandro García, *El gran teatro del almacén* (MARIO GONZÁLEZ SUÁREZ, *LA SOMBRA DEL SOL*)

Alejandra Soria, *Fundamentalismos puritanos* (ELIZABETH GASKELL, *LA BRUJA LOIS*)

Isi Platas, *Memorias de Fina* (FINA GARCÍA MARRUZ, *PEQUEÑAS MEMORIAS*)

Raciel D. Martínez Gómez, *Tiempos truculentos* (ELISA MILLER, *TEMPORADA DE HURACANES*)

Pedro Cascos, *In-yeon* (CELINE SONG, *PAST LIVES*)

Isabel Sánchez, *Experiencias religiosas* (LOS JAVIS, *LA MESÍAS*)

50

## Editorial

Pablo Sol Mora, *Diario de un crítico literario (fragmentos)*

Enrique Macari, *Profesión: crítico literario* (JOHN GUILLORY, *PROFESSING CRITICISM / CULTURAL CAPITAL (30TH ANNIVERSARY)*)

Isaac Magaña Gcanton, *García Ponce, crítico del espíritu* (JUAN GARCÍA PONCE, *ENSAYOS SOBRE MUSIL*)

Mónica Sánchez Fernández, *Trigger-warning: este libro podría ofenderte* (ARIANA HARWICZ, *EL RUIDO DE UNA ÉPOCA*)

Malva Flores, *¿Quién teme a Gabriel Wolfson?* (GABRIEL WOLFSON, *NO SÉ LO QUE SOY PERO SÉ DE LO QUE HUYO: CRÍTICA DE UNA LITERATURA MEXICANA*)

Rodolfo Mendoza, *El amor es la pregunta* (JULIÁN HERBERT, *SUERTE DE PRINCIPIANTE*)

Diana Hernández Suárez, *Escribo este libro avergonzado...* (RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ, *EL LARGO INSTANTE DEL INCENDIO. ENSAYO BIOGRÁFICO SOBRE JOSÉ VASCONCELOS*)

Pablo Muñoz Covarrubias, *El poema es el poema* (MARIO MONTALBETTI, *EL LENGUAJE DEL POEMA. SEIS APROXIMACIONES*)

Alfonso Colorado, *El resto es un vals* (MARIO VARGAS LLOSA, *LE DEDICO MI SILENCIO*)

Mauricio Escobar Liceras, *Crítica indisciplinada* (SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO, *LA INDISCIPLINA LITERARIA. ESTUDIOS MEDIÁTICOS Y CULTURALES EN LATINOAMÉRICA*)

Federico Guzmán Rubio, *La vida que no fue* (ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *MEMORIAS DEL ARCHIVO: UNA VIDA*)

Publicación  
Gratuita



## CRITICISMO 49

ENERO — MARZO 2024

- 5** *Mónica Sánchez Fernández*  
*Sortes Virgilianae*  
EMMA SMITH, *MAGIA PORTÁTIL: UNA HISTORIA ALTERNATIVA DE LOS LIBROS Y SUS LECTORES*
- 6** *Sebastián Pineda Buitrago*  
*La ley de la novela*  
RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE, *FICCIONES DE LA LEY*
- 8** *Violeta Font*  
*Zambra en Granada*  
ALEJANDRO ZAMBRA, *LITERATURA INFANTIL*
- 10** *Iliana Olmedo*  
*Salón de té*  
LUISA CARNÉS, *TEA ROOMS*
- 12** *Karla Sánchez*  
*El secreto de Aurora*  
AURORA VENTURINI, *CUENTOS SECRETOS*
- 13** *Rodolfo Mendoza*  
*Un color para mí*  
VALERIA TENTONI, *EL COLOR FAVORITO*
- 14** *Erick Hernández Morales*  
*Yo, traductora*  
NURIA BARRIOS, *LA IMPOSTORA. CUADERNO DE TRADUCCIÓN DE UNA ESCRITORA*
- 15** *Shanik Sánchez*  
*Crisis de un periodista cultural*  
JOSÉ MONTELONGO, *NO SOY TAN ZEN*
- 17** *Fernando Montenegro*  
*Contra los Pueblos Mágicos*  
NATALIA GARCÍA FREIRE, *TRAJISTE CONTIGO EL VIENTO*
- 19** *Alejandro García*  
*El gran teatro del almacén*  
MARIO GONZÁLEZ SUÁREZ, *LA SOMBRA DEL SOL*
- 20** *Alejandra Soria*  
*Fundamentalismos puritanos*  
ELIZABETH GASKELL, *LA BRUJA LOIS*
- 22** *Isi Platas*  
*Memorias de Fina*  
FINA GARCÍA MARRUZ, *PEQUEÑAS MEMORIAS*
- 23** *Raciel D. Martínez Gómez*  
*Tiempos truculentos*  
ELISA MILLER, *TEMPORADA DE HURACANES*
- 25** *Pedro Cascos*  
*In-yeon*  
CELINE SONG, *PAST LIVES*
- 26** *Isabel Sánchez*  
*Experiencias religiosas*  
LOS JAVIS, *LA MESÍAS*

## CRITICISMO 50

ABRIL — JUNIO 2024

Una Cierta Idea de la Crítica

- 29** *Editorial*
- 29** *Pablo Sol Mora*  
*Diario de un crítico literario (fragmentos)*
- 33** *Enrique Macari*  
*Profesión: crítico literario*  
JOHN GUILLORY, *PROFESSING CRITICISM / CULTURAL CAPITAL (30TH ANNIVERSARY)*
- 37** *Isaac Magaña Gcanton*  
*García Ponce, crítico del espíritu*  
JUAN GARCÍA PONCE, *ENSAYOS SOBRE MUSIL*
- 40** *Mónica Sánchez Fernández*  
*Trigger-warning: este libro podría ofenderte*  
ARIANA HARWICZ, *EL RUIDO DE UNA ÉPOCA*
- 41** *Malva Flores*  
*¿Quién teme a Gabriel Wolfson?*  
GABRIEL WOLFSON, *NO SÉ LO QUE SOY PERO SÉ DE LO QUE HUYO: CRÍTICA DE UNA LITERATURA MEXICANA*
- 43** *Rodolfo Mendoza*  
*El amor es la pregunta*  
JULIÁN HERBERT, *SUERTE DE PRINCIPIANTE*
- 46** *Diana Hernández Suárez*  
*Escribo este libro avergonzado...*  
RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ, *EL LARGO INSTANTE DEL INCENDIO. ENSAYO BIOGRÁFICO SOBRE JOSÉ VASCONCELOS*
- 47** *Pablo Muñoz Covarrubias*  
*El poema es el poema*  
MARIO MONTALBETTI, *EL LENGUAJE DEL POEMA. SEIS APROXIMACIONES*
- 49** *Alfonso Colorado*  
*El resto es un vals*  
MARIO VARGAS LLOSA, *LE DEDICO MI SILENCIO*
- 50** *Mauricio Escobar Licerias*  
*Crítica indisciplinada*  
SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO, *LA INDISCIPLINA LITERARIA. ESTUDIOS MEDIÁTICOS Y CULTURALES EN LATINOAMÉRICA*
- 51** *Federico Guzmán Rubio*  
*La vida que no fue*  
ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *MEMORIAS DEL ARCHIVO: UNA VIDA*

# CRITICISMO

49

50

DIRECTOR

Pablo Sol Mora

EDITORA

Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN

Arturo Cárdenas

Jorge Luis Flores

Jaime Guerrero

Daniela Gutiérrez Flores

Adriana Lozano

Enrique Macari

Isaac Magaña GCantón

Mónica Sánchez Fernández

DISEÑO

Georgina Meléndez

:)d

México/España

revistacriticismo@gmail.com



[www.criticismo.com](http://www.criticismo.com)

## Sortes Virgilianae

Emma Smith

*Magia portátil: una historia alternativa de los libros y sus lectores*

Ariel

Barcelona 2023, 336 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Stephen King, en *Mientras escribo*, define al libro como “la magia más portátil que existe”. Emma Smith, profesora de la Universidad de Oxford y autora del superventas *This is Shakespeare*, retoma esta definición de King para presentarnos una suma de textos acerca de la *libricidad*; es decir, sobre “el estado o condición de ser un libro”. La tesis de la autora –sostenida a lo largo de dieciséis capítulos que son, en realidad, dieciséis perspectivas diferentes desde las que apuntalar la misma idea– radica en el carácter “pragmático y contingente” de ese objeto llamado libro, al cual se accede no solo a través de la vista, sino también de otros sentidos como el olfato o el tacto. “Nuestra lectura –apunta Emma Smith– siempre se ve condicionada por nuestra conciencia del propio libro y por su inalienable libricidad”. La forma es fondo, como el cuerpo, alma; o la fisicidad, texto. Los elementos paratextuales supeditan nuestra percepción del contenido de igual manera que, en los cortejos amorosos, la atracción se dispara por unos labios pintados de rojo, una barba de tres días, o una camisa de lino ligeramente abierta.

En los últimos tiempos, los bibliófilos han alentado el desarrollo de un subgénero que nos encara al infinito libresco: aquel que profundiza en la historia del libro y de los diferentes tipos de lector en una pléyade de taxonomías y jerarquías. El listado de títulos de esta naturaleza abruma tanto en ficción como en no ficción. Dentro de esta última categoría, recordamos a bote pronto *Sobre la lectura*, de Roland Barthes, *Lector in Fabula*, de Umberto Eco, cualquiera de los títulos de Alberto Manguel, o la monumental *Historia de la lectura en el mundo occidental*, dirigida por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Ya del siglo XXI, y limitándonos a los escritos en español, podemos citar *Darse a la lectura*, de Ángel Gabilondo; *Metamorfosis de la lectura*, de Román Gubern; *Trance: un glosario*, de Alan Pauls, o *El infinito en un junco* de Irene Vallejo. Ante el arrollador y merecido éxito de este último, no sorprende que en la edición española de *Magia portátil* se haya modificado el subtítulo en inglés (*A History of the Books and Their Readers*), añadiéndole la palabra “alternativa”, un adjetivo calificativo cuyo único fin es convencer al potencial comprador (¿lector?) de que tiene entre sus manos algo completamente diferente a lo ya pu-

blicado (*Una historia alternativa de los libros y sus lectores*). Lo anterior constata el poder del paratexto (esos elementos que “permiten a un texto convertirse en un libro”) y supone una prueba más de la habilidad de los editores españoles para lanzar al mercado un buen libro, en cuanto a fondo, pero que, con respecto a la forma, requiere de estrategias de mercadotecnia para seducir a primera vista a distribuidores, libreros y lectores (incluidos, cómo no, los críticos y reseñistas). De ahí, la llamativa cubierta de la edición de Ariel, alejada de todo minimalismo y excesivamente conceptual (un libro en llamas, otro que oculta una pistola, uno más hundido en el “Titanic”, otro que pudiera recordar a la chistera de un mago, y un largo etcétera). Por su parte, la edición original de Penguin no escatima en colores, pero se decanta por una única imagen, la del libro en llamas. No cabe duda de que las cubiertas predisponen al lector y reproducen una visión sesgada sobre el cuerpo (textual) que visten. De ahí que, como bien lamenta Jhumpa Lahiri, en su *El atuendo de los libros*, las cubiertas son el enemigo primero y más visible del autor.

Aún no nos hemos asomado al contenido de *Magia portátil*, pero ya es hora de pronunciarse sobre el mismo: Emma Smith ha escrito un libro que transita con maestría entre dos aguas, lo académico y lo libérrimo. Esto último nos alienta a escribir esta segunda mitad de la reseña según la *sortes Virgilianae*, una forma de bibliomanía, expuesta por la autora, y que consiste en abrir un libro al azar (puede ser ayudados por un alfiler) para descubrir si los renglones que aparecen aleatoriamente contienen algún mensaje que nos resuene, invoque, susurre o remueva hasta las entrañas. En las siguientes líneas, enumeramos las cinco aperturas aleatorias que hemos realizado sobre las páginas de *Magia portátil*:

\* PRIMERA APERTURA: “San Agustín escribió que a los que padecían de fiebres se les colocaba en la cabeza el Evangelio según san Juan”. Emma Smith dedica un capítulo a los libros talismán, medicina o antídoto, frente a otra tradición que alerta sobre los libros ponzoñosos, disruptivos y peligrosos si caen en las manos equivocadas. Lo anterior, casualmente (¿o no?), remite a una obsesión personal: la trascendencia del Conde de

Lautréamont. Recordemos el principio del *Canto primero de Maldoror*: “Ruego al cielo que el lector, animado y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre, sin desorientarse, su camino abrupto y salvaje, a través de las desoladas ciénagas de estas páginas sombrías y llenas de veneno”.

\* SEGUNDA APERTURA: “Madame de Pompadour fue la amante oficial del rey francés Luis XV entre 1745 y 1750. Pompadour mantuvo una larga relación profesional con el pintor François Boucher y fue este el artista, famoso por sus retratos idealizados, al que ella recurrió para una serie conocida como cuadros *femme savante*, concebidos para renovar su imagen de mujer más valorada por su intelecto que por su sexualidad”. Madame de Pompadour, pero también Anne Clifford (1590-1676), heredera inglesa que luchó durante años por sus derechos de sucesión, y modelo de *El gran cuadro* de Anton Van Dyck; y Marilyn Monroe, en sus fotografías leyendo el *Ulises* de Joyce, se anticiparon a las “shelfies”, esos retratos en los que más que el rostro lo que se analiza es la biblioteca –la estantería (“shelf”)– que aparece detrás de esos rostros. Todos los libros que aparecen pintados en el monumental tríptico *El gran cuadro* constituyen una bibliobiografía de Anne Clifford (o, al menos, la biografía que ella deseó transmitir a la posteridad). En los otros dos casos ambas mujeres usaron el libro-objeto para transmitir un mensaje de reconciliación entre “la sexualidad y la erudición”. Madame de Pompadour y Marilyn Monroe reclamaban con sus puestas en escena que su erotismo exacerbado no iba en detrimento de su seriedad literaria.

Marilyn Monroe creó escuela (el libro como objeto que refuerza una imagen determinada) y actrices como Gwyneth Paltrow, según nos cuenta Emma Smith, contrataron el servicio de Thatcher Wine, un decorador que, entre otros rubros, ofrecía a sus clientes “sobrecubiertas de libros en determinados tonos Pantone que hicieran juego con la decoración interior”. Además, Wine “tenía infinidad de sugerencias en relación con las modas actuales en materia de libros (los filósofos estoicos ‘están ahora en un buen momento’)”.

\* TERCERA APERTURA: “Los mayores destructores de libros son, por lo tanto, los propios editores. En el Reino Unido, Penguin Random House es propietaria de un gran ‘Centro de Procesado de Devoluciones’ [...]. Se trata de un inmenso eufemismo: *procesado*, en este contexto, significa trocear, pulverizar y embalar alrededor de 25,000 libros al día para el reciclaje de papel”. Resulta paradójico asumir que son quienes más aman el li-

bro los que construyen máquinas masivas de exterminio de los mismos.

El párrafo citado corresponde al final del capítulo 8 de *Magia portátil* titulado “10 de mayo de 1933: libros en llamas”. En él, Emma Smith analiza la barbarie del “holocausto libresco”, de los salvajes “bibliocidios”, pero también pone las cosas en su sitio: “La quema de libros es un poderoso símbolo y, en términos prácticos, completamente ineficaz. Desde el desarrollo de la imprenta, la característica dominante del libro impreso ha sido la reproductividad”. Es decir, las quemaduras públicas de libros forman parte de un teatro político: “Es un tema enormemente emotivo y resulta visual y simbólicamente cautivador para quienes llevan a cabo el acto y para quienes lo deploran. Pero, en sí mismo, el hecho de quemar un libro es irrelevante”. Digamos simbólico.

\* CUARTA APERTURA: “Un ejemplar de las obras del Marqués de Sade se encuadernó presuntamente con la piel del pecho de una mujer (la literatura erótica es uno de los géneros más vinculados a la bibliopegia antropodérmica)”. Pero no solo existen libros eróticos con esta macabra encuadernación: también hay tratados de anatomía y de medicina ginecológica que se encuadernaron con, por poner un ejemplo, la piel del muslo de una inmigrante irlandesa. Hay obras sobre la virginidad y la pureza del alma que también se cubren con cuero humano. Un caso verdaderamente sangrante, recogido por Emma Smith, es el de un ejemplar de la

biografía de Abraham Lincoln escrita por Dale Carnegie. Sin ningún tipo de pudor, ni humanidad, anuncia que una porción del cuero de su lomo “es la piel humana extraída de la espinilla de un negro en el Hospital de Baltimore y curtida por la Jewell Belting Company”. Ante tamaño despropósito, impacta aún más la pacatería con la que hoy en día, por cualquier minucia, cancelan, censuran o califican de aberración moral la forma y fondo de un libro. Cuando los moralistas van, la historia del libro ya ha dado mil vueltas y viene.

\* QUINTA APERTURA: “Thomas James sugirió en 1627 que el *Index Expurgatorius* era una obra de referencia de incalculable valor para conocer los libros que merecían figurar en la colección de la Biblioteca Bodleiana”. A la censura suele salirle el tiro por la culata. El material censurado recibe siempre mucha más atención que aquel que pasa todos los filtros: “Como demuestra el caso de *El amante de lady Chatterley*, los intentos por vetar libros son beneficiosos para las ventas. Sin duda, al menos algunos de los ciudadanos de Oklahoma que en 1961 se toparon con un grupo de Madres Unidas por la Decencia, que utilizaron un tráiler repleto de libros objetables apodado el ‘obscenimóvil’ para poner el foco en su cruzada moralista, debieron de utilizarlo como una práctica selección de títulos para su futura adquisición, igual que aquellos bibliotecarios protestantes se subieron a lomos del *Index* católico”.

En tiempos o situaciones de censura, las plumas se afilan para decir exactamente lo que uno quiere decir por caminos ignotos lo que, en ocasiones, provoca que el texto gane en profundidad e ingenio. Como explica Emma Smith estamos ante otra mayúscula paradoja: “La censura de libros y su instinto suelen inclinarse por mejorar el libro, en lugar de hacerlo desaparecer”. Quien escribe arrastrando un implacable autocensurador sabe que, tras los tachones, las glosas y enmiendas, el texto suele mejorar. No es esto, ni mucho menos, un panegírico a la censura (a todas luces, un atentado contra la libertad de expresión), pero sí la constatación de que, en ocasiones, el enemigo, sin quererlo, nos fortalece.

Conscientes de que el azar no puede ser el faro que ilumine la interpretación (la crítica) de un libro, en esta ocasión, y bajo el influjo de la lectura de *Magia portátil*, defendemos que lo sesudo no quita lo lúdico. La historia del libro y de sus lectores se escribe también a través de chascarrillos, incongruencias, aventuras y errores. Emma Smith nos acerca con claridad, pluma hábil y documentación desbordante al infinito libresco. Cuando nos relata la historia de aquellos soldados que, en las trincheras, lograban detener las balas gracias a las Biblias de cubierta metálica que protegían sus corazones, corroboramos un hecho que experimentamos a diario los amantes de los libros: ellos nos salvan literalmente la vida.

## La ley de la novela

raúl rodríguez freire

*Ficciones de la ley*

Mímesis

Santiago de Chile, 2022, 220 pp.

SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO

Raúl Rodríguez Freire es un ensayista, profesor y editor chileno adscrito a la Universidad Católica de Valparaíso, cuyas líneas de investigación giran en torno a lo que él llama ficciones legales, cambio climático y decadencia de la enseñanza universitaria. Suele escribir su nombre con minúsculas, raúl rodríguez freire, acaso en virtud de rehuir del énfasis o de la excesiva notoriedad. Suele también escribir con el llamado lenguaje incluyente (alumnos, alumnas, “alumnes”), aunque en ocasiones su fuerza argumental —el contenido de sus ideas— olvida afortunadamente tal empecinamiento o engolosinamiento lingüístico. Pues, en realidad, el llamado lenguaje incluyente acaba por

ser económicamente improductivo. En cualquier caso, no es el tema del lenguaje inclusivo o incluyente de lo que va *Ficciones de la ley*, sino de algo mucho más interesante.

Como ensayista y crítico literario, raúl rodríguez freire es ante todo un gran lector, de tal modo que las notas y las referencias bibliográficas que acompañan la exposición principal de *Ficciones de la ley*, más que la tesis central del libro, constituyen lo más interesante. Como veremos, el propósito expositivo de *Ficciones de la ley* es el de elevar el concepto de “ficción” a la misma dignidad material que el concepto de “ley”, pero por falta de apoyo en una historia literaria más concreta (en mayores fuentes novelísticas de la tradición latinoamericana o europea) tal propósito se ve disminuido. Por ejemplo, es cierto que rodríguez freire menciona una famosa anécdota de la literatura francesa del siglo XIX: la de que Stendhal le envió a Balzac una carta en 1840 confesándole que todas las mañanas leía el *Code Napoléon* para perfeccionar el estilo en el empleo retórico de la novela. Pero rodríguez freire no explota semejante

observación estilística para demostrar de qué modo Stendhal y Balzac se enfrentaron a las grandes “ficciones jurídicas” del siglo XIX, esto es, a las abstracciones de la Revolución Francesa.

Sin pecar de bisoño, el profesor rodríguez freire no desconoce la estrechísima relación entre literatura y derecho, pero sostiene que los principales investigadores al respecto no se han ocupado lo suficiente de la Ficción en sí. Ni Richard H. Weisberg en *Poethics and Other Strategies of Law and Literature* (1992), ni James B. White en *Acts of Hope* (1994) o en *The Legal Imagination* (1973), según rodríguez freire, asumen el problema de la ficción en sí. Aunque reconoce los esfuerzos de Ernst Kantorowicz en *Los dos cuerpos del rey* (1957) y de Hans Vaihinger en *Die Philosophie des Als-Ob [La filosofía del «como si»]* (1911), rodríguez freire se lamenta de que en buena parte de la bibliografía sobre literatura y derecho no haya consideraciones amplias sobre la Ficción (con mayúsculas). Es lástima que por razones ideológicas (expuestas en otros textos), rodríguez freire no exponga los elaborados trabajos al respecto de

Roberto González Echevarría. Sin ir más lejos, la teoría de la narrativa latinoamericana de González Echevarría, *Mito y archivo* (1991), precisamente profundiza en los nexos jurídicos de nuestra novelística. Asumir el problema de la ficción literaria, más exactamente de la novelística, como el de una *materialidad* que ejerce peso y valor en la justicia, es decir en la decisión de los jueces y en la impartición de justicia, exige una investigación muy aguda en la historia política.

Ahora bien, ¿qué entiende Rodríguez Freire por el concepto de “ficción”? El asedio a tal concepto acaso constituya lo más interesante de su libro. Rodríguez Freire se remonta hasta las *Institutiones de Gallo* (en latín: *Gai Institutiones*), una recopilación sistemática del derecho privado romano, elaborada por el jurista latino Gayo (120-178 d. C.). Aunque semejante manuscrito se descubrió en Verona apenas en 1816 por el romanista Barthold Georg Niebuhr, a partir de una copia que databa del año 500, su influencia en la Antigüedad tardía, en la Edad Media y en los tiempos modernos ha sido descomunal. Las *Institutiones de Gallo* introdujeron la tripartición del derecho civil en personas, cosas y acciones. Las personas responden al “quién”; las cosas al “por qué”, y las acciones al “cómo”. Como se sabe, el término latino para “persona jurídica”, *persona ficta*, viene de “máscara”. Por consiguiente, el concepto de *persona* es un concepto teatral que lo mismo *personifica*, actúa y representa. La escenificación teatral del antiguo drama griego, en efecto, presupone la de un tribunal. No se insistirá lo suficiente en tan aparente obviedad. Lo cierto es que desde los tiempos de Gallo, para librarse de la carga ficcional o dramática del antiguo griego, los juristas romanos se encargaron de desterrar cualquier vínculo con lo artístico o, más exactamente, cualquier vínculo con lo cómico, al que calificaron de “infame” (¿falta de fama?). Lo jurídico debería ser un ámbito de lo “serio”, hace notar Rodríguez Freire. Por lo demás, ya Aristóteles (*Poética* 1449a) había mostrado cierto desdén por la comedia al definirla (él hablaba de “máscara cómica”) como algo que es feo y contrahecho sin dolor. En efecto, la máquina jurídica funciona con el dolor; de otro modo, sin dolor o privación de la libertad, tal máquina no es tal, no funciona.

A continuación, Rodríguez Freire se apoya en Hans Kelsen, *Teoría pura del derecho*, para insistir en que la máquina jurídica basa su fuerza en la Constitución (esto es, en la coacción). Con lo cual, según nuestro autor, “la ficción de la ley consiste en producir una ley sin ficción, ocultando así su violencia instauradora”. A lo que convendría preguntarle al profesor Rodríguez Freire si realmente se oculta tal violencia. Pues, si todo comienzo es violento (desde una relación sentimental hasta la creación cósmica del Big Bang), ¿no es más bien la ficción y el mito modos para amortiguar lo fundacional y lo violento sin necesariamente desterrarlo? Sin resolver muy bien el problema del

teatro griego “secularizado” y de cómo este pasó a *sacralizarse* en el tribunal romano y en la eucaristía cristiana, ya que también la misa copia elementos teatrales o dionisiacos (Nietzsche *dixit*), Rodríguez Freire subtitula el segundo capítulo de su libro “Del derecho romano a la literatura: Boccaccio y la (re) codificación de la novela” (previamente publicado como artículo en *Acta Poética*, vol. 42, n. 2, 2021). Aquí ya busca iluminar mejor el problema de la ficción literaria, más exactamente de la novelística, como dispositivo material al servicio de la impartición de justicia.

Hay que agradecer al profesor Rodríguez Freire su empeño por aclarar el concepto de “novela”, más que el de “ficción” en sí, desde una etimología histórica. En el año 529 el emperador romano Justiniano emitió las *Novellae Constitutiones (Nuevas Leyes)*, una recopilación que acabó por llamarse *Iustinianus*. Aunque originalmente fueron escritas en griego, lo importante aquí es el término *novellae* (de nuevas, de información, de “últimas noticias”), pues efectivamente guarda una estrecha relación con el posterior término de *novela*. Una de las primeras definiciones de “novelero” es, pues, el de derramador de fama o cosas nuevas. Y por aquí emerge la principal tesis defendida por Rodríguez Freire, según la cual las *Novellae constitutiones* de Justiniano, que conforman el *Corpus iuris civilis*, circularon o se popularizaron, no en virtud de abogados profesionales, sino de derramadores de fama o cosas nuevas, de chismosos profesionales, de cuentistas, de proto-novelistas. En el siglo XII apareció la colección de cuentos toscanos el *Novellino*, auténtico preludeo de *El Decamerón*, de Boccaccio. Mediante una secularización del derecho romano, según nuestro autor, Boccaccio se apropió de la codificación, transformándola en (re) codificación literaria.

Ahora bien, ¿realmente hay tal “codificación literaria”? Basado en un libro de Aldo Schiavone, *Ius. La invención del derecho en Occidente* (2005), Rodríguez Freire reafirma que la novela, la ficción novelística, surgieron de la máquina jurídica romana y de sus formas de codificación. Una y otra constituyeron un medio independiente de la religión, la política y la moral. No es que la máquina jurídica romana cancelara las conexiones entre religión o política, o entre moral e imaginación desbordada, sino que el *corpus* de Justiniano aplanó estructuras de pensamientos diversas, reinscribiéndolas en una narrativa lineal. Apoyado en Vittore Branca, *Boccaccio medievale* (1956), Rodríguez Freire también reafirma que el autor de *El Decamerón* heredó esta linealidad narrativa, gracias a la técnica medieval del *casus* normalizado en el *Corpus iuris civiles*. Solo que la linealidad y aplanamiento de la excesiva codificación, posteriormente, escondió huellas y rastros de las formas narrativas breves, es decir, ocultó las formas del cuento, del relato, de la leyenda y del mito. Ahora basado en un estudio de André Jolles, *Las formas simples* (1972),

Rodríguez Freire recuerda la etimología de la palabra *casus* (caso) en relación con la valoración o mediación de la norma, con lo cual la genialidad de Boccaccio se encuentra en haber llevado la técnica de la codificación hacia la ficción literaria, “articulando un mosaico o poliformismo que terminaría dando lugar a la novela moderna”. Desde las novelas intercaladas (en italiano: *novelle inserite*) de *El Decamerón*, la llamada “codificación novelística” plantearía un problema genérico tremendo. Pues la novela no sería un género y se constituiría a sí misma apropiándose de otros géneros, “por lo que su ley es no tener ley”. Es lástima que Rodríguez Freire olvide citar aquí un referente de nuestra colonial, *El Carnero* (1638), de Juan Rodríguez Freire, en el que hay todo un laboratorio de “ficciones jurídicas” combinadas con “ficciones literarias” y que precisamente se desprende del modelo de Boccaccio.

Cierto esnobismo, hay que decirlo, lleva a Rodríguez Freire a acudir a un abanico demasiado amplio de perspectivas teóricas de moda. Con base en Chenxi Tang, *The Transformation of the Law of Nations and the Reinvention of Novella* (2012), Rodríguez Freire insiste en que la novela surge como un género legal a partir de las *Novellae* de Justiniano, sí, pero que la “novela literaria” de Boccaccio se asemeja a aquella solo en la medida en que también establece un orden normativo a partir de las circunstancias fácticas de hechos singulares, ya que la “novela legal” tiene como fin el disciplinamiento o la normalización social, mientras la “novela literaria” cuestiona tal orden y tal disciplinamiento para inventar otros. Semejante definición no hace sino precipitar un orden binario demasiado arbitrario. Pues a pesar de la propuesta materialista por revisar el concepto de ficción, es de notar que Rodríguez Freire no abandona del todo el aspecto binario (ficción/realidad, pero sobre todo el de ficción jurídica y ficción literaria) y que, además, tal binarismo termina por precipitarlo también en cierto maniqueísmo o buenismo. La ficción literaria no es, como quiere hacernos creer el profesor Rodríguez Freire, ni siquiera la de Boccaccio, una configuración de “mundos mejores”. Por el contrario, el cometido de las grandes novelas, desde *El Decamerón* hasta *Cien años de soledad* pasando por *el Quijote*, es el desengaño. Es lástima que Rodríguez Freire haya olvidado la *Teoría de la novela* de Lukács, cuya argumentación si bien no insiste en la vinculación entre derecho-literatura sí que insiste en la expresión esencialmente no-artística del género ficcional o narrativo.

Para Lukács, la novela moderna es “la epopeya de un mundo abandonado por Dios”, es decir, despojado de toda ingenuidad y también de toda condición anecdótica, incluso ajeno a la jurisprudencia humana y, por lo tanto, envuelto en una psicología demoníaca, propia de la insatisfacción y del hartazgo, que ya nada tiene que ver con la construcción de “mundos mejores”. No. La teoría de la novela

—lo supo Lukács— no sirve para defender tesis *buenistas* ni políticamente correctas. Para rehuir de cierto maniqueísmo, el profesor rodríguez freire recurre a las teorías de la ficción de Bentham, para quien la idea de un realismo puro es efectivamente inexistente, ya que al tener como materia prima el lenguaje (palabras y números), la ficción forma parte intrínseca de todo lenguaje. Sin la ficción el lenguaje no podría tener existencia. Añade rodríguez freire: “nunca se podrá prescindir de las ficciones mientras los seres humanos empleen la lengua”. Por lo tanto, la necesidad de la Ficción es de enorme utilidad para entretener, gobernar y engañar.

El capítulo “De cabras, teoremas y leyes” es el más desigual del libro de rodríguez freire, ya que en tal capítulo se aborda la historia del marinero escocés Alexander Selkirk, quien pasó cuatro años en una isla y cuya aventura inspiró a Daniel Defoe para *Robinson Crusoe*. En desacuerdo con

la idea de que la pobreza surge de la flojera, de la pereza, freire cita un texto de Marx, el prólogo a “Contribución a la crítica de la economía política”. En él, Marx acuñó el adjetivo peyorativo de *robinsonada* para calificar de falsa la idea de que alguien aislado, fuera de las relaciones sociales, pueda hacerse millonario y próspero. La diferencia entre las ficciones literarias con las legales o financieras, insiste rodríguez freire, estriba en que aquellas no cuentan con el respaldo de la violencia. Pero esto último es desde cualquier punto de vista antimarxista. Una *robinsonada* requiere de un grueso aparato propagandístico y, sea mentira o verdad, la violencia es la partera de toda historia.

Para terminar, conviene replantear un par de líneas de investigación que el profesor rodríguez freire apenas plantea, pero que debería recorrer con mayor ahínco. Stendhal, en una carta que le envió a Balzac en 1840, confiesa

que todas las mañanas leía el *Code Napoléon* para perfeccionar el estilo en el empleo retórico de la novela. Pero no se trata meramente de una observación estilística. Tanto Stendhal como Balzac (por no mencionar a Dostoievski) se enfrentaron a las grandes “ficciones jurídicas” del siglo XIX, las emanadas del formalismo de los Derechos del Hombre y de las abstracciones de la Revolución francesa. Más ardua que la empresa de Napoleón fue la de Raskólnikov (Borges). Sea el propósito el de elevar el concepto de ficción a la dignidad material de la “ley”, o el de rebajar este al lúdico de la ficción, en cualquier caso, el aparato argumentativo de rodríguez freire escasea de ejemplos a obras, autores y personajes concretos de la tradición novelística latinoamericana y europea. Sin duda, lo conseguirá en un ensayo más sosegado.

## Zambra en Granada

Alejandro Zambra

*Literatura infantil*

Anagrama

Barcelona, 2023, 232 pp.

VIOLETA FONT

Leí todos los libros de Alejandro Zambra el año pasado, durante los meses que pasé viviendo sola en un frío apartamento en el centro de Granada. No estudiaba, no trabajaba, apenas tenía amigos. Había decidido volver en busca de concentración para escribir. Funcionó. Durante tres meses llevé una estricta rutina de ejercicio, lectura y escritura. Hablaba mucho con mis padres por teléfono. De vez en cuando quedaba con mi amiga Lidia. Pero al cabo de un tiempo me aburrí. Como Woody Allen en *Manhattan*, hice una lista de cosas por las que la vida cotidiana merecía la pena: merendar churros en el Café Fútbol, ir a un curso de cine mudo, pasear por el cementerio, leer a Mariana Enríquez y a Alejandro Zambra.

Había leído *Poeta chileno* dos veranos atrás y me había entusiasmado. Sin embargo, no había continuado leyendo al autor, seguramente por esa tendencia a querer abarcarlo todo que me hace saltar de un autor a otro, aunque eso signifique no comprometerme con quien de verdad me gusta. Una tarde de tremendo aburrimiento me obligué a salir de casa. En una de las encantadoras librerías de Granada encontré, en la mesa de novedades, un librito de título inusual con una portada simpática: una ilustración de una balda repleta de libros desaparejos, distin-

tos colores, formas y tamaños, de los que colgaba una red de raíces finísimas. La hermosa ilustración de Liniers disparó recuerdos de mi infancia: mi madre leyéndome cómics de *Astérix y Obélix* durante la cena; mi padre ordenando la librería y enseñándome una edición de tapa dura y azul de *El Hobbit*. A pesar de todo, no me llevé el libro. No porque no quisiera leerlo, sino porque en un arrebato aristotélico decidí comenzar por el principio. Compré *Bonsái*. Cada pocos días iba a la librería, me hacía con el siguiente libro de Zambra, y empezaba a leerlo en una cafetería cercana donde me pedía, según la hora, un café o una cerveza. Siete libros y mucho líquido después, por fin me había puesto al día. Había llegado el momento de hacerme con el objetivo final, de hacerme con *Literatura infantil*.

Me senté en la cafetería de siempre, pedí un vermú y comencé a leer. Quien ya lo haya leído, sabe que *Literatura infantil* está dividido en dos partes, y que la primera arranca con un diario del primer año de vida de Silvestre, el hijo de Zambra. El tema de la crianza no me interesaba demasiado, pero de inmediato empecé a subrayar frases como: “Baudelaire definía la literatura como una ‘recuperación voluntaria de la infancia’”, y justo después: “acabo de chequearlo y descu-

bro que lo que definía de esa manera es ‘el genio artístico, no la literatura’”, y a continuación: “prefiero quedarme con mi recuerdo erróneo y menos altisonante de esa teoría de Baudelaire”.

Esta es la propuesta que Zambra ha ido desarrollando en su narrativa: la idea de la literatura como un sofisticado juego que brilla cuanto más se acerca a la vida y menos a las convenciones rígidas de la academia más pretenciosa. Quienes hemos intentado escapar de esta seriedad necrótica conocemos bien la sensación de descubrir, de nuevo, lo que Roland Barthes llamó el placer del texto. En su famosa obra, el autor francés perfila una distinción entre los textos de placer, que nos invitan a leerlos con disfrute, y los textos de gozo, que nos dislocan. Los textos de placer nos reconcilian con el yo y la cultura; nos producen satisfacción, porque están escritos desde el amor por el lenguaje.

En mi opinión, así funcionan los libros de Zambra, en los que la escritura se perfila como un tiempo utópico que permite redescubrir con asombro el mundo: “quien escribe intenta ver las cosas como por primera vez, es decir, como un niño o un convaleciente que regresa de la enfermedad y en cierto modo de la muerte”. Lo mismo ocurre con la crianza, pues al igual que la escritura: “También la paternidad es una especie de convalecencia que nos permite aprenderlo todo de nuevo”. El nacimiento del niño no solo agita el presente y el futuro, sino también el pasado. El niño convierte al padre en padre, pero le recuerda asimismo su estatus de hijo y le convierte en testigo de los aprendizajes básicos que una vez hizo y olvidó: caminar, hablar, leer. Desde el primer instante, el padre-escritor se consagra al reto de “narrar el mundo que un niño olvidará

—convertirnos en los corresponsales de nuestros hijos”.

Se establece, pues, una especie de transferencia fantasmal que balancea la memoria y los cuerpos en un delicado equilibrio: “Esta semana subiste los mismos cien gramos que yo debo de haber bajado bailando contigo en brazos. El hijo engorda lo que el padre adelgaza. Es la dieta perfecta”. Pero el juego de la paternidad está decidido desde el comienzo, puesto que solo puede terminar en la derrota definitiva del padre: “Ahora jugamos [al fútbol] a diario... Como todos los padres me dedico a perder, a ser goleado. Ser padre consiste en dejarse ganar hasta el día en que la derrota sea verdadera”. Ya dijo Chris Kraus en *Amo a Dick* que “todas las cartas son cartas de amor”. Y luego Foster Wallace añadió que todas las historias de amor son historias de fantasmas.

Porque *Literatura infantil* es, ante todo, una extensa carta al hijo que se inserta en una tradición menos nutrida que la carta al padre, pero que, sin embargo, está teniendo un gran repunte en los últimos años, con títulos como *Cartas al hijo* (2018) de Juan Sklar, *Un hijo cualquiera* (2002) de Eduardo Halfon o *Umbilical* (2002) de Andrés Neuman. Mientras escribo esta reseña, le pregunto a una amiga escritora si leyó el libro de Zambra y qué piensa. Ella me responde que le encantó y que le entraron muchas ganas de *ser padre*. Me reí. No hacía falta decir que la experiencia de la maternidad es muy distinta. Sí comentamos que, por desgracia, todavía vivimos en un mundo en el que, en el mejor de los casos, todavía se sorprenden en la panadería de que siempre sea el padre quien lleve al niño a la calle: “¿Y ese niño no tiene mamá? — me dice un hombre”.

A lo largo de todo el libro se esparcen anécdotas tiernas, ridículas o incluso delirantes que muestran cómo la crianza está repleta de simpáticas trampas y concesiones al mundo infantil. Así lo refleja el divertido momento en que, cuando Zambra le lee Mafalda a su hijo imitando el acento argentino —cosa rara, pues quien solía leerle la viñeta de Quino era su abuela mexicana— el niño se revuelve y grita al borde del llanto: “¡Mafalda no es argentina, papá!”. Otro episodio graciosísimo corresponde al tercer capítulo, “Teonanácatl”, en el que el padre, aquejado de un terrible dolor de cabeza, consume —tal vez por ese *problema crónico del entusiasmo* mencionado en otro

capítulo— cuatro veces más del hongo que un amigo le ha recomendado para la migraña. El resultado será el humillante pero valiosísimo reaprendizaje de gatear a los cuarenta y pico años en una secuencia que me imagino como un cruce entre *Miedo y asco en Las Vegas* y una película cualquiera de Wes Anderson.

La segunda parte del libro oscila entre relatos que podemos considerar ficción, como “Garabatos”, y otros definitivamente autoficcionales, en los que el narrador se disfraza del propio Zambra y los personajes toman nombres de personas reales. Entre estos últimos se encuentra mi capítulo favorito, “Introducción a la tristeza futbolística”, en el que el autor convoca temas ya clásicos en su literatura. Por un lado, tenemos al típico protagonista impostor: un muchacho joven e inexperto que no duda en fingir odiar el fútbol para hacerse el interesante y establecer una relación condenada al fracaso con una chica muy exigente. De fondo, por supuesto, están los silenciosos padres de la dictadura, pegados al transistor, escuchando a los locutores radiar el partido de fútbol, solícitos y generosos con los hijos cuando el equipo gana, melancólicos y lejanos cuando el equipo pierde. Aunque el relato es bien fragmentario, Zambra cierra el texto con una bellísima reflexión que enlaza con el comienzo y hace que la sensibilidad cotidiana futbolística se llene de significación política: “nuestros padres estaban tristes, claro que sí, todos los minutos de todas las horas de todos los días estaban tristes y la victoria era apenas una tregua, un paliativo, una cortesía, un engaño; un indicio exiguo que les permitía transitoriamente creer que no todo era tan terrible”.

Como siempre, Zambra se mueve con tremenda habilidad entre los diferentes niveles narrativos, especialmente en el conmovedor y por momentos hilarante “Lecciones tardías de pesca con mosca”, en el que narra escenas de la relación con su padre no exenta de equívocos, rencores y simpáticas tomaduras de pelo. Arrancamos en la autobiografía, nos sumerge en la ficción, volvemos a los relatos más personales y de repente, nos zambulle en la reflexión más metanarrativa. El narrador-autor cuenta cómo enseña sus cuentos a su compañera Jazmina, a su propio padre, a su editora y, cómo no, imagina el momento en que su hijo leerá el libro: “La idea de que leerás, de que ahora mismo estás leyendo este

libro, a veces me provoca una alegría desbordante y otras veces un sentimiento bastante más difícil de definir”. Inmersos en este ingenioso juego de niveles, de cruces entre la realidad y la ficción, parece que la obra solo podrá cerrarse cuando llegue a su lector ideal, es decir, la persona real que, en este caso, coincide con el destinatario del relato o narratario: o sea, Silvestre, el hijo de Zambra. La literatura, al menos la del chileno, necesita de la vida para completarse.

Cuando terminé de leer *Literatura infantil*, ocurrió algo fortuito: recibí un correo del Centro García Lorca anunciando que el libro iba a presentarse en Granada. Llamé a mi amiga Lidia, que, aunque estaba mucho más ocupada que yo y no había podido leer su obra completa, también es bastante entusiasta. Antes del evento, quedamos en una cafetería en la que de pronto llegó a sentarse el propio Alejandro Zambra. Iba acompañado de Andrés Neuman, que se encargaría de llevar la conversación.

La presentación fue estimulante y cercana. Cuando acabó, mi amiga se compró un ejemplar y decidimos ponernos en la cola de firmas. Éramos prácticamente las últimas de una cola que Zambra gestionó con amabilidad y paciencia. Cuando llegó nuestro turno, yo le dije mi nombre de forma un poco atropellada. La verdad es que no sabía cómo explicarle lo importante que había sido su obra para mí, no a nivel simbólico o trascendental, sino simple y llanamente por la compañía que me había brindado durante todos esos meses en los que disponer de todo el tiempo del mundo para escribir había dejado de ser suficiente. Mi amiga, más sencilla y educada que yo, empezó por lo más básico, decirle que nos había encantado escucharle. Comprendí que eso es lo primero que hay que decirle a un escritor cuando habla en público (sobre todo cuando es verdad) porque los escritores son así: frágiles, inseguros, vanidosos. Zambra nos firmó los libros con mucha simpatía y seguramente cansancio bien disimulado. A mí me deseó que disfrutara de esos “garabatos chilenos” y a mi amiga le escribió tres veces la misma dedicatoria porque se había equivocado con el nombre, remedando así un castigo infantil. Es decir, convirtiendo de nuevo la supuesta seriedad de la literatura en un chiste ingenioso y entrañable.

## Salón de té

Luisa Carnés

*Tea Rooms. Mujeres obreras*

Hoja de Lata

Gijón, 2023, 240 pp.

ILIANA OLMEDO

En 1964, Esteban Salazar Chapelá escribió en su columna titulada “Cartas de Londres”: “Es indelicado nombrar damas y tampoco es discreto hacer afirmaciones absolutas. Pero por lo que ha caído en mis manos no he leído todavía novelista dama de España que supere ni iguale siquiera a lo que Luisa Carnés con tanta espontaneidad y con tanto ángel escribió”. ¿Por qué debemos leer a esta autora? ¿Qué nos revela esta obrera que escribía al finalizar su jornada laboral y mientras sus hermanos dormían?

Luisa Carnés, nacida en el madrileño barrio de las Musas en 1905 en el seno de una familia obrera, tuvo que abandonar los estudios básicos en la primera infancia para conseguir un salario que le permitiera sostener a su familia. Con apenas once años, en un taller de sombreros, después de dependienta en un salón de té y luego como mecanógrafa, redactora y periodista. Fue justamente en la prensa donde aparecieron sus primeros textos, principalmente por la remuneración económica que proveían. La dedicación de Carnés a las letras fue por completo vocacional. Su primer libro publicado, *Peregrinos de calvario* (1926), está formado por tres novelas breves, en las que planteó las preocupaciones creativas que persiguió a lo largo de toda su obra: la relación entre arte y sociedad, la situación desigual de la mujer y la necesidad de una transformación política que generara cambios estructurales en España. Su siguiente novela, *Natacha* (1930), muestra la vida de una joven que opta por convertirse en amante del capataz para salir de la pobreza. Esta inquietud por la mujer trabajadora se concreta en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934), novela a la que Carnés le asigna la categoría de reportaje, puesto que surge de la propia experiencia de su autora. Paralelamente, Carnés publicó artículos, reportajes, entrevistas y cuentos en la prensa.

Al comienzo de la guerra civil, la carrera literaria en ascenso de Carnés se concentró en la difusión, tanto en el teatro como en la prensa, siempre de la mano del gobierno republicano. Además de los artículos publicados en la revista *Estampa*, trabajó en las redacciones de *Mundo Obrero* y *Frente Rojo*, impulsadas por el Partido Comunista. También se vinculó con el organismo de propaganda Altavoz del Frente. Así, participó en las actividades del grupo dirigido por Irene y César

Falcón con la obra teatral breve, *Así empezó...*, cuyo texto se ha perdido y que consistía, según las informaciones extraídas de reseñas y artículos periodísticos, en una recreación de distintos comentarios sobre la guerra entre los vecinos de un barrio popular de Madrid.

La crónica de los años en que Carnés se desplaza por España de la mano del gobierno republicano hasta cruzar la frontera francesa, permanece en un campo de refugiados y aborda un barco hacia el exilio, se convirtió en el texto *De Barcelona a la Bretaña francesa*, que fue publicado por primera vez en 2014.

El exilio, que llevó a Carnés a la ciudad de México, donde murió en un accidente de tránsito en 1964, provocó que la autora volviera a volcarse en el periodismo. Ámbito en el que usó indistintamente los seudónimos *Clara Montes* y *Natalia Valle*. A pesar de que siguió escribiendo —dejó por lo menos seis manuscritos inéditos—, en esos años solo publicó la novela *Juan Caballero* (1956) sobre la resistencia del maquis en la sierra andaluza durante el primer franquismo. El poeta Juan Rejano, que fue su pareja durante décadas, publicó de manera póstuma la obra dramática *Los vendedores de miedo* (1966) y la biografía de *Rosalía de Castro, raíz apasionada de Galicia* (1964), que fue reeditada en 2014. También han sido reeditadas la novela *Natacha* en 2019, y una compilación de cuentos en 2018.

Y si la trayectoria editorial de Carnés no fue tersa, tampoco lo ha sido su recepción crítica. Durante las últimas décadas, la crítica literaria especializada se ha dedicado a enmendar, paliar y reducir las muchas anomalías que presentaba la arquitectura del canon literario español. Irregularidades que en primer lugar derivaban de los sucesos particulares de la historia reciente, en específico, de la guerra civil y del franquismo. Si, como ha expuesto certeramente Mari Paz Balibrea en varios textos, el final de la República representó la cancelación de un proyecto completo de modernidad que dio lugar a otro de muy diversa naturaleza, no sorprende que la historia de la literatura española también presente múltiples ramas que han sido cercenadas. Una de estas vertientes la encabeza un grupo de escritoras que fueron borradas del mapa literario y que desde hace un par de décadas empezaron a abrirse camino dentro del campo cultural. Las llamadas intelectuales *modernas* —*las Sinsombrero*— han pasado por diversos procesos de recuperación para poder encontrar su sitio en el panorama literario español. Una autora como Luisa Carnés, cuyo surgimiento pareciera repentino, comenzó su rescate desde 2002, cuando Antonio Plaza, historiador especializado en los movimientos obreros de los años treinta, se encontró con su figura y pu-

blicó la novela *El eslabón perdido*, antes inédita, en la editorial sevillana Renacimiento, promovida sin pausa por Manuel Aznar Soler, fundador del Grupo de Estudios del Exilio Español de la Universidad Autónoma de Barcelona. Formaban parte de esta colección, nombrada *Biblioteca del exilio*, otros autores que también tuvieron que abandonar España al término de la Guerra Civil por sus convicciones políticas —Concha Méndez, Esteban Salazar Chapelá, María Teresa León, Segundo Serrano Poncela, Ernestina Champourcín, Magda Donato, Max Aub o Mada Carreño. Yo, por mi parte, realicé una investigación exhaustiva acerca de la vida y obra de Carnés que se convirtió en mi tesis doctoral en 2009, dirigida por Neus Samblancat. Así se desató su gradual pero progresiva restitución, proceso en el que intervinieron muchas iniciativas desde distintos frentes (académicos, periodísticos, editoriales) y que propiciaron la reedición de la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras*, originalmente publicada por el enorme consorcio editorial CIAP. Ninguno de los implicados, ni siquiera la familia Puyol Carnés, sospechaba que esta autora madrileña, entonces desconocida, formaría parte de las lecturas obligatorias de bachillerato veinte años después. La novela causó bastante revuelo y expectativa crítica en el momento de su aparición en 1934, ya que se sumó a una oleada narrativa que se proponía denunciar la desigualdad social y mostrar la opresión de la clase obrera —y que practicaban Joaquín Arderius, César Arconada o Ramón J. Sender, por mencionar algunos—. Sin embargo, el fatal desenlace de la guerra provocó el exilio masivo de varios de estos autores, entre ellos, Luisa Carnés.

Las reediciones y nuevas publicaciones de la obra de Carnés demuestran el interés crítico creciente sobre su obra. Este fenómeno se debe, ante todo, al importante impacto que ha provocado —y sigue provocando— *Tea Rooms*. Hacia 2016, dos editores jóvenes, Laura Sandoval y Daniel Álvarez, apostaron por esta novela como parte del catálogo de Hoja de lata, editorial independiente con sede en Gijón. De inmediato desencadenó un alud de textos críticos —entre otros, de Raquel Arias, Francisca Montiel, Ángela Martínez, Fernando Larraz, Laura Freixas— que produjo numerosas reediciones. De hecho, la novela lleva por lo menos siete reimpressiones; la última, de 2023, conmemora los diez años de Hoja de lata y cuenta con un impecable prólogo de Marta Sanz, en el que nos invita a leer en serio a esta autora que desde la propia experiencia como obrera y con las herramientas del reportaje narró la situación de opresión de las mujeres en el Madrid republicano. Esta novela también ha sido puesta en escena en la versión teatral de Laia Ripoll durante dos temporadas del 2022 en el teatro Fernán Gómez de Ma-

drid. Además de que una muy libre versión ha detonado la serie, estrenada por la televisión española bajo el título *Salón de té: la moderna*. Esta producción muestra la capacidad de injerencia que la obra de Carnés ha alcanzado en los años posteriores a su reedición, pese a que la serie desactiva la carga política de la propuesta original y la traslada al terreno del folletín. Ese que tanto despreciaba Carnés porque promovía la idea del amor romántico, que consideraba el principal argumento para justificar la esclavitud femenina en el matrimonio. Así lo expresa en las páginas de *Tea Rooms*: “¡Uy, lectora de novelas blancas, detenida, colgada hace veinte años del aro rosa del segundo bobo! A través de tus gafas impecables, ¡no ves correr la sangre de Oriente y Occidente!”.

Estructurada en veintidós capítulos breves, *Tea Rooms* narra la cotidianidad de un salón de té, siguiendo como eje narrativo a su protagonista, la joven Matilde. El relato comienza cuando esta mujer, que debe proveer el sustento a su madre y hermanos menores, acude a una oficina para solicitar empleo de mecanógrafa. “¿Cuántos anuncios han llevado el mismo camino durante el pasado invierno? ¿Cuántas escaleras, cuántos despachos ha conocido Matilde durante los últimos diez meses? ¿Cuántas veces ha escrito su nombre y señas bajo unas líneas comerciales y un membrete azul, amarillo o negro?” Al descubrir la imposibilidad de desarrollar un trabajo de escritorio —demasiadas candidatas, pocas vacantes, acoso de los superiores—, se ve obligada a optar por el trabajo manual en un concurrido salón de té. “Se dan casos verdaderamente repugnantes; casos en que las auxiliares se han visto obligadas a denunciar al jefe inmediato [...] En las oficinas y en las fábricas y en los talleres y en los comercios, y en todas partes donde haya mujeres subordinadas a los hombres”.

Un mosaico de personajes varios construyen, en su polifonía, un personaje colectivo que representa a la clase obrera femenina, desde la encargada que se ensaña con las muchachas y reparte órdenes, Marta, la joven de dieciséis años que se convierte en ladrona por necesidad, hasta la ignorante y fanática Paca. Provenientes de un sustrato autobiográfico, los personajes femeninos de la narrativa de Carnés, obreras, dependientas de almacén, empleadas del salón de té, son casi analfabetas; la protagonista de *Tea Rooms*, Matilde, aspira a la educación pero su pobreza la obliga a trabajar, cancelándose así cualquier posibilidad de estudio formal. Estos personajes son una suerte de *alter ego* de Carnés, que confesaba en una entrevista, “ya sabe usted que he salido del taller, no de la Universi-

dad”. Matilde tiene conciencia de la desigualdad, la ha notado desde la infancia, como niña trabajadora: “La primera vez que se lo oyó a un portero de librea dividió mentalmente a la sociedad en dos mitades: los que utilizan el ascensor o la escalera principal y *los otros*, los de las escaleras de servicio; y se sintió incluida en la segunda mitad”. Esta separación se hace extensiva al resto de la sociedad, donde “la línea divisoria aparece en toda su magnitud. Aunque aún no se la sabe definir con palabras, se la *ve*, se la *siente* a cada instante”. De hecho esta división entre pobres y ricos es el *leitmotiv* de la novela. Matilde reflexiona: “Y cuando una se incorpora a la vida activa, las dos mitades se le presentan de pronto ante los ojos; es decir, una de ellas, la brillante; pero es que la obscura está tan asimilada a una [...] Eso ocurre, por ejemplo, cuando se llega al gran taller, donde todos le mandan a una; donde hay que aceptarlo todo; donde, a la menor cosita, surge la amenaza del despido”.

La desigualdad social establece la diferencia entre las empleadas: al ver en el salón unos pasteles mordisqueados por los ratones, Laurita exclama: “¡Qué asco!”, mientras Marta se los lleva para sus hermanos y Matilde reflexiona: “Eso puedes decirlo tú, niña de la clase media, a quien no habrán faltado nunca el juguete o la golosina tradicional, aunque tus vestidos y tus sombreros hayan sido siempre *caseros*. Pero hay niños que solo han visto estas golosinas rituales en los grandes escaparates, inasequibles; niños que ganándose ya su pan, no conocen el tacto ni el sabor de estas golosinas exquisitas”. Esta sociedad tan fuertemente estratificada genera resentimientos, porque “de pronto se comprende que se odia a *la niña*, y a la plata y al cristal del comedor”. Este será el caldo de cultivo que detonará la guerra en 1936.

El telón de fondo de la novela es la huelga de camareros, donde las disputas ideológicas tienen lugar. “La huelga, declarada por veinticuatro horas, terminó anoche”. A lo largo del libro se suceden numerosas conversaciones acerca de la necesidad de protestar y exigir mejores condiciones laborales que quedan en simples conatos. Una situación cuya vigencia no deja de sorprender. Las empleadas del salón de té nunca las concretan: “Sus rebeliones, si alguna vez las sienten, no pasan de momentáneos acaloramientos sin consecuencias”.

Luisa Carnés describe con precisión de cirujano el entorno social en el que empiezan a contraponerse distintas visiones del mundo y la política. Es una novela paradigmática de la crisis de los años treinta del siglo XX, periodo que dará lugar a las guerras posteriores y que

conformará el perfil global en las décadas siguientes. *Tea Rooms* dialoga con otras novelas publicadas entonces que revelan los problemas que las urbes tecnificadas generan en las estructuras sociales y políticas, como *Señorita 0-3* (1932), de José Antonio Cabezas, *Siete domingos rojos* (1932), de Ramón J. Sender o *La venus mecánica* (1929), de José Díaz Fernández. Se trata de un tipo de narrativa que exige asertividad ideológica, que promueve la organización coordinada de los trabajadores y que demanda cambios en las construcciones ideológicas impuestas por las prácticas del capital. El crítico y editor David Becerra afirma que: “Las voces críticas del sistema —y con la narrativa dominante— son invisibilizadas, al no considerarse como legítimo su derecho a disentir”. En este sentido, la obra de Luisa Carnés se presenta como una voz en disidencia que plantea la necesidad de renovar esquemas económicos que nos conducen (y nos han conducido) a la opresión y la desigualdad (social y de género). Ahí reside su vigencia y su interés. Incluso se comunica con la narrativa de autores recientes, como Belén Gopegui o Sara Mesa, y directamente con *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, y *Las maravillas* (2020), de Elena Medel, que presentan la precariedad vital y económica de las trabajadoras.

*Tea Rooms* plantea una reflexión acerca de la relación que establecemos con las estructuras sociales que habitamos, y nos recuerda que su cambio solo será posible si nos proponemos su transformación como ciudadanos y trabajadores. Carnés es una escritora cuya trayectoria se encuentra en proceso de elaboración —restan inéditos por publicar y textos que desenterrar en la prensa—, y de la que, por tanto, todavía hay mucho que esperar.

La narrativa de Carnés constituye una exploración en el universo de los marginados: el pintor, la vagabunda, la obrera, el guerrillero, la poeta, el exiliado. Su amplio sentido humano llevó a Carnés a interesarse por los desamparados, a mostrar la explotación sexual y laboral femenina, a afiliarse al Partido Comunista y a morir en el exilio. Su obra nos dice mucho de las sociedades que la originaron, pero también revela su propósito creativo. Su caso se asemeja al de otros escritores que, como bien ha dicho el filósofo Edward Said sobre Jean Paul Sartre o Bertrand Russell, “más que sus razonamientos, me impresionan su voz y su presencia personales y específicas, por la sencilla razón de que ambos hablan de algo en lo que realmente creen”. Así Luisa Carnés, escuchemos lo que nos tiene que decir.

## El secreto de Aurora

Aurora Venturini

*Cuentos secretos*

Tusquets

Ciudad de México, 2023, 296 pp.

KARLA SÁNCHEZ

Un estilista con ínfulas de grandeza que humilla a una niña con síndrome de Down, una mujer con sobrepeso que desea darse un festín con carne tierna de recién nacidos, una profesora de letras que habla con los espíritus que poseen a los muebles de su antigua casona. Estas son algunas de las criaturas monstruosas que habitan *Cuentos secretos* de Aurora Venturini (1921-2015).

Con un título más que apropiado, *Cuentos secretos* es el último libro que Venturini escribió, a los 94 años de edad. Sus relatos permanecieron inéditos solo unos días, pues falleció el 27 de noviembre de 2015 y Literatura Random House publicó su libro en diciembre de ese mismo año. *Cuentos secretos* es una muestra de su inventiva aterradora, divertida y cautivante. A pesar de que en 1948, a los 27 años, recibió de manos de Jorge Luis Borges el premio Iniciación por su poemario *El solitario*, y de que tenía decenas de libros publicados —muchos de ellos financiados por ella misma—, la obra de Venturini se mantuvo oculta durante décadas hasta que a los 85 años, con su novela *Las primas* —que recibió el Premio Nueva Novela *Página/12*—, le llegó el reconocimiento literario.

Amiga de Eva Perón y de Simone de Beauvoir, psicóloga y docente, en *Cuentos secretos* coinciden las obsesiones que a lo largo de su vida Venturini manifestó. Por ejemplo, los desequilibrios emocionales, las situaciones cotidianas que caían en el absurdo, la creación de una gramática particular y el humor que hay detrás de las vidas melodramáticas de los ricos de abolengo. Sus relatos son una valiosa puerta de entrada para quienes desean sumergirse en su universo narrativo, donde no existe el disimulo ante lo horroroso o lo ilógico. La atmósfera extraña de sus cuentos provoca incertidumbre en el lector, pero para sus personajes eso es tan cotidiano que no tienen ningún problema en aceptarlo. De manera que no es inusual que en sus relatos las estatuas poseídas por espíritus puedan sufrir arrebatos de celos o que un abuelo y su nieto viajen por las galaxias preguntándose cómo era la vida en la Tierra.

Divididos en cuatro bloques —Espécimen, Náuseas, Los tigres de Borges y

Ulises—, la veintena de relatos que conforman *Cuentos secretos* condensan una atmósfera extraña donde cuesta distinguir si los personajes sórdidos forman parte del mundo real o no. En los cuentos, la voz narrativa le recuerda al lector que “todos los personajes de este relato son ficticios, no así las situaciones” o que “toda imaginación se surte de hechos reales que pasan a nuestro lado y la enriquecen”. A la par de esto, la narradora comparte con la autora la profesión de psicóloga, la residencia en La Plata y la vocación por la escritura. Años después de haber ganado el premio que catapultó su carrera, Venturini afirmó que su novela *Las primas* estaba inspirada en su familia. Sin deseos de aclarar qué aspectos de su obra son autobiográficos y cuáles no, la autora parece disfrutar de cómo se borran los límites entre quien escribe y quien narra en primera persona.

Lectora de Dante Alighieri, Franz Kafka, James Joyce, Rainer Maria Rilke y, por supuesto, Jorge Luis Borges, Venturini deja en sus cuentos pequeños guiños a los libros que la marcaron. Por ejemplo, en “El guardapelo”, la protagonista es descendiente de Beatriz Portinari, la musa de Dante. En “Carta a Franz Kafka”, la protagonista reflexiona sobre el oficio de la escritura y el amor por las palabras: “Como se levantan las gibas de los camellos del Sahara, crecieron mis deseos de escritura y de lectura; de museos y catedrales; de estatuas y de Goya y Lucientes. Bebí en las represas de Rainer Maria Rilke y de Borges; también en el lago helado de Virginia Woolf”. “Los tigres de Borges” es un claro homenaje al escritor argentino. De acuerdo con su narradora, la ceguera de Borges no fue resultado de una enfermedad congénita sino de una maldición que los dioses le mandaron por sentir envidia de su ingenio. El papel salvífico de la literatura es el tema principal de “El otro Ulises”, donde la protagonista menciona: “Los miedos enriquecen... Para vencerlos recurro a lecturas; a Thomas Mann, a Rilke, a Kafka, a otros, otros, otros; y escribo”.

Como Liliana Viola, su biógrafa y albacea, explica: para Venturini lo más importante era la posteridad. De manera que el canibalismo literario es una manera de mantener vivas a sus fuentes de inspiración, con la esperanza de que ella también trascienda a través de los relatos de otros. El impacto que ha tenido en la nueva generación de escritoras argentinas, como Mariana Enriquez, Tamara Tenenbaum y Camila Sosa Villada, revela que este deseo está cada vez más cerca de cumplirse.

A través de una mirada penetrante en los rincones más oscuros de la

psique humana, Venturini logra crear un mundo literario único. Su capacidad para explorar complejidades que podrían tacharse de monstruosidades se manifiesta de manera impactante en cada uno de los cuentos. Mientras que los adultos aceptan las circunstancias que los rodean, sin sorpresa, los niños reaccionan de otra manera. Los personajes infantiles se resisten a crecer y ver el mundo con los ojos de los adultos. En “El patio”, la narradora es una niña de nueve años que se encariña con la pequeña chiva de su familia y que piensa que es un peluche real. Cuando esta tiene a su chivato, la niña se aleja del establo para darle privacidad a la madre. Sin embargo, una mañana descubre que esta fue vendida porque ya no daba leche y que esa tarde se servirá en la comida chivo al horno. Su reacción es llorar y encerrarse en su cuarto. “Debería crecer y asumir estado de mayoría, pero no puedo; si lo asumiera, quién lloraría a los desvalidos”, concluye la narradora, quien líneas antes había afirmado que todos nos caemos de la infancia, pero algunos, como ella, se rompen.

Sin embargo, la naturaleza experimental del lenguaje que usa en su libro puede resultar desconcertante para el lector. Por ejemplo, en “Jerom a Babalú. Año 2978”, las descripciones están cargadas de detalles que podría creerse que ralentizan el ritmo de la lectura: “Los dos se han incorporado del verde y ambarino césped que crece en los campos del Planeta de Veraneo, crecen también raros pájaros-plantas, y aroman florecillas vivas como mariposas con pedúnculos y corolas, llamadas papillonas”. Venturini sabía que su lenguaje era la principal crítica a su obra, por lo que en uno de sus cuentos aprovechó para responderles, con su característico humor, a los detractores de su estilo: “Un crítico boludo comentó que escribo a partir de frases hechas y no es así; recomiendo al crítico que vaya a lavarse las bolas al Río de la Plata para disminuir con el fresco la hinchazón de entrepierna y que sea menos ‘boludo’, vocablo aceptado por la RAE”.

*Cuentos secretos* explora las sombras de la existencia humana y cuestiona las fronteras entre la autobiografía y la fabulación. La cotidianidad está llena de momentos extraños que muchas veces ya no percibimos por estar absortos en nuestros propios pensamientos; no obstante, la escritura de Venturini nos invita a mantener viva la capacidad de asombro. Tal vez, de continuar leyéndola, terminemos descubriendo que nuestra vecina sostiene un amorío con una traficante de bebés.

# Un color para mí

Valeria Tentoni

*El color favorito*

Gris Tormenta / Universidad Veracruzana

Querétaro, 2023, 136 pp.

RODOLFO MENDOZA

Empecé a leer el libro de Valeria Tentoni, *El color favorito*, entusiasmado por la admiración al trabajo de la autora en el blog de Eterna Cadencia. La labor editorial que ha hecho esta autora argentina es admirable y Eterna Cadencia es una de las editoriales que me deslumbran. Tentoni es, además, poeta y narradora: asunto de otro momento. Pero decía que empecé entusiasmado a leer el libro, y el prólogo-carta de Daniel Saldaña París me impacientó, incluso me puso de pésimo humor, porque no entendía todos esos circunloquios, y hasta pensé que, en lugar de leer, debía escribir un texto que se titulara “Contra los escritores profesionales”, recordando aquella ácida y punzante colección de Tumbona, editorial también admirable a la que tanto se extraña. Pensé en saltarme el resto del “Prólogo. Carta a una amiga”, pero esa proterva manía mía de querer leerlo todo me obstaculizó brincarme las varias páginas de palabras que no dicen nada, cuando de repente el propio Saldaña me dio la razón, casi me consoló, diciendo: “Con esta larga parrafada, un tanto confusa...”. Yo añadí en mi mente: totalmente confusa, ¿no hubo editor que revisara esto? Pero recordé que es un libro de Gris Tormenta, la editorial más joven y que más admiro en México. Seguí leyendo palabras que no decían nada y llegué a otras del autor de *El nervio principal*: “... me parece que debería entrenarme un poquito más en el silencio y la contención antes de volver a escribir incluso un prólogo”. Y me di cuenta que Saldaña se había dado cuenta de que estaba haciendo un texto pésimo y que en ese “poquito” se escondía la vergüenza de un niño que cree cometer un error, o un adulto que se infantiliza y empieza a utilizar los diminutivos. Y francamente dudé en seguir leyendo. Pensé que si editor y autora habían dejado pasar un texto tan malo, escrito tan a fuerzas, con tanto “profesionalismo”, ahí era momento de parar, y mejor lo dejaba antes de que la ilusión primera se convirtiera en decepción.

Y de repente la luz, el temblor. Ese relámpago que surge de la verdadera escritura, del escritor que lo es incluso a su pesar. Del que se estremece y duda. Del que publica escasamente porque siempre revisa de más, porque vacila. Y leo a Tentoni citar a D. T. Suzuki en la primera página, y poner un epígrafe de Lao-Tse que cae como el rayo: “¿Quién se convierte al-

guna vez en un buen jinete por hablar de caballos?”. Y Tentoni, entonces, empieza a hablarnos de su experiencia “ecuestre”.

En un primer momento uno supone estar leyendo una reflexión sobre el arte de entrevistar, pero conforme avanza se da cuenta que realmente es una reflexión sobre la literatura y la vida, sobre el escritor y la escritura, sobre el arte de escribir y de vivir. Tentoni hace analogías de las preguntas y las entrevistas con el mundo natural: “Una pregunta es como un animal marino que se abre y se cierra, una medusa”, “la pregunta es una linterna de luz impropia, una luna antes que un sol”. En varias ocasiones, desde la primera entrevista que realizó, ha preguntado siempre por el color o por la música, pero básicamente por el color. El mundo literario de Tentoni es el mundo natural, el que tiene color, sonidos, texturas y gustos. Es, por otro lado, la entrevistadora más honesta que he leído:

¿Transcribir una repetición, una torpeza o un furcio sería digno de lealtad? ¿Y a quién le debo mi lealtad, después de todo? ¿A los lectores? ¿A los entrevistados? ¿A la belleza? ¿A mí misma?

¿Puedo traicionar a la lealtad en nombre de la belleza?

¿Debo entregarlo todo o puedo quedarme con un poco?

La autora sabe, junto a los sabios orientales, que uno es solo el que puede ser en este momento y que jamás podrá serlo otra vez. Que al siguiente paso o tecleo ya es otro. Pero también sabe que uno no es otro: “Uno es el que no es, porque después de un tiempo ya va a ser otro”.

Tentoni anda a tientas antes de caminar. Las primeras páginas son una reflexión amplia del paisaje que es la literatura, pero poco a poco se va deteniendo en el asombro de la noche, en el riesgo, en situar sus propios cipos, sus motos, sus mojonos particulares: “Otras veces, simplemente, crece un silencio. No es un momento de quietud. Es, por cambio, el momento del temblor, el momento de aferrarse al marco de la puerta”. La guerra y la paz. La tempestad. El crimen y el castigo de todo escritor que Tentoni tiene bien graduado, aunque a veces quiera parecer inocente.

*El color favorito* no está dividido por capítulos nominales, sí lo está por simples apartados (¿dudaría Tentoni en poner nombre a las secciones?). El segundo es a donde nos descubre al *maestro*, a su maestro. Cuando ella “todavía no sabía quién era”, cuando era una “súbdita adolescente”. Para la fortuna de quienes la seguiremos leyendo, seguramente mucho de eso quedará en ella, porque cuando un escritor se siente escritor, cuando un escritor empieza a hablar de sus textos como “su obra”, cuando un escritor no sabe lo que es tener un maestro, ni ha sentido la infinita pequeñez que se siente frente a quien uno admira, lo diminuto que es adentro de una biblioteca..., quien anda por la vida sin ver el paisaje, sino que se engolosina con sus pies, su cuerpo, su rostro, quien hace de la *selfie* su espacio litúrgico, su altar, ese ya no es escritor, sino un dios de sí mismo, el que solo escucha una voz que le dice: “Esto existe porque estás tú”.

No podría decir que este un apartado central, pues cada sección tiene un color diferente y lo mueve otro ritmo. Pero en este vemos a la autora más niña, más sorprendida, más llena de dudas y más inocente (algo o alguien que no daña, que no es nocivo, que está libre de culpa): “Mi maestro, ese día, me regaló una duda”. Si me dicen que esa línea, que es de Valeria Tentoni, la escribió Lao Tse, Suzuki o que viene de *El arte de la paz* de Morihei Ueshiba, se lo creo: “Mi maestro hacía cosas que ni siquiera sabía que podían hacerse, no solo en los libros, sino en ningún plano de la existencia, planos que por otra parte se iban multiplicando y superponiendo conforme avanzaba en leerlo y escucharlo. Es más: por entonces, yo no sabía que se podían hacer cosas así, ni siquiera en los sueños”.

Llegué a una parte del libro en la que no podía detenerme, leía e iba escribiendo en mi cabeza lo que quería yo decir sobre *El color favorito*, e hice algo que jamás había hecho: abrí un archivo y empecé a escribir mientras leía porque sentía que todo se me iba a olvidar, que solo me iba a quedar con la sensación que dejan los grandes libros, pero de los que bien a bien no sabe uno decir de qué tratan o por qué son tan fuera de este mundo.

En este apartado dedicado a su maestro (que en realidad es a la literatura y a los libros), dice Tentoni: “Dentro del libro yo ya no era yo. Esa libertad total me pareció invencible, el bien supremo de la lectura”. Esa sensación me provoca este libro, una suerte de libertad adolescente, que nada la vence; aquellos momentos mozos en los que leer era realmente vivir: cuando ese uno desaparece y es ya otro gracias al autor y al libro. Este libro es lo que es y no podría ser otro. Así son los libros verdaderos.

Cuando hemos traído la polarización de las redes sociales y de la política a nuestra vida diaria, a nuestras lecturas y nuestros intereses, leer a Valeria Tentoni es una de las maneras más bellas de enarbolar el sentido crítico hoy tan denostado, tan poco usual y tan acomodaticio. En una época en la que todos están leyendo los mismos libros, la aparición de *El color favorito* abre una enorme puerta hacia la literatura.

Siento que podría escribir sobre cada página de este libro, porque en cada una de ellas hay mundos que se sumergen en los pensamientos propios —en los de cada lector—, que lo llevan a revivir a través de estas páginas sus propios mundos. Cuando llegué —en poco rato que fue muchísimo— casi al final del libro, el “No” del maestro ante la pregunta de ella, justo el último día que lo vio, fue un golpe en el pecho. Estaba yo tirado leyendo y me incorporé. Cuando

un libro hace reaccionar a tu cuerpo, de una manera u otra, es que ahí hay literatura.

Terminé de leer el libro y quedaba una página más: “Nota de la autora”. Me desilusionó, porque yo sabía quiénes eran algunos de los escritores a los que había hecho alusión sin mencionarlos. Porque yo quería ser el dueño del secreto. Porque yo sabía quién era el pianista y quién empujaba la silla de ruedas de su maestro. Porque quizá la misma Tentoni fue quien publicó ese texto hermoso de Selva Almada, en la página de Eterna Cadencia, sobre Lai. Porque quería *El color favorito* solo para mí, ser su único lector, porque Tentoni había escrito este libro solo para mí. Y entonces me sentí como Reger, ese personaje de Thomas Bernhard, y me dije: “Pues si ya descubrió todo a todos, ¿por qué no les dice a los demás que la obra de su maestro a la que se refiere es *Los sorias*? ¿Por qué no lo mencionó? ¿Porque así como quería

yo *El color favorito* solo para mí ella quiere solo para ella *Los sorias*?”

Y entonces, al terminar de leer *El color favorito*, entendí el prólogo de Daniel Saldaña París y me regresé a leerlo: al terminar este pequeño volumen uno quisiera ser el autor al menos de un fragmento, haber vivido lo que ella vivió y escribirlo como ella lo escribe. Tener la luz y las tinieblas en ambas manos y tener el valor de observarlas. Pero como uno está incapacitado para eso, solo tropieza y no alcanza ni a andar a tientas; sin embargo, bastante agradecido debemos estar por al menos tener la oportunidad de leerlo.

Ah, por último. A partir de hoy empezaré a forrar algunos libros con papel blanco.

## Yo, traductora

Nuria Barrios

*La impostora. Cuaderno de traducción de una escritora*

Páginas de Espuma

Madrid, 2022, 148 pp.

ERICK HERNÁNDEZ MORALES

“¿Quién escribe este ensayo? ¿La escritora o la traductora?”, se pregunta Nuria Barrios en *La impostora*. El tema del libro es el trabajo de la segunda, pero quien le da voz a la reflexión que lo expone, concluye, es la primera. Como la gran mayoría de autores reconocidos que han ejercido la traducción literaria, Barrios llegó a este ámbito de manera fortuita, sin formación previa alguna y la considera una actividad secundaria respecto a su otra profesión. Sin embargo, *La impostora* revela una dualidad entre ambas facetas de la autora que supera el arquetipo del escritor-traductor al que estamos acostumbrados, una figura más bien excepcional y poco representativa del gremio traductor, puesto que goza de un reconocimiento y una visibilidad de la que carece el resto.

No siempre se justifica el entusiasmo y el éxito editorial que a menudo provoca ver el nombre de un autor conocido en el crédito de traducción de un libro. Sobran ejemplos de grandes plumas cuyas incursiones en este ámbito dejan que desear. La genialidad de Cortázar ya no basta para justificar sus omisiones de pasajes y páginas enteras (incluyendo las primeras) en su versión de *Robinson Crusoe*. A pesar de lo mucho que la recepción de la obra Poe le debe a su traducción al francés por Baudelaire,

tanto el autor de *La flores del mal* como Mallarmé hicieron muy poco en sus respectivas versiones de *The Raven* por cuidar las características fundamentales del poema, que el mismo Poe desentraña en “The Philosophy of Composition”, tal como salta a la vista en las páginas de *Dire quasi la stessa cosa* que Umberto Eco (otro notable escritor-traductor) dedica al tema. Juzgar el trabajo de Barrios como traductora requeriría una crítica de traducción de sus obras derivadas (notablemente ha traído al español novelas de John Banville), una práctica que, dicho sea de paso, brilla por su ausencia en la prensa cultural actualmente. No obstante, *La impostora* constituye un testimonio a su favor por la profundidad con que aborda los entresijos del proceso de traducción y los desafíos que entran en juego para conciliar las diferentes capacidades expresivas de ambas lenguas involucradas, por un lado, y para recrear el valor literario del texto, por el otro.

*La impostora* pertenece a los libros que son fruto de la pandemia no solo porque se escribió durante el estricto confinamiento español, sino porque fueron la incertidumbre y la angustia las que llevaron a la autora a recurrir al ensayo en un momento en que la sensación de irrealidad que ya saturaba la vida cotidiana le impedía escribir ficción. Es la primera vez

que Barrios, quien declara nunca antes haber probado interés por ningún tipo de escritura autorreferencial, habla de sí misma en un libro. Fueron los cuestionamientos que despierta en ella el acto de traducir los que la empujaron a escribir unas páginas que “quieren ser también un espejo”. Lejos del cliché que imagina que su dominio literario le otorgaría al escritor una facilidad connatural para traducir la obra de otro autor, como si de un intercambio entre dos iniciados de una misma secta se tratara, Barrios reconoce que la traducción la enfrenta con sus limitaciones como escritora, obligándola a explorar zonas en las que no se hubiera adentrado de otro modo. De ahí que el tema desate en ella una reflexión sobre la identidad y su conformación a través del lenguaje. “Este ensayo es una exploración existencial de la lengua, que es nuestra casa. Un andar a tientas. Un viaje de descubrimiento”, resume.

Aunque *La impostora* se presenta como un ensayo, su estructura dividida en capítulos con temáticas bien delimitadas lo asemeja más a una colección de ensayos. Incluso se antoja verla como el equivalente hispánico de *Reflections on Translation*, libro donde la teórica británica Susan Bassnett reúne sus textos publicados originalmente en distintos medios especializados. Si bien la perspectiva de Barrios es más literaria, mientras que la de Bassnett está permeada por su fuerte bagaje teórico y académico, esa distinción, lejos de oponerlas, subraya la profunda afinidad entre ambas autoras, tanto por los temas que tratan (que van desde el comentario de traducciones específicas, los gajes del oficio o la cuestión de género, hasta reflexiones de orden más filosófico sobre las repercusiones culturales de esta práctica) como por su manera

de abordarlos combinando el relato de sus propias experiencias con una argumentación lúcida nutrida de ejemplos de casos históricos y contemporáneos.

Entre estos últimos, cabe destacar la controversia en torno a la elección de los traductores de “La colina que ascendemos”, el poema que Amanda Gorman leyó en la investidura presidencial de Joe Biden y que la misma Barrios se encargó de traducir al español. La queja de una periodista neerlandesa porque una mujer blanca fuera designada para llevar el poema a su idioma ocasionó la renuncia de esta al encargo, la sustitución de quien lo haría al catalán e influyó en la selección de traductoras en otras partes del mundo por motivos de raza y género. Barrios dedica un capítulo del ensayo a denunciar el peligro cultural que implica este tipo de censura. A lo largo del libro también aborda los atentados a los traductores de Rushdie que comparten su fetua (el traductor de *Los versos satánicos* al japonés fue asesinado, mientras los del italiano y el

turco han sobrevivido a sendos ataques), la autoría errónea y reiteradamente atribuida a Borges de la primera traducción al español de *La metamorfosis* de Kafka, la persecución y tortura que sufrieron los primeros traductores de la Biblia a lenguas vulgares, entre otras polémicas.

En su recuento de los gajes del oficio, Barrios pinta un panorama crítico caracterizado por la falta de visibilidad, honorarios bajos calculados por una medición numérica que no refleja ni la calidad ni la naturaleza del trabajo, plazos demasados reducidos para una tarea prolija que requiere de una meticulosidad exhaustiva y una escasa valoración. Habla de las condiciones dentro de la industria editorial en España, pero casi sobra decir que las cosas no están mejor en México y Latinoamérica. No se trata únicamente, como lo hace ver, de un problema para el gremio traductor, sino del reflejo de una política editorial equivocada y perniciosa para la cultura, pues repercute sobre la calidad de las versio-

nes de la literatura universal que llegan a nuestras manos de lectores.

La traducción es “el vehículo más potente de transmisión del conocimiento, pero el medio puede deteriorar el mensaje” en caso de ser deficiente, advierte Barrios. El papel crucial que juegan traductores y traductoras en la conformación del panorama literario al que tenemos acceso suele pasarse por alto con una ingenuidad muy extendida no solo en el lector promedio, sino incluso en ámbitos como la crítica, la prensa cultural o la academia. En comparación con otros libros que tratan el tema, como los ya mencionados de Bassnett y de Eco, los cuales llegan mayormente a lectores más especializados o, por lo menos, con un interés previo, una de las cualidades de *La impostora* es la de atraer a un público más amplio, además de abordar la discusión desde el ámbito hispánico actual. No debe considerarse, pues, como una lectura de nicho, ya que aborda un tema cuya relevancia cultural la vuelve del interés más general.

## Crisis de un periodista cultural

José Montelongo

*No soy tan zen*

Almadía

Ciudad de México, 2022, 216 pp.

SHANIK SÁNCHEZ

**N**o soy tan zen es la segunda y más reciente novela de José Montelongo. Publicada por Almadía en 2022, se ha hablado poco de esta y de su autor. Por cuanto al libro, quizá influya la nada atrayente portada que no le hace justicia a la historia de Julián González, el periodista cultural de cuya “Pequeña Crisis” existencial seremos testigos a lo largo de 216 páginas. Respecto a Montelongo, basta *guglear* su nombre para saber, por un lado, que no se trata de un escritor inexperto —ha escrito literatura infantil y juvenil, posee un PhD en Spanish American Literature por la Washington University, colabora en *Letras Libres* y, además de ser bibliotecario, ha analizado el humor en los ensayos de Guillermo Sheridan y traducido a Nicolás Grimaldi— y, por otro, por qué justo entre las más atrayentes y sugestivas características de *No soy tan zen* figuran la metaficción y la parodia.

Organizada en ocho capítulos — Antes del concierto, El concierto, ¡La enteraron viva!, Intermedia en el Salón Corona, Serenatas en la red: balada para tenor y teléfono celular, Intermedio en el Salón Corona (continuación), Estaciones hacia el Paso Blanco y La fiesta— desde el principio nos arroja sus premisas de lectura: en

plena cobertura de una charla de un afamado poeta en el auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Julián aventura la siguiente reflexión al invitado:

señor Roca, no sé si usted sepa que en México tenemos más de trescientas palabras para designar la mierda. Tenemos las tradicionales caca, popó, boñiga, zurrada, excremento, zurullo y mojón, tenemos las más técnicas evacuación, deyección, defecación, detrito y deposición, y tenemos las vernáculos [...] cagallón, fecalia, heces, viboritas, submarinos, ballenitas, willis, flotadores, pedruscos, explotadores, bombazos, balines, bombines y budines [...] ¿Usted cree señor Roca que esta obsesión con la mierda es una clave de nuestra identidad cultural, o de nuestra historia política, o de nuestra manera de percibir la realidad y nombrar sus diferencias?

En menos de una página y si la lectura es aguzada, puede detectarse, además del claro humor que sazona toda la novela —el cual recuerda a un par de libros de otro escritor mexicano actual, Juan

Pablo Villalobos—, reminiscencias de una cierta escatología al modo de Sergio Pitol en *Domar a la divina garza* y vasos comunicantes con la ensayística de Laura Sofía Rivero en *Dios tiene tripas*, pero sobre todo en su texto “La nutria tiene cosquillas”. Sin embargo, no por estos y otra serie de intertextualidades y anzuelos literarios, empezando por el título mismo que juega con los textos de autoayuda, superación y desarrollo personal, *No soy tan zen* se lee rápido. Es decir, no se trata —ienhorabuena! — de un libro simplón. Al igual que nuestro periodista cultural asiste voluntariamente al concierto “maratónico del *Cuartero de cuerdas no. 2* de Morton Feldman” interpretado por FLUX Quartet esperando “someterse a una música extraña para asimilarse a ella y detener la inercia espiritual que lo está sacando de quicio [...] con la esperanza, quizás contradictoria, de obtener una módica parcela de silencio interior”, pero en lugar de eso su concentración resbala y se extravía en un flujo de recuerdos y pensamientos por los que atraviesan su “desesperante y amorosa amiga Justine”; Fino, el camarógrafo; Johnny Caribú, su otro amigo y compañero en la escuela de periodismo durante su residencia en Vancouver; la perra Nugget; la pareja de *misfits* viviendo en Dawson City; Pedro Pablo, “híbrido de reportero y crítico”; Bruno Zago, “profesional del *bel canto*” que ofrece serenatas vía telefónica; una soprano rusa y más personajes relacionados con el medio cultural e intelectual de México. Así, nosotros terminamos por dejarnos traer y llevar al ritmo del *stream of consciousness* de Julián, nos sumergimos con él en “una común historia de desorientación”, haciendo metafó-

ricamente clic “en todos los hipertextos y en todos los vínculos de cada nuevo sitio que se abre sobre la pantalla” de su mente.

El concierto no solo ocupa un plano importante en la narración —de hecho, la obra de Feldman sí existe, ha sido ejecutada en varios lugares y años; también el cuarteto Flux, el cual grabó ambos movimientos para el sello musical Mode; y un tal Michael Thallium ha utilizado ambos cuartetos como experiencia audio-meditativa—, sino además coincide con otro experimento musical que se ha estado llevando a cabo en el Museo Tamayo (CDMX) desde el 9 de noviembre de 2023 y que estará hasta el 3 de marzo de 2024: el arreglo-performance *Take Me Here by the Dishwasher: Memorial for a Marriage (Tómame aquí sobre el lavavajillas: Memorial para un matrimonio)*, una experiencia inmersiva donde 20 músicos mexicanos interpretan a diferentes voces y guitarra una composición de Kjartan Sveinsson de forma ininterrumpida todos los días mientras el museo está abierto al público.

En una entrevista sobre *No soy tan zen*, Montelongo explica que intentó darle no solo una cierta cadencia, sino incluso acercarse “a un tipo de vértigo narrativo que resultara en un equilibrio respecto a este concierto tan lento con un personaje sentado en una silla escuchando un concierto imposiblemente largo y lento”. Y así como la música es clave en esta novela, la poesía otro tanto. No solo son los haikus de José Juan Tablada que Julián le muestra a Justine en una de sus charlas sobre el zen y la pintura *sumi-e* o los poemas de Basho, Buson e Issa que Justine lee a Julián; también es el estilo poético de Montelongo y parte del viaje introspectivo de nuestro periodista cultural en medio del caos entre el *logos* y el silencio, cuyo “apego desordenado a las palabras” y obsesión con la verdad poética lo hermana con los protagonistas de David Toscana —*verbigracia* Lucio, en *El último lector* y Nicolás, en *El peso de vivir en la tierra*— y lo emparenta con el narrador de *El mal de Montano* de Vila-Matas, el cual “habla en libro, que consiste en leer el mundo como si fuera la continuación de un interminable texto” y en su intento de no pensar en literatura, acaba pensando en literatura. Tanto padece de literatura Julián que, en el tercer capítulo, ¡La enterraron viva!, encierra a Justine —cuyo nombre, por cierto, bien podría ser un guiño paródico a Sade— en el área dedicada a la literatura en el sótano de una biblioteca laberíntica —clara referencia a Borges— y no satisfecho con eso, la orilla a la logofagia, a comer libros:

Como aperitivo eligió poemas de Garcilaso y fragmentos del *Confabulario* de Arreola. De ahí saltó a las estrofas ahumadas de *El cementerio marino*. Muy despacio, hincando los dientes inferiores, desnudó sus páginas como si fueran hojas de alcachofa hasta que llegó al corazón, que devoró entero. En su boca se humedeció hasta disolverse la estrofa que comienza

*Comme le fruit se fond en jouissance / comme en délice il change son absence...* Mordió al azar una docena de folios de las *Elegías de Duino*, que la embriagaron súbitamente. Probando pedazos de *El asno de oro* la embriaguez se convirtió en una suerte de éxtasis.

Páginas más adelante, mientras el propio Julián se describe visitando a José Juan Tablada en su oasis japonista, admite: “Más arbitrario y revoltoso que una cabalgata de zapatistas con carabinas al hombro, es el dominio que ejerce sobre mi cabeza los fragmentos de historias que he leído, los desmañados reportajes que he escrito” y “el cuarteto de cuerdas de Morton Feldman se me escapa, se consume frente a mis ojos como los papeles caligráficos de Tablada que destruyó el fuego”.

Búsqueda y exploración del ser a través del lenguaje, la guía por el camino del zen iniciada por Justine en Vancouver continúa, de cierta manera, en CDMX con Pedro Pablo, alias La Pepa. Ya no se trata de una meditación dirigida por una “californiana de ascendencia japonesa”, sino de cómo “controlar la embelesadora fuerza del periodismo cultural” guiado por un Obi-Wan con cabeza rapada, tez morena, panza de Buda, camisas beige y corbatas negras. Ya no se trata del repentino *mindfulness* alcanzado en el Paso Blanco por azares de ese silencioso desierto de nieve, quieto y vacío en su viaje con John Caribú; sino de darse cuenta, gracias al camarógrafo Fino, que no por dedicarse al periodismo y la literatura, por “leer en voz alta *Residencia en la Tierra*” es posible saber “la temperatura de un alma”, qué la agravia, humilla, regula, desquicia, anima o subleva y más bien, al contrario, “eres capaz de ignorarlo todo”. Ignorar, por ejemplo, lo que un migrante hondureño vive desde que sale de su país hasta llegar a Canadá a causa del narcotráfico; la frustración acumulada de un futbolista o una cantante de ópera fracasados; o cómo la tragedia del 11 de septiembre afectó a un violinista estadounidense.

Especie de *Bildungsroman*, aunque sea de aprendizaje fallido, el protagonista de *No soy tan zen*, al igual que los personajes de Borges, Vila-Matas y Toscana, atraviesa por un ritual de letras que el propio Julián bautiza como “la peregrinación literaria”. “Es una exploración narrativa del silencio que se realiza paradójicamente a través de la acumulación de palabras, del discurso narrativo, como si el lenguaje en ciertas obras literarias tratara de llegar más allá de sí mismo, como si tratara de expresar lo inexpresable en algunos momentos; es una especie de círculo que termina más allá del lenguaje y que sin embargo no tiene otro medio de expresarse que no sea el lenguaje”, afirma Montelongo en otra entrevista.

En gran medida, la Pequeña Crisis de Julián se debe a la relación del periodismo cultural con la crítica —literaria, de artes visuales y de cine— y a su necesidad casi patológica —según Natalia Durand— de presente. A finales del siglo XX, a Octavio

Paz le preocupaba que el periodismo literario confundiera las “impresiones personales con la crítica propiamente dicha”. Ahora, en pleno XXI, otros problemas se suman a aquel: la posible desaparición de la crítica y el periodismo literarios en el maremágnum de las redes sociales, las novedades, la publicidad, la repartición de aplausos e intercambio de favores. El protagonista de *No soy tan zen* se cuestiona, entonces, sobre el estado actual del periodismo y de la crítica en México, está en contra de la repetición de las palabras más que de las ideas, las cuales, reproducidas *ad nauseam*, terminan por engendrar monotonía y vacuidad de información. De hecho, unos meses antes de acabar el 2023, en el otrora Twitter se desató una polémica sobre si los *booktubers* podían ser considerados críticos literarios o solo opinadores. El debate trascendió tanto que no solamente académicos y escritores de renombre saltaron a la palestra, también revistas como *Nexos* (“El estado de la crítica literaria en México”) y *Letras Libres* (“La crítica en México: un quiebre generacional”). Pero volviendo a la Pequeña Crisis de Julián, si al inicio de la novela busca liberarse de su mal de Montano (logofagia/logofobia), al final termina aceptando su situación:

-Voy a renunciar.

-Ah, ya veo, es la última fiebre de la Pequeña Crisis. ¿Y qué piensas hacer? ¿Poner un puesto de tamales en la carretera de Acapulco?

-No. Sería un final demasiado novelesco.

-¿Te vas a Nueva York a buscar a tu amiga?

-Demasiado romántico.

-¿Te vas a meter de monje?

-Demasiado místico.

-¿Estás seguro de que quieres dejar el periodismo?

-Quién dijo que quiero dejar el periodismo. Para empezar no sé hacer otra cosa, es mi oficio. Y para seguir yo creo que cuando uno se ha subido al caballo no queda otra más que aferrarse y seguir.

Es decir, para Julián, el periodismo y la crítica deben orientar, posibilitar experiencias, “iluminar —siguiendo a Valeria Villalobos Guízar y Álvaro Ruiz Rodilla— resquicios, trazar genealogías y contextos, despertar el gozo, amplificar el pensamiento, ofrecer herramientas, inaugurar perspectivas y alimentar o desestabilizar cánones”.

En *No soy tan zen*, José Montelongo consigue una cadencia entre el lenguaje y las “horas de cháchara interior, recuerdos vanos, proyectos truncos, fantasías pálidas, remordimientos inútiles” de Julián González. No solo la nieve que enciende la chispa de su Pequeña Crisis al principio de la narración regresa como un *ritornello* con el oleaje silencioso e inmóvil de la nieve en Paso Blanco y se replica en el concierto del FLUX Quartet, “de aquella repetida y sostenida y única y sola nota larga”; sino también la figura de

Justine, la literatura –incluido el periodismo, por supuesto–, la contemplación plena que permite desactivar las funciones cognitivas y La Pepa y Rufino. *No soy tan zen* es un divertido mareo ritual a través del cual Montelongo logra mostrarnos el camino hacia una nueva sensibilidad. Sin ser una guía para la iluminación espiritual como *Mente zen, mente de principiante*

de Suzuki Roshi, la novela revienta “una membrana sutil de la conciencia”. Quienes hemos intentado practicar el Dharma, algún budismo o la meditación hemos reproducido, como Julián, un monólogo interior anárquico: nuestro particular torbellino de pensamientos, recuerdos, impresiones y sentimientos. Leer la historia de Julián en su paradójica y exasperada

búsqueda de silencio entre la literatura, la música y la vida cotidiana bien puede ayudarnos a renovar nuestra capacidad de percepción despojándola de automatismo –como se propusieron las vanguardias del siglo pasado–, y a encontrar otra manera de comprender para desenmarañarla de los nudos que la entorpecen.

## Contra los Pueblos Mágicos

Natalia García Freire

*Trajiste contigo el viento*

Paraíso Perdido

Guadalajara, 2022, 128 pp.

FERNANDO MONTENEGRO

**T***rajiste contigo el viento* es la segunda novela de la escritora cuencana Natalia García Freire, que ya había publicado *Nuestra piel muerta*. En aquella novela de 2019 ya se podía presentir esta, aunque todavía –si no me acuerdo mal– no había aparecido Cocuán, el pueblo donde tiene lugar la novela. La aparición de este pueblo coloca a la obra de la cuencana en una vieja tradición de la literatura latinoamericana, la de las ciudades o pueblos imaginarios: Macondo, Comala, Santa María, Santa Teresa, Santa Mónica de los Venados, etcétera.

La lectura de García Freire me ha hecho repensar la relación compleja que existe entre la literatura y los poblados rurales en América Latina. El pueblo es un concepto que nos provoca una serie de íntimas contradicciones. Por un lado, está el miedo a ser (o parecer) demasiado pueblerino y, por otro, la metáfora de un pasado edénico que se ha desvanecido. Pensemos simplemente en los millones de dólares que se gastan en publicitar lo que se ha dado en llamar “Pueblos Mágicos”. Fue México el primer país que dio el ejemplo, pero esta moda no ha tardado en llegar al Ecuador. Cada año se han ido generando listas y rutas turísticas alrededor de estas supuestamente encantadoras y pintorescas localidades. Nada más basta ingresar en la lista propuesta por la Secretaría de Turismo de la nación sudamericana.

¿A qué se debe esta fascinación por los pueblitos mágicos? ¿Qué resulta tan encantador de ir a Cayambe, Guano o San Antonio de Ibarra un domingo cualquiera y tomarse un helado de paila en la plaza central? En México (país inventor del concepto) tienen un verbo específico para esta actividad: pueblar. Mi padre, para no ir más lejos, ha sido siempre muy entusiasta de este tipo de turismo y cada que sus ocupaciones le daban *chance*, hacía un espacio el fin de semana para visitar Cotacachi, La Merced, Yaruquí, o

hasta a veces pueblos más lejanos como Quisapincha, Salcedo, Patate. Cuando íbamos de vacaciones a la costa ecuatoriana, era imposible que no invirtiera un día en visitar un pueblito de mar, comprarse un periódico local y leerlo completo en el parque central.

Cuando éramos niños, mi hermano y yo no lográbamos entender la fascinación con esos pueblos de mierda y penábamos por sus calles despedazadas rogando que el tiempo pasara lo más rápido posible para volver a la playa. Creo que ahora lo entiendo mejor a mi viejo. Aunque nació en una ciudad, había vivido en Sangolquí, un pueblo cercano a Quito donde mi abuelo tuvo que esconderse durante algunos años por razones políticas. Lo que más recuerda mi padre de aquel tiempo eran las fiestas de Sangolquí, famosas por las corridas de toros “de pueblo” y por las borracheras descomunales que podían llegar a durar varios días y siempre terminaban con un muerto. Creo que lo que mi padre ve en esos pueblos son los vestigios de un mundo perdido, de un mundo que se desbarata.

Cocuán, el pueblo al que nos invita a pasear García Freire, no necesariamente ingresa en esa lista del Ministerio de Turismo del Ecuador, aunque no estaría mal someter esta cuestión a debate, puesto que cierto encanto de los pueblitos mágicos tiene que ver precisamente con su miseria mística y su decadentismo histriónico, así como con su condición de ruina embellecida o de pieza de museo a la intemperie. Me pregunto si acaso el estilo y la tensión poética que atraviesa esta novela no hace de Cocuán un pueblo mágico ejemplar. Veamos un ejemplo: “La marea de hombres y mujeres se acercaba cada vez más. Era medianoche. La capilla del pueblo repicó doce campanadas. La luna iluminó unas tantas calvas viejas y luego su fulgor se escondió entre las hojas de hiedra y las

damas de noche que cubrían los muros de frente de nuestra casa”.

La escena anterior trabaja con esa tensión entre un mundo que resiste y otro que se desvanece. Por eso la imagen está cargada de violencia y de incomodidad. En ese sentido, la escritora ecuatoriana propone todo lo contrario a un paquete de turismo comunitario. Su idea es opuesta porque trata de observar de manera implacable la crueldad con la que se erigen las relaciones humanas en la ruralidad, así como las tensiones históricas entre lo humano y lo natural. En ningún lugar se ve mejor está tragedia que en un pueblo perdido de los Andes. Mientras más próxima es esa relación, más violenta y descarnada es. Hay una equivalencia entre intimidad y martirio que yo creo ver funcionando desde su anterior novela, *Nuestra piel muerta*.

Pero vamos en orden. La novela, en efecto, ocurre en un pueblo ficticio de la provincia del Azuay llamado Cocuán. Está dividida en nueve capítulos e ingresamos a Cocuán a partir de “la profecía de Mildred”. Mildred es una niña que, tras la muerte de su madre y el abandono de su padre, es obligada a desalojar su propiedad por la fuerza y es torturada y abusada por el cura del pueblo, el padre Santamaría, por el resto de su vida. Esta violencia provoca una especie de maldición que pesa sobre Cocuán y que se manifiesta, metafórica y atmosféricamente, a través del viento: “Mildred, escucha, Mildred. Cuando naciste, tu *ma* dijo que trajiste contigo el viento”.

Después de este episodio, que sirve como crimen o mito fundacional de Cocuán, seguimos la historia en la voz de ocho personajes: Ezequiel, Agustina, Manzi, Carmen, Víctor, Baltasar, Hermosina y Filatelio. Esas historias están narradas alternativamente en primera y segunda persona y con ellas desentrañamos, no sin cierta dificultad, el argumento principal de la novela que es la desaparición y subsecuente búsqueda de varios moradores del pueblo en los bosques que lo circundan.

Esa búsqueda culmina en una cueva adentrada en el bosque, donde encuentran a los que se escaparon en una suerte de ritual orgiástico y delirante que incluía personas y animales y que termina muy mal: “Pronto empezaron a aparecer los otros cuerpos de la cueva. Traían

con ellos un viento cálido y se movían con agilidad, poseídos por algún embrujo, sus rostros extasiados con los ojos blancos lechosos. Los pechos que colgaban en las mujeres no te impresionaron, pero sí todas las cabezas rapadas, iluminadas por la luna...”. Y, posteriormente, “Esther, Hermosina, Germán, Ezequiel y yo fuimos a ver a las bestias en la cueva, apartamos a los cerdos y a las cabras a patadas y Ezequiel espantaba los caballos con la antorcha, a punto estuvo de hacer que uno ardiera”.

La estructura de la obra recuerda, como en su anterior novela, no solo a Faulkner, sino, sobre todo a Rulfo; sin embargo, no he logrado reconocer con claridad la motivación detrás de la alternancia en el tiempo verbal que en *Pedro Páramo* es parte misma de la estructura narrativa. Pese a la densidad poética que atraviesa la obra del mexicano, cada voz es plenamente reconocible y específica. En Rulfo, la alternancia del tiempo verbal está relacionada temporalmente con los recuerdos que atormentan a los muertos, según, también, su lugar físico en el cementerio. No estoy seguro que en *Trajiste contigo el viento* pude siempre diferenciar la voz de cada uno de los personajes, quizá por la abrumadora proliferación de imágenes de la que está plagada la narración. A fin de cuentas, la propia autora ha contado, en más de una ocasión, que Cocuán es el resultado de varias de sus pesadillas y delirios con ansiolíticos.

Esta cierta indiferenciación, sin embargo, resulta interesante, pues queda absolutamente claro que la prioridad de la novela no es la polifonía, sino la construcción del relato fundacional y la construcción de un espacio mítico. Cuando uno se pregunta si los personajes de un pueblo, a todas luces miserable y marginal, son todos poetas, teólogos o filósofos existencialistas, la respuesta es que hay algo más grande e importante que ellos que es Cocuán, o la maldición de Cocuán, o su mito fundacional y que esa entidad es la que toma la palabra.

Cuando leí *Nuestra piel muerta*, ya sentía que Natalia García Freire estaba poniendo los cimientos de una mitología ficcional. Estaba construyendo su Comala, su Westeros, su Yoknapatawpha. Este libro es el mapa, lo que queda saber es el sentido de su mitología. Cocuán, me parece, cuenta la tragedia de la migración del agro ecuatoriano, una tragedia que es todavía difícil de narrar o entender —que es lo mismo—, entre otras cosas porque no parece haber historia que contar (no hay el texto, decía Lenin Moreno), pues, como dice Agustina, la bruja: Cocuán es una larga noche ¿Por eso tanta tensión poética? ¿Por eso hasta los niños y niñas con fuertes indicios de retraso mental —muy parecidos al Macario de Rulfo— hablan y piensan como Kierkegaard, como un Swedenborg andino? Por ejemplo: “Yo te imaginaba bailando con los muertos, con enanos y brujas alrededor de un ciervo, el que decían los antiguos que encontraríamos al morir, escondido en el bosque, con la mirada de fuego animal; un ciervo que

es todas las mujeres y todos los hombres, un ciervo que corre y arde en medio del mundo sin que nadie lo vea”.

En este pasaje se puede observar una proliferación de imágenes y de símbolos que levantan un panorama denso e impenetrable para el lector, como es impenetrable el bosque donde se pierden los personajes. Esa ceguera nos impele a utilizar otros sentidos y otra sensibilidad. El estilo no tiene la función de “embellecer” al pueblo miserable, sino de dar cuenta de cierta vacuidad narrativa. No hay nada que contar, porque la violencia infligida a Mildred por parte del padre Santamaría ha enloquecido a todos los vecinos. Pero eso reduciría el análisis a una crítica facilona de la Iglesia y esta historia sería simplemente sobre un cura pedófilo y torturador. Aquí vale argumentar que el personaje que quizá más claridad nos ofrece respecto a la complejidad que subyace el arco histórico de Cocuán, no es el cura Santamaría, ni su pupilo Manzi, ni Agustina la loca, sino Baltasar, el chulquero e invasor de tierras.

Por dolorosa que sea la idea de un cura torturando y abusando a una menor, Natalia García Freire hace el trabajo de aclararnos que parte de la maldición de Mildred tiene que ver con dos cuestiones adicionales (o quizá anteriores). Primero, la desposesión de las tierras de sus padres y, segundo, la muerte de sus cerdos. El primer asunto nos deja ver la médula de la conflictividad en la ruralidad ecuatoriana: la institución de la hacienda. Mi abuelo era oriundo de un pueblo muy pequeño del Ecuador, llamado Chillanes. La primera vez que lo visité, junto a mi padre, me sorprendió que no solo ese pueblo, sino todos los de la provincia de Bolívar, están repletos de abogados. ¿Por qué? Porque aquella provincia, eminentemente agrícola, está desbordada por esos conflictos y la gente necesita más al abogado que al cura. La tierra, en el Ecuador, no es de quien la trabaja. En este sentido, el padre Santamaría, reproduce sexualmente lo que los chulqueros como Baltasar, han hecho en el plano de la economía rural.

Sin esto la maldición simplemente no sería tan poderosa. La otra cuestión es el crimen ecológico manifestado en la relación obscena que tienen los humanos con los animales: perros, caballos, cerdos, ovejas. La búsqueda de los desaparecidos culmina como una película de Tarantino con la ejecución de venganza múltiple y sangrienta. No solo ha sido el viento lo que provoca el fuego que mata a varios de los personajes, sino los animales que les regresan el maltrato a sus torturadores, arrebatándoles su humanidad: “El viento entonces sopló como un gigante, pequeños remolinos salían de la tierra y rugían. Ahí aparecieron las cabras, los caballos y los cerdos [...]. Salieron de quién sabe dónde, de la tierra, de las piedras, de la mente de ellos, que se habían convertido en salvajes y andaban inventándonos pesadillas”.

El final de la novela está relatado por Filatelio, el hijo de Mildred. Después

de que “oímos ladrar a los perros”, se nos ofrece una perspectiva del pueblo en ruinas. Un pueblo abandonado por Dios y condenado a desaparecer: “Cocuán no está en ningún mapa y solo entre nosotros murmuraremos de aquel tiempo en el que Diosmadre reinó en la tierra. Nadie nos escuchará. No le escuches que es tonto”, dice Filatelio. Esta frase no es más que un eco de algo que la curandera Agustina dice varias páginas atrás: “La carretera obligaba a cualquiera que fuese al sur a transitar por aquí. Aquellos hermosos años del polvo en lo que todo parecía posible. Pero el paso lateral nos exilió y la gente se pasa en camiones sin tan siquiera olerse que aquí también vivimos hombres y mujeres escupidos por la tierra. Somos un pueblo viejo y desaparecido. Tienen que darse cuenta. Nada en Cocuán es lo que parece. Estamos hechos de polvo y mal, como las pesadillas”.

En este pasaje se revela otra dimensión de la maldición de Mildred que ya no se explica solamente con las dinámicas internas de Cocuán, sino con su relación con el mundo exterior. Y ese mundo exterior es el país que construye los pasos laterales. Cocuán no es un pueblo mágico, precisamente, porque está fuera de los mapas turísticos del país y porque es víctima inequívoca de lo que podríamos llamar el modelo desarrollista (y extractivista) del estado ecuatoriano (¿el correísmo?), para utilizar el término acuñado por Arturo Escobar. Son los vientos del progreso los que terminan de arrasar con el pueblo. Los que lo incendian y los que matan. Natalia García, sin embargo, no es ingenua, sabe bien que el desastre y crimen fundacional de Cocuán no tiene una sola dimensión. La violencia que lo subyace está determinada por esa tensión entre lo nacional y lo local, entre lo religioso y lo sexual, entre lo económico y lo simbólico. Desde ese punto de vista la densidad poética de la obra no busca simplemente poetizar el cataclismo, sino señalar su profundidad y su aporía.

Es conocido en el mundo entero que el Ecuador se ha convertido en uno de los países más violentos del mundo en los últimos años. Las cifras, que se pueden consultar en cualquier portal de noticias del mundo, así lo expresan. La novela de García Freire, sin embargo, señala una problemática fundamental que es el abandono de la ruralidad. Gracias a que en los últimos años, sobre todo, después de la pandemia, los gobiernos de derecha han creado condiciones nefastas para los pequeños productores agrícolas del país (las Mildred del Ecuador), cada vez más son las personas que han sido expulsadas de la ruralidad. ¿A dónde se han ido? ¿Cuál es el equivalente de la cueva? El crimen organizado. Varios estudios demuestran que en países como México, y ahora Ecuador, los carteles de narcotráfico reclutan buena parte de sus soldados en poblaciones rurales cada vez más empobrecidas. Esto, por ejemplo, ha significado que se reduzca hasta en un 8% la producción agrícola del país solo en 2023. No es la sequía, no es la lluvia, no

es el viento. Es la migración obligatoria. Esto resulta enormemente paradójico en un país que, tradicionalmente, ha gozado de soberanía alimentaria y que pronto deberá empezar a importar hasta lo más

básico. Quizá el lenguaje de García Freire nos pueda hacer entender que este es un problema urgente, en el plano de lo económico y social, por supuesto, pero también en el de lo simbólico.

## El gran teatro del almacén

Mario González Suárez

*La sombra del sol*

Era

Ciudad de México, 2023, 128 pp.

ALEJANDRO GARCÍA

No es usual que una novela utilice las estrategias literarias del drama, aunque al revés, que el teatro narre, es bastante común, por lo menos desde Brecht —con su teatro épico— a nuestros días, donde la “narraturgia” hace tiempo dejó de ser novedad monstruosa para convertirse en una especie de hierba mala que crece donde llegue un poco de luz. En *La sombra del sol*, Mario González Suárez (Ciudad de México, 1964) intenta otro tipo de monstruo, un libro que en su interior tiene, al principio, aspecto de novela, y luego cambia su forma para leerse como obra de teatro, pero sin el rigor de un texto que va a ser representado, sino con la libertad de lo imposible, como si un ángel bíblico —seis alas, cuatro caras, múltiples ojos— se transformara en producto literario.

La forma predice el contenido. Quizá en este libro extraño existe una historia, pero es más seguro que el lector encuentre más de una y que tenga que decidir cuál es la más lógica, la menos inverosímil, la que propone un discurso o una imagen del mundo con la que se pueda vincular de manera afectiva o intelectual. El texto abre con lo que parece ser la voz de uno de los actores de la compañía del director Eugenio Cortina, que anticipa que las obras que ellos realizan no tienen libreto y que se van escribiendo mientras sucede la acción. Los actores que trabajan para Cortina son más participantes de un experimento escénico que artistas. En la segunda parte del libro —que también es la más extensa— el lector se encontrará con lo que pareciera ser un texto teatral que lleva el título de *El meteorito* “Pieza en tres actos dirigida por Eugenio Cortina”. Los actores-participantes fluyen dentro de las circunstancias que el director les ha dado, construyen lógicas endebles con demasiados puntos contradictorios o cuestionables. El director irrumpe cuando algo está a punto de tener demasiado sentido o brindar información que pueda anular los misterios de la representación.

La situación inicial reúne a un grupo de compradores dentro de un almacén comercial después de una catástrofe. El espacio se encuentra en ruinas, no hay luz y tampoco parece existir una salida posible. Estos clientes se encuentran atrapados junto con el Gerente, personaje insoportable por su lealtad a la empresa y su falta de empatía con los seres humanos que están con él y dependen de sus decisiones, ya que se asume como líder del grupo. También se encuentra ahí otro empleado de apellido Estrada (con mayor sentido común, pero con demasiadas ilusiones) y un adolescente de nombre César que embolsa los productos para los consumidores y que se descubrirá como algo más de lo que representa.

Para aumentar las posibilidades de conflicto, los personajes que interpretan los actores tienen características polares: una mujer embarazada, un hombre alcohólico y una mujer que está perdiendo la vista comparten el encierro con el gerente, un hombre de ideas cerradas, pedante y hostil y el empleado Estrada, que acciona con la esperanza, primero, de encontrar una salida y, después, con la necesidad de sobrevivir. A lo largo de la representación aparecerá la voz de una mujer que ha perdido a su hija —que al parecer es la mujer embarazada—, y también se podrá percibir a un grupo de ciegos que atraviesa el espacio para perderse entre el escombros y las tinieblas. Estas apariciones funcionan a nivel simbólico y también como metáfora o recuerdo, de modo que no se puede confiar en que todo lo que se presenta ante los ojos tenga una carga de estar sucediendo en ese mundo.

La catástrofe que provocó que los personajes estuvieran reunidos en ese sitio y tiempo específicos nunca es clara, pero esto no constituye un defecto del texto, sino que se vuelve parte de su proceder y quizá uno de sus rasgos más interesantes. La ambigüedad y las resoluciones crípticas son constantes, de modo que no hay forma de saber si lo que sucedió fue un terremoto, un atentado terrorista,

un accidente, la caída de un meteorito o el inicio de la guerra entre los ángeles y los seres humanos. Tampoco es posible establecer si lo que sucede, al paso del tiempo, es la realidad de los actores o es la ficción de los personajes. Lo único claro es que la catástrofe está instalada en el espacio de una tienda de autoservicio (con todo lo crítico que esto puede ser) y también en la emocionalidad de los seres que habitan las páginas de *La sombra del sol*.

La ambigüedad también está en algunos textos que funcionan como acotaciones, aunque de igual modo tienen características narrativas que se vinculan con la analepsis, una mirada al pasado de los personajes, o de monólogo interior, una mirada a lo que piensan y sienten los personajes o los actores o el inconsciente colectivo que se encuentra encerrado entre anaqueles desordenados, refrigeradores descompuestos, cajas fuertes que nunca serán abiertas y los restos de una sociedad arrojada al consumo desmedido.

Así, la lectura de *La sombra del sol* exige tomar decisiones: ¿quién habla, el actor o el personaje? ¿Quién acciona? ¿Quién acota, la voz narrativa o el director de escena Eugenio Cortina? ¿Son acotaciones dramáticas o fragmentos de novela que se insertan en el discurso teatral? ¿Existe una salida, hay alguien más que esté vivo en esa tienda, existe la vida más allá de esas ruinas? Toda esta inestabilidad genera un tono de inquietud donde la falta de certezas desemboca en angustia. Las páginas se precipitan hacia la oscuridad de sentido, hacia la oscuridad de los seres humanos y hacia la oscuridad de los tiempos, sin que nadie, al parecer, pueda hacer algo al respecto.

Un pequeño indicio, un parlamento aislado de uno de los técnicos (presencia silenciosa que brinda luz, que mueve utilería, que permite que haya sonido, que arregla desperfectos inesperados sin que nadie lo note), sugiere que el mundo podría seguir existiendo mientras haya alguien que lo cuente, mientras suceda la representación, mientras se siga actuando. Esto podría implicar que la ficción sostiene el mundo, que las historias son las que le dan sentido a la existencia, porque no basta con ser, hay que tener un personaje: representar. Para los habitantes de *El meteorito*, obra de teatro dentro de *La sombra del sol* esa es la única alternativa.

Si se pudiera crear una hermandad de obras donde *La sombra del sol* tuviera un lugar, quizá se encontraría junto

con *El ángel exterminador* de Buñuel, *A puerta cerrada* de Sartre o la extraña película de Charlie Kaufman *Synecdoche, New York*. También estaría ahí *La invención de Morel* de Bioy Casares. Por la experimentación y el uso de recursos del teatro y la novela, también habría lugar para *Liquidación*, de Imre Kertész. Todavía no sé bien por qué, quizá por el tono, pero algo me recuerda *La sombra del sol* a *Aquí abajo*, de Francisco Tario. Extraño grupo este que se ha creado.

En el catálogo de la editorial Era *La sombra del sol* se encuentra catalogada como teatro, mientras que en la *Enciclopedia de la literatura en México* está declarada como novela. Fue publicada por primera vez en el año 2006 por la editorial

argentina Cuenco de plata, se volvió a editar por Almadía en 2007 y ahora encuentra su sitio en la editorial mexicana Era. Con poco más de 120 páginas, logra abrir mundos contradictorios, a veces inverosímiles, en ocasiones vinculados con el Apocalipsis o el fin de la sociedad de consumo, en otras parece que lo que realmente importa es el mundo del teatro, la representación, el ensayo como medio del hallazgo creativo, y otras parece el texto resultante del capricho de un director teatral que ha confundido la creación artística con el poder de un demiurgo, el trabajo en grupo con la fundación de una secta.

El lector que se adentre a *La sombra del sol* no tiene una tarea sencilla. No es un libro con una historia lineal. No es

un libro de interpretaciones fáciles. No es un libro que deje una enseñanza clara. No es un libro que busque exclusivamente el autoconocimiento, la crítica de la sociedad o la economía. Tampoco es un libro religioso, a pesar del fuerte contenido bíblico que se puede localizar en sus páginas. Tampoco es un libro sobre mística y espiritualidad, que no les son ajenas, como tampoco se enfoca solo en el capitalismo y las trayectorias del poder. Al mismo tiempo es todos esos libros, juntos, empalmados, superpuestos en el juego de representaciones, realidades y ficciones que toca de manera tangencial, siempre por el borde de las cosas, en los umbrales donde es posible el conflicto, el drama y la narración.

## Fundamentalismos puritanos

Elizabeth Gaskell

*La bruja Lois*

Avenauta

Sevilla, 2023, 176 pp.

ALEJANDRA SORIA

En *La bruja Lois* la escritora victoriana Elizabeth Gaskell traza un retrato de una crueldad pavorosa: una cacería de brujas del siglo XVII que, a los ojos de un lector del siglo XXI, adquiere nuevos significados. Esta *nouvelle*, publicada originalmente en 1859 en la revista semanal de Charles Dickens, *All the Year Round*, cuenta ahora con la traducción de Gloria Jurado Andrades y las ilustraciones de Elena Ferrándiz.

Rostros velados por una sombra. Seres lóbregos como el espacio que habitan. Salem, Massachusetts, 1692. Puritanos, como la sociedad que conforman. Lo cierto es que la escritora victoriana no hace un retrato complejo del carácter de los personajes: sean protagonistas o antagonistas, víctimas o victimarios, estos permanecen impasibles ante el devenir de los acontecimientos, fieles a sus creencias e ideas monolíticas. Los postulados religiosos que enarbolan son propios de su tiempo, pero no nos son del todo ajenos, pues desde este muy descreído presente caemos en nuestras propias cacerías de brujas. El relato que se nos ofrece en *La bruja Lois* es atroz, inhumano y susceptible de volver a repetirse.

Rojo, negro, blanco. Los tres colores de la paleta de Ferrándiz para comprender el mundo de la *nouvelle*. Lois, inglesa, jacobina, se ve forzada por la orfandad a buscar refugio en Nueva Inglaterra, en casa de su tío materno. La familia Hickson la recibe con doble recelo: es una extranjera, y no ha sido con-

vertida al puritanismo. Desconfianza un tanto comprensible debido a su situación geográfica: un pueblo rodeado de un denso bosque, que la imaginación de los pobladores sembraba de misterios desconocidos y peligros sobrenaturales. Un bosque antropomorfo que, pese a todos los esfuerzos, amenaza con invadir y aniquilar el orden impuesto por los colonos. El temor hacia lo otro se respira desde las primeras páginas: “El bosque verde intenso, atrapado en una profunda oscuridad incluso en esta temprana época del año, quedaba apenas a unos metros del camino a lo largo de toda su extensión [...] Los graznidos de aves extrañas, los insólitos colores de algunas de ellas, todo sugería a la viajera imaginativa o desacostumbrada la idea de gritos de guerra y enemigos mortales pintados”. Este ambiente de latente hostilidad, de terrores reales e imaginados, favorecerá la histeria colectiva que encontrará en Lois a la víctima propiciatoria. Además establece, desde las primeras páginas, la dicotomía que será el eje de la trama: la otredad salvaje y el yo puritano.

La bruja Lois. Si acaso el único rostro definido, luminoso, de todos los ilustrados por Ferrándiz. Como lectores sabemos desde el título cuál será el desenlace, por lo que asistimos atónitos, expectantes, al desarrollo de los acontecimientos. Nos compadecemos por adelantado del infortunio de la protagonista, con cada gesto adusto que soporta con estoicismo y compasión, e intentamos

leer en sus respuestas la razón por la que será condenada. Así, nos enfrentamos a una realidad humana: los juicios sobre el otro están más fundamentados en ideas preconcebidas que en hechos concretos. En el miedo y en nuestras propias miserias. Lois es la extranjera que llega a perturbar el *statu quo* de la familia Hickson. Tan forastera y extraña como Nattee, “la sirvienta india”. En la casa de su tío materno, Ralph, viven su esposa Grace y sus hijos Mannaseh, Faith y Prudence. Los nombres que Gaskell escoge para estos personajes son un guiño a la ambivalencia de las circunstancias que llevarán a la horca a Lois. Gracia, fe, prudencia. Virtudes que no comulgarán con las acciones de los personajes que llevan su nombre. La piadosísima tía Grace será la primera en condenar la presencia de su sobrina. Su violenta antipatía verá en ella todas las señales de la impiedad jacobina: “los primeros prejuicios y sentimientos y suspicacias sobre la chica inglesa caían todos del lado de lo que ahora se conoce como Iglesia y Estado, de lo que en aquel país en aquel momento se consideraba una observancia supersticiosa de las órdenes de una rúbrica papista y un respeto servil por la familia de un rey opresor e irreligioso”. La animadversión por Lois adquiere dimensiones sobrenaturales desde un primer momento. La autoridad de Grace Hickson, sustentada en su rectitud y devoción, es tal que nadie duda de la nobleza y veracidad de su palabra. Incluso influye en el ánimo del pastor Tappau, el todopoderoso hombre de la iglesia puritana de Salem. Con estas palabras ora este ministro por la salvación del alma de Lois: “para la doncella de otro país, que ha traído los errores de esa tierra con ella como una semilla, incluso a través del gran océano, y que hasta ahora está dejando que las semillitas crezcan rápidamente para ser un árbol maligno en el que todas las criaturas impuras encuentren cobijo”. Así es como

la idea que la comunidad de Salem se va formando de Lois va alcanzando los tintes inconfundibles del mal. Se aproxima sin obstáculos a la incuestionable verdad de que Lois en efecto es una bruja. Esta, sin saberlo aún, va camino al cadalso.

La sogá blanca y la araña negra. Estos son los elementos que fungen como hilos conductores de las ilustraciones de Ferrándiz. La sogá premonitoria está desde las primeras imágenes, la araña suspendida de su hilo aparece cuando conoce a su nueva familia. La telaraña, implícita en un principio, evidente al final, como trampa en la que acaba por caer la incauta extranjera. Además de la tía Grace, las primas también la enredarán en sus celos, mentiras y venganzas personales. Torciendo cada vez más la telaraña. La prima Faith, huraña por una marcada depresión y un amor no correspondido, es incapaz de mostrar ningún tipo de cariño o amistad hacia la prima recién conocida. Por el contrario, su imaginación, azuzada por su propia minusvalía emocional, hará que su alma sucumba ante unos celos desmedidos. Celos que impedirán que vaya al rescate de Lois en el momento decisivo. Prudence, la hermana más pequeña, es quien demuestra, desde un inicio, una marcada inclinación hacia el cotilleo, la travesura y el regocijo de ocasionar el mal a los demás. Sin embargo, el lector deberá preguntarse si estos rasgos de su personalidad son propios de la edad o manifestaciones de un ánimo regido por un espíritu maligno. Al final, cuando es demasiado tarde, sabremos que son solo producto de su inmadurez. Actitudes tan humanas, infantiles incluso, si no hubieran desembocado en un crimen atroz.

Caso aparte, y por demás interesante, es el de su primo Manasseh. Si los demás personajes, incluyendo el de Lois, están caracterizados desde un inicio y no experimentan cambios realmente significativos, no sucede así en lo que toca al primogénito. Lector obseso de los textos sagrados, buen cazador y jefe de la familia, su verdadera naturaleza se nos va revelando poco a poco. Algo de su psique se descubre cuando le comunica a Lois que quiere casarse con ella. Justifica su decisión no porque él así lo desee, sino porque es la voluntad del Señor. Sin embargo, más que un deseo, pronto se convierte en una idea fija. Una obsesión estimulada por las voces y visiones: “Se me ha hecho saber (de verdad, lo veo

como una revelación) que debes ser mi esposa... vi una letra dorada y rojiza en un idioma desconocido, cuyo significado fue susurrado a mi alma, era ‘¡Cásate con Lois! ¡Cásate con Lois!’... Es la voluntad del Señor, Lois, y no puedes escapar de ella... yo te he visto en una visión como una de las elegidas, vestida de blanco... Rezaré para que puedas ver tu camino predestinado”. Esta fijación surge disfrazada de devoción, de exaltación religiosa. De fe. Desde esta hermenéutica, se entiende que cada aliento sea el germen de Dios o del Diablo. La vida de Lois se va enredando en las telarañas mentales de su primo y en la clara animadversión que se va tejiendo en torno a ella. Todos, de una forma u otra, terminarán poniendo la sogá. Está completamente sola en una comunidad que no la quiere y en un lugar que la atemoriza por serle desconocido. Donde todo lo que era familiar para ella ahora es visto con suspicacia. Está atrapada. Y lo estará más conforme avancemos en la lectura. Sin embargo, la gran virtud humana de Lois es que, a pesar del desamparo en el que se encuentra, sin que nadie le tienda una mano amiga y reconfortante, ella jamás pierde la templanza de su buen corazón.

Gaskell no se detiene en este maniqueísmo, Dios o Satanás, lo cual le da un giro pavoroso a la trama. Otra vuelta de tuerca. La histeria colectiva llega a ser tal que el creyente tiene que confrontarse a sí mismo, en la soledad de su alma, e intentar dilucidar cuál es el verdadero origen de sus pensamientos: “¿Hay alguien ejerciendo un poder maligno sobre mí con la ayuda de Satanás?... ¿qué pasa si Satanás les da más poder aún y pueden alcanzar mi alma y suscitar pensamientos odiosos que me lleven a cometer crímenes que ahora aborrezco?”. Dudar hasta de sí mismo y esconderlo de los demás, o, en un arranque de temor de sí misma, confesar una culpabilidad imaginada. De pronto todos se vuelven los otros e, incluso, la duda de ser uno el otro. El miedo corre como la peste. Lois se defiende al mantener sus pensamientos en “los estrictos límites de la simplicidad divina”, mientras que Manasseh se obstina en sus visiones y denuncia que “el misterio del libre albedrío y la precognición ha sido ideado por Satanás, no por Dios”. En esta historia no ganan ni el Bien ni el Mal; no es el resultado de una lucha ultraterrenal por las almas de los habitantes de Salem, sino que el desen-

lace será precipitado por un sentimiento meramente banal: la envidia.

La silueta de una niña con una araña como corazón. Prudence quiere llamar la atención de la “gente grande y piadosa”, como las hijas del pastor Tappau al denunciar a Hota, la sirvienta india, por brujería. Quiere ser el centro de atención de la comunidad. ¿Y a quién culpa? A la extranjera, a la que su jacobinismo revela como una blasfemia. E, incluso, su compasión cristiana es interpretada como connivencia con el Mal. Lo que el juicio de la bruja Lois revela no es solo la lucha entre la comunidad puritana y la brujería, sino la fuerza que tiene la hermenéutica del poder: será bruja aquella a quien las autoridades apunten con el dedo. Cualquier señal puede ser interpretada de una u otra forma: la compasión de Lois es indicio de que Satanás anida en su corazón, mientras que la locura de Manasseh se lee como “la búsqueda de la voluntad de Dios en los lugares equivocados”. A su vez, la mentira de Prudence, con consecuencias criminales, pudiera ser vista como la influencia del Mal en sus pensamientos y voluntad. O como revelación divina. Lo mismo sucede con la impiedad de la comunidad de Salem que se apresura a juzgar, a diestra y siniestra, quién sí y quién no participa de los aquelarres. Una vez tomada la decisión por las autoridades del pueblo, no hay quien se atreva a sugerir una interpretación diferente.

Soga sobre fondo rojo. Leer *La bruja Lois* es darnos cuenta de que siempre estamos a punto de ser víctimas de una cacería de brujas. Que poco o nada nos diferencia de la comunidad de Salem, dispuesta a creer en la imaginación desbordada y no en los hechos o razones. Lois nos lo advierte hacia el final: “¿Y dónde quedaba la piedad humana en esos momentos de pánico? Lois sabía que en ninguna parte, pues el instinto, más que la razón, le había enseñado que el pánico llama a la cobardía, y la cobardía a la crueldad”. La gran belleza de este libro se centra en la virtud inquebrantable de la protagonista: aún atrapada en la telaraña, nunca traiciona su humanidad. Permanece fiel a sus creencias en medio del temporal de la soledad. En ella, el otro se vuelve yo.

## Memorias de Fina

Fina García Marruz

*Pequeñas memorias*

El Equilibrista / Universidad Veracruzana  
Ciudad de México, 2023, 220 pp.

ISI PLATAS

Describir a Josefina García Marruz es una tarea compleja, pero estoy segura de que la mejor forma de hacerlo, contradiciendo a los cientos de artículos que pueden encontrarse sobre ella en páginas y revistas, no sería a través de su amplia lista de galardones, que la posicionan como una de las voces más destacadas de la literatura cubana e hispanoamericana, sino a través de su poesía. ¿Se puede describir a cualquier poeta sin entrar de lleno en la descripción de su poesía? En el caso de Fina, creo que sería imposible. Jorge Yglesias utiliza el prosaico término “irregularidad cualitativa” para hablar acerca de la variedad de temas entre los que oscila su vasta producción poética, como lo religioso, lo político y nacionalista; María Zambrano la describió como alguien “envuelta en su propia alma”, capaz de “escribir sin romper el silencio, la quietud profunda del ser”. Pero entre los muchos adjetivos, juicios y elogios, yo preferiría lo dicho por su esposo, el poeta Cintio Vitier: “evocaciones entrañables, matizadas a ratos de un voluntario impresionismo”, porque creo que es la mejor forma de describir, no solo muchos de sus poemas, sino también este libro.

*Pequeñas memorias*, escrito en 1955, pero publicado completo apenas en 2023, pertenece a su extensa obra literaria, junto a una variedad de poemarios, ensayos y libros de crítica, entre los cuales suelen destacarse *Transfiguración de Jesús en el monte* (1947), *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970), *Habana del centro* (1997), entre otros. No es una autobiografía ni pretende serlo. Tal como aclara en una nota al inicio, en él escribió recuerdos con el fin de compartirlos con sus participantes, para hablar con ellos de nuevo, para disfrutar la compañía de los ausentes. Pero más que una descripción de momentos es una descripción de aquellas personas que dejaron huella en su vida, capturando su esencia y sus detalles más imperceptibles a través de una aguda observación.

El libro contiene diez capítulos que siguen ese patrón: comienza hablando acerca de su amigo Augusto, “Kipipo”, a quien recuerda más como el medio para conocer a Gastón Baquero, pero no por ello menos importante, pues tanto su primera impresión como su entusiasmo y alegre espíritu permanecerán para siempre en sus recuerdos y en el mes en el cual lo conoció. Continúa describiendo la dualidad entre sus dos ramas familiares, los Marruz y los Badía; los primeros, marcados por la tristeza y la melancolía, los segundos, por la alegría y el optimismo, y no puede evitar ubicarse a ella en los primeros y a su hermana Bella en los segundos. Aparece también aquí la tía Gloria, uno de esos parientes a los que se recuerda más con miedo que con cariño, como un recordatorio constante: pase lo que pase, no debo convertirme en ella.

En el capítulo siguiente, dedicado al padre, se puede notar con mucha más claridad esa forma de pintar un retrato:

He conocido personas quizás más virtuosas o de superior talento, pero nunca a nadie con más capacidad para impregnarlo todo de su atmósfera, de modo que a veces, cuando iba a verlo y él no estaba, bastaba sentir al llegar el olor de los libros, de la colonia, de los cigarros sobre el aparador de su cuarto, la oscuridad de la biblioteca, el butacón enorme y desconchado en el que se sentaba, junto a la lámpara de bronce con pantalla de porcelana, para tener la sensación de haber estado todo el tiempo en su compañía. Él lo convertía todo en una extensión de su persona, y ver el largo pasillo por el que venía Manuel con las tazas de café, ver en el baño el colgador de trípode firme vuelto a pintar de blanco, con su enorme bata y boina colgadas, era creer que se le había visto a él mismo. Semejante impregnación de las personas y cosas que lo rodeaban no la he visto después en nadie.

En “Nuestro Querido Gastón”, “Las Casas” y “Otoño”, García Marruz habla acerca de sus compañeros y amigos de la revista *Orígenes* (1944-1956):

Gastón Baquero, a quien recuerda desde la pérdida, debida, quizá, por su exilio a España, lo que le dio una perspectiva distinta de su amigo, permitiéndole describir al fin todas las sensaciones que le provocó su primer encuentro y la lectura de uno de sus textos. Cintio Vitier y Eliseo Diego, quienes se convertirían en su esposo y su cuñado, una parte especialmente interesante, ya que nos muestra una perspectiva juvenil de estos grandes poetas: sus actividades diarias, sus reuniones para compartir escritos, lecturas en voz alta y versos a modo de juego. Y, finalmente, Juan Ramón Jiménez.

Por otra parte, hay tres capítulos destinados a reflexionar sobre diversos temas, como “Y Lloró Jesús”, donde habla acerca de su lenta, pero inevitable conversión al catolicismo hasta que este versículo logró provocar en ella la emoción religiosa con la que un joven Eliseo se lo presentó; “En Neptuno” cuenta cómo se refugiaba en los libros y el gusto por la literatura europea, especialmente española, que le permitieron sentir y desear a España como una madre, y “La Dicha”, con el cual cierra el libro, lo cual parece fortuito, ya que no era la intención de la autora que fuera el último, y se lee como una especie de justificación para los recuerdos que ha decidido plasmar en sus memorias: “¿Cuál es el misterio, la gracia peculiar que convierte en dichoso y memorable el oscuro instante? ¿Por qué su encanto resulta tan claro para el que lo sintió como incomunicable para los otros? Si oímos la conversación de dos ancianas —como acostumbraba yo oír la de mis tías cuando hablaban entre sí del malecón de Argel, blanquísimo, junto al que corrían de niñas— veremos, en lo que a Horacio llamaba ‘el conocido honor del rostro humano’, resplandecer una luz muy parecida a la dicha”.

Las notas dispuestas en la parte final, a cargo de Josefina de Diego García Marruz, sobrina de la autora, y las fotografías del álbum familiar, acaban por envolver a la obra en ese ambiente íntimo y hogareño. Más que como primer acercamiento a la gran poeta que fue García Marruz, recomendaría *Pequeñas memorias* como complemento ideal a la lectura de su poesía.

# Tiempos truculentos

Elisa Miller

*Temporada de huracanes*

México, 2023.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

La decadencia en el Trópico negro de Fernanda Melchor implica un ambiente asfixiante de descomposición social. La misma prosa que se ofrece al estilo de un vendaval es el mensaje retórico de fondo. Coincidimos con Guadalupe Nettel cuando señala que Melchor utiliza un lenguaje enterrado en nuestra memoria que lleva en su cadencia primitiva el marasmo de un tejido social roto. Este lenguaje es el caos que se desprende de un estado fallido, de ahí que en su obra se subsista en territorios sin ley, como ocurre en *La Matosa* de *Temporada de huracanes* (2017). Sus personajes son apenas jirones y en sus entornos solo permea una violencia desatada tanto a nivel genérico y familiar —misoginia y homofobia extremas—, así como pulula un carnaval de parias y desesperados que buscan poder y sobrevivencia material. Melchor consigue en *Temporada de huracanes* momentos briosos y con *look* para ser interpretados con imágenes. *Falsa liebre* (2013) y *Páradis* (2021) completan el mosaico del Trópico negro, pero es *Temporada de huracanes* la novela que permite a una expresión artística como el cine explayarse con el propio diseño escenográfico para crear una atmósfera degradada.

Cuando la directora Elisa Miller se queja de la ceguera del privilegio y conmina a mirar el desastre y lodazal en que se ha convertido nuestro país, entendemos que lía con la postura de Melchor. Su desafío entonces fue transponer esa visión oscura en una trama fílmica que mantuviera un equilibrio distante frente a los clichés del exotismo truculento tan recurrido hoy en día y que parece más atento para asustar a las buenas conciencias que a desarrollar el volumen de un relato. Para ello Miller cuenta la historia de *Temporada de huracanes* desde una ladera donde muda el Trópico negro a elementos significativos que libran el lugar común. Tuvo trabajo para expurgar el libro y quedarse con un guion sin la bravura sintáctica, pues es obligado resumir en acciones lo que en un libro pudieran ser descripciones y giros verbales amplios y muertos para la composición de cámara; inclusive, licencias que se permite el autor cuando discurre son, muchas veces, innecesarias para la sintaxis audiovisual.

La polémica entre el cine y la literatura siempre se ha dado y debemos

de aceptar que se trata de lenguajes diferentes. La fidelidad no necesariamente es un rasero para evaluar la fortuna de una adaptación, aunque se agradece mucho más la relojera calca que realizaron los hermanos Coen de la novela de Cormac McCarthy en *Sin lugar para los débiles* (2007) que la mirada sardónica de Mary Harron del libro de Bret Easton Ellis en *Psicópata americano* (2000). No obstante, semeja un deporte mencionar las insuficiencias del cine para verter la literatura: por ejemplo, que si la galería mágica de Gabriel García Márquez tiene cupo o no en los formatos de una cinta. Hay experiencias variadas de atinos y bifurcaciones, donde es poco probable salir ileso o, al contrario, ganan todos. Una muestra sería *Blade runner* (1982) de Ridley Scott, donde se diluye la ambigüedad surrealista de la novela de Philip K. Dick. Y gracias a la intervención del productor Michael Deeley, que sustituyó detalles que hacían confusa la trama, se tornó romántica. Por su lienzo de época, *The Doors* (1991) de Oliver Stone es una excelente transformación del libro *Nadie sale vivo de aquí* (1981) de Jerry Hopkins. Bueno, siempre es oportuno hablar de Akira Kurosawa y sus adaptaciones libres de Shakespeare y Dostoievski. Otra muestra que toca los extremos con gran fortuna, son las adaptaciones de Francis Ford Coppola, como *El padrino* (1972), donde logra un original y minucioso focus para imitar el texto de Mario Puzzo, o como en *Apocalypse now* (1979) donde se inspira en *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad para un resultado demencial.

En este sentido lo que hace Miller, sí, es una síntesis apropiada del estilo del lenguaje, pero lo más importante es que resguarda las crestas discursivas de Melchor. Jorge Ayala Blanco ha definido muy bien el vacío de *Temporada de huracanes*: hostilidad, descomposición social, cautiverio familiar y crimen de odio. Lo anterior transversaliza el filme a expensas de decisiones formales que anclan el propósito de revertir la ceguera del privilegio cuando menos en cuatro ejes. Primero, la búsqueda de un poblado que fungiera como *La Matosa* y que de manera natural —no es un set—, cumpliera la función de una sinécdoque de la decadencia; aunque no es Veracruz sino Tabasco, de todos modos, el símil geográfico es idéntico, es un sitio abandonado con viviendas a medio repello donde deambulan, en lugar de muertos en el llano, una suerte de zombis empastillados o hasta el tope de tizos por la yerba. Dos, el lupanar Excalibur como patético símbolo del ocaso moral retratado como estampa onírica de David Lynch (debe agregarse la Quinta “La Aurora”, la casa de *La Bruja*, igualmente con un halo marchito). Tercer eje, la fisiognomía neorrealista del casting con pinzas seleccionado con ac-

trices y actores de teatro, y cuyos aciertos van desde *La Bruja*, *La Lagarta*, el *Munra* hasta el *Luismi*. Y, por último, la narración de múltiples enfoques que además de superar la linealidad y enrumbarla al código de *film noir*, abona para preservar el enigma.

Así la cinta no es folclórica ni tampoco exotiza, está naturalizado el estado criminal en el Veracruz rural de *Temporada de huracanes* a través de una estética de movimientos lentos y planos generales y evitando el *shocking* de la edición y montaje sonoro aquí siempre discretos. Además de estos elementos clave en la versión de Elisa Miller, vale la pena compararla con una película que se filmó hace casi medio siglo, como *Las poquiánchis* (1976) de Felipe Cazals, cuyos vasos comunicantes nos permiten entender mejor estas decisiones de representar en imágenes *Temporada de huracanes*. Pensemos en el contexto de ambas para justificar su estilo. Los saldos asimétricos del Porfiriato, con un empleo rural hundido en la miseria y una rancia corrupción y contubernio entre autoridades y caciques, son el paraje de *Las poquiánchis*. Mientras que la desolación atroz de *Temporada de huracanes* de Miller se acerca más a esa idea radical de un mundo post apocalíptico, desprendido del neoliberalismo, donde los poderes fácticos están cada vez más invisibilizados y la ausencia de autoridad es mucho más notoria.

Cazals cuenta su historia a partir de un escándalo mediático. Como si la revista *Alarma!* hubiese captado el momento mismo del descubrimiento de los cadáveres de las prostitutas explotadas por una red de lenonas. La escena es un tanto pantagruélica, como sarcasmo involuntario, donde corren los testigos chismosos del pueblo, los funcionarios que buscan lucirse con el macabro hallazgo y las propias hetairas que se agarran del chongo culpándose entre ellas. Es una cápsula del México de mitad de siglo donde no terminan de transformarse las condiciones de atraso de la provincia —aunque *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel tuvo la osadía de remarcar las contradicciones de la gran urbe que todavía no transitaba a la modernidad.

En cambio, Miller narra su *leitmotiv* criminal sin abrir el caso hacia una revelación social —por ejemplo, ninguna autoridad lo consigna—, solo el hedor es omnipresente; es más, permanece soterrado el asesinato a lo largo de la trama circular que semeja un callejón. Y es que *La Bruja* es descubierta, su cuerpo yerto en un codo de río de agua anegada, por una pandilla de chamacos absortos ante la peste en un ambiente tenebroso lleno de insectos y agobiante calor, bajo la fórmula de un *thriller* de mayor sofisticación, con una parafernalia sonora acertada que envuelve a la imagen en misterio que linda entre razón y miedo a

lo desconocido. En medio de las moscas, los niños observan a La Bruja hinchada a punto de reventar con una viborilla que le sale de la boca. Hay, por supuesto, menos sociología en Miller y más tono filmico de género que, paradójicamente con la puesta en escena estilizada y técnicamente impecable, nos brinda un matiz realista a la historia.

De tal manera transcurren los relatos: *Las poquianchis* con una vertiente más crítica y *Temporada de huracanes* sumergida desde la subjetividad de sus personajes. Cazals mantiene la tensión social, recordemos que ese mismo año filmó *El apando* (1976) y *Canoa* (1976), y Miller opta por mantener al borde a su historia, constriñéndose a una micro diégesis, un universo condensado lo cual ayuda a sostener el halo de leyenda popular alrededor del crimen de odio.

Otro elemento curioso es la representación del ambiente nocturno, Cazals retrata el burdel “Guadalajara de Noche” como un centro de baile, de ficha prostibularia, con copiosa asistencia. Miller tiene en su Excalibur un espacio más de condena a la decadencia, el *table dance* es de mala muerte, en caída total (trazaría un vaso comunicante con *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein), también con diferencias en la interpretación física de los personajes. En *Las poquianchis*, las prostitutas son actrices que corresponden más a los cánones del cine: Diana Bracho, Pilar Pellicer, María Rojo y Tina Romero, entre otras, son las que representan a esas furcias. Mientras que Miller ocupa tipos de mujeres en la orilla de los estereotipos; más bien, en general el reparto busca un verismo que bien consigue con esta estrategia realista. Resaltamos que la fisiognomía filmica no es asunto menor, Milan Kundera reprochó que su novela *La insoportable levedad del ser* (1984), Philip Kaufman la adulterara con la encarnación de sus personajes a partir de tipos ideales eróticos del cine; Kundera, de alguna forma, fue víctima del *kitsch* que menciona en el libro: el triángulo amoroso pasa por un estándar afeitado de suciedad, sobre todo al cosificar a las mujeres a través de la lencería.

Finalmente, lo que flota en el aire de *Temporada de huracanes* es la impunidad, como en *Heli* (2013) de Amat Escalante o *Noche de fuego* (2021) de Tatiana Huezo, también narrada desde un tono solipsista como la pieza de Miller.

Intentemos explicar cómo su estética corresponde a una tendencia contemporánea digna de considerar. Son tiempos donde domina la truculencia como gusto estético, donde se hace apología de los psicópatas y los narcos, y en consecuencia se forjan audiencias ávidas de rupturas visuales y literarias que levanten la nagua de un eventual pensamiento conservador y como antídoto contra el magma de imágenes *kitsch* que pueblan la mayoría de las plataformas. El cine tiene esa capacidad de embellecer cualquier fealdad, de eliminar cualquier ruido del *deber ser*. Muchas veces lo que se busca es el efecto y se pierde el fondo.

Recordemos que el escritor mexicano Sergio González Rodríguez realizó toda una arqueología del horror desde su libro *Huesos en el desierto* (2002), crónica que vislumbró la vesania con que se desarrollaría la guerra del narco. Sergio amplió su visión de esta violencia en *El hombre sin cabeza* (2009), espeluznante periplo por la simbología y lenguaje arcano de los tiempos bélicos, y su ensayo *Campo de guerra* (2014) abordó el concepto de desmesura criminal para ubicar el uso y apropiación de los signos vernáculos y mitos pop. Esto ha provocado que la desmesura criminal invada otras esferas que antaño permanecían intactas. El paisaje de la violencia migra de las grandes ciudades a la provincia otrora incólume. No es que se oculte totalmente la violencia en la urbe, pero sí se muestra que la degradación se aprecia con mayor énfasis en territorios donde todavía está trabada la modernidad, o cuando menos que solo queda en promesa.

A nuestro entender eso transmite el cine de Luis Estrada. Desde *La ley de Herodes* (1999) pasando por *El infierno* (2010) y tal vez hasta *¡Que Viva México!* (2023). Por eso deberíamos revisar la obra de Amat Escalante: *Los bastardos* (2008), la citada *Heli* y *La región salvaje* (2016), cintas sin concesión al respecto. Y aunque no propiamente es un filme que gire en torno a la cultura del narco, *El violín* (2005) de Francisco Vargas manejó un tono ambiguo del México rural. El documental *Narco cultura* (2013), dirigido por Shaul Schwarz es una de las muestras de cómo se ha cosificado el estado de cosas criminal en un país como México entre la diversidad de contenidos en la era de la globalización.

En este complejo panorama hay un vértigo por la barbarie, innegable, malsano por su apología o de cariz sociológico, el tema es que la visibilización de esa violencia genera públicos que han consumido las series dedicadas a los cárteles de la droga en sitios de renta cinematográfica a escala mundial en contraste con otras representaciones de realidades edulcoradas, como las comedias románticas mexicanas. Se trata de un fenómeno socio estético que rebasa la comprensión ética e impacta en la música y en el resto de las producciones audiovisuales como el cine y hasta en la literatura.

El discurso de *Temporada de huracanes* se encuentra en una zona liminar. Está ubicado, a pesar de su contemporaneidad, en un pueblo somnoliento, cuasi fantasmal, aislado, en donde todavía no se cumple el Progreso. Es más, se encuentra en la paradoja del mundo secular: ese donde la razón no termina de instalarse y al revés, el conspiracionismo y la superstición son literalmente como la humedad que mina y está en cualquier pared descarapelada. Por eso el hallazgo de La Bruja con la serpiente en la boca y el rayo que incendia el árbol son la huella de este limbo. Es un tiempo reptil. A pie de carretera está la tensión y el conflicto latente, en tránsito se halla el peligro que serpentea en camioneta, en un territorio abstracto, es ubicua la pesadumbre donde las bandas criminales se esconden entre cañaverales.

Al clamor de Miller le queda como traje a la medida lo que Sayak Valencia explica como capitalismo *gore*, entendido como esta época donde la hiper violencia absorbe la totalidad de las capas sociales, como en la saga de Fernanda Melchor. *Temporada de huracanes* enjareta a la sociedad hedonista y a sus dioses del instante la ausencia de futuro. La mirada al lodazal es estilizada y sujeta a los géneros. Quizás echaríamos en cara, como bien argumenta Nicolás Ruiz Berruecos, la omisión del final del libro donde el enterrador platica con los muertos en una fosa común. Miller transpone una voz en *off* femenina que dice que allá donde está una lucecita se encuentra la salida de este agujero. El corolario hubiese sido una puntilla para la ceguera del privilegio, aunque para el guion bastaba con la muerte de La Bruja para recalcar que la desmesura criminal está naturalizada en un sur decadente, tropical y negro.

# In-yeon

Celine Song

Past Lives

Corea del Sur / Estados Unidos, 2023.

PEDRO CASCOS

Cuando el cine nació, a finales del siglo XIX, se pensó que uno de los grandes damnificados sería el teatro. De hecho, después de las primeras obras experimentales, aquí y allá, de los Lumière, de Edison, de Méliès, cuando se quiso dar un paso adelante a nivel narrativo, se recurrió a las obras dramáticas, con lo que ¿para qué llevarlas también a las tablas? Bien es verdad que, de poner la cámara enfrente para el plano general, se fue evolucionando a tomas *más cerradas* para generar todo un lenguaje cinematográfico y alejarse de la fuente original. Ese perfeccionamiento de lo teatral llevado al cine alcanzó algunas de sus cotas más altas con adaptaciones de Shakespeare: Orson Welles (*Macbeth*, *Othello*), Kenneth Branagh (*Henry V*, *Hamlet*) o Michael Radford (*The Merchant of Venice*). Todas ellas son obras creadas para las tablas que tuvieron destacadas versiones cinematográficas. Sin embargo, cuando la dramaturga Celine Song quiso relatar una historia autobiográfica y observó que su medio habitual no le permitía exponerla como deseaba, decidió soslayar la versión teatral y la concibió directamente para el celuloide.

*Past Lives*, que se proyectó dentro de la sección *Perlak* del Festival de San Sebastián, después de pasar por Sundance y Berlín, indaga en las vidas de dos personajes cuyo amor pudo ser y no fue, pero que raya en las esferas de lo platónico. Y es que la cinta narra los encuentros y desencuentros de una chica y un chico surcoreanos, que se enamoran con doce años, con la ingenuidad propia de la edad y con la inconsciencia de que esa relación, truncada cuando ella emigra con su familia a Canadá, les habría de marcar de una forma tan honda a lo largo del tiempo, al menos durante las siguientes dos décadas, según nos cuenta la película.

Cuando, transcurridos doce años de su primer adiós, Nora y Hae Sung —incorporados respectivamente por una luminosa Greta Lee y por un melancólico, quizá más apagado, Teo Yoo, aunque el papel así lo requiere— retoman el contacto a través de las redes sociales, se crea la expectativa de un amor recuperado. Pero ella ahora vive en Nueva York, él sigue en Seúl, y sus planes personales les mantienen alejados. Habrán de pasar otros doce años para que se reencuentren físicamente, cuando Nora ya está casada con un escritor como ella y la posibilidad de que pueda pasar algo con su amor de adolescencia se ve claramen-

te reducida. He ahí la tercera pata de ese triángulo: un reflexivo y sólido John Magaro da vida al autor judío marido de Nora, Arthur Zaturansky.

A diferencia de lo que ocurriría en otros filmes, en que los dos hombres lucharían por el amor de la protagonista, aquí la directora huye del cliché y retrata a un empático Hae Sung, quien confiesa a Nora sentirse dolido porque le haya caído bien su marido, y sobre todo a un comprensivo Arthur. “Ha hecho 13 horas de vuelo para venir. No voy a prohibirte verlo”, asegura antes de que los que fueran novios de adolescentes vuelvan a coincidir, esta vez en Nueva York. Además, una observación de Zaturansky condensa lo que muchos podrían pensar al ver la película, o lo que podría sobrevolar la cabeza de la pareja de surcoreanos, cuando habla de esos amores de infancia que se reencuentran veinte años después y descubren que están hechos el uno para el otro, y se refiere a sí mismo, aunque lejos está de eso, como “el malvado marido estadounidense blanco” que se interpone en su destino.

Así, Hae Sung viaja después de haber roto con su más reciente novia y durante su visita se juega con esa idea: desde el fuerte abrazo con que Nora lo estrecha cuando vuelven a verse o sus expresiones de alegría, hasta el interminable plano en que están juntos por última vez esperando un Uber, pasando por el incansable intercambio de miradas, las risas y sonrisas compartidas, y las manos que están cerca de acariciarse pero que nunca lo hacen. De la mano maestra de la directora, asistimos a todo un ejercicio de amor no consumado, de relación potencial frustrada, del cuasi-paradigma del amor imposible.

Volviendo al *destino* que une y aleja sus caminos, en la cinta aparece el concepto de *in-yeon*, una palabra coreana que Nora traduce precisamente como “destino” o “providencia”. Es algo que se arrastra de existencias anteriores, de *vidas pasadas*, y que ocurre, por ejemplo, cuando dos desconocidos se cruzan por la calle y su ropa se roza sin querer. Pero para que en esta vida dos personas elijan estar juntas o casarse, como nos cuenta la protagonista, “es porque se han formado 8.000 capas de *in-yeon* entre ellas”. Eso nos lleva al planteamiento de que también Nora y Arthur se deben de haber cruzado muchas veces en otras vidas.

En ese sentido, la escena inicial en que los tres están sentados a la barra de un bar no solo resulta reveladora, sino que funciona muy bien como prólogo de lo que está por venir. Ese diálogo de dos personas fuera de campo sobre lo que vemos en pantalla —y que especula con que “los dos asiáticos” sean pareja y el chico blanco, su guía turístico, o bien que este y la chica sean pareja y el tercero, el hermano de ella— es un interesante avance que se responde a lo largo del filme. La secuencia se retoma y se desarrolla hacia el final de la película, pero

en ese punto aún no sabemos cómo va a terminar el triángulo amoroso.

Lo que sí hemos visto hasta ahí es que Arthur, más allá de lo que haya pasado antes entre los otros dos, ama sin duda a Nora y ha aprendido algo de coreano, con el que se dirige a Hae Sung, mientras que este apenas balbucea algo de inglés. Los mundos de *los dos asiáticos* se vuelven a cruzar, sostenidos por la atracción, por un cierto pasado en común, pero a los que la huella del tiempo quizá haya alejado demasiado para que vuelvan a transcurrir en paralelo.

Y sin embargo, los dos minutos que ambos comparten en silencio, esperando el coche en que él se habrá de ir, se convierten en eternos y constituyen la escena clímax del filme. Se crea la expectativa de que haya un acercamiento, un beso, pero se queda en una larga mirada, el uno frente al otro, y un abrazo de despedida antes de que él se suba al Uber. Como ocurre con otros realizadores orientales de la categoría de Ozu o Kurosawa, en esa última despedida hay un hallazgo espacio-temporal, que nos lleva a su primera separación, veinticuatro años antes, cuando ella dejó Corea y él permaneció allí.

Alrededor de las últimas imágenes de *Past Lives* hay resonancias de otros amores imposibles: desde el mito clásico de Orfeo y Eurídice hasta el de Rick e Ilsa en *Casablanca*, pasando por Romeo y Julieta. Al abrazarse a su marido y a pesar de estar acompañada, ella se derrumba, y pese a estar solo y haber fracasado aparentemente en su objetivo, él se va feliz, liberado. La paradoja que se nos muestra en esas últimas escenas es quizá el gran misterio del filme: lo que muestra, pero no explica, y que quizá tenga que ver con que él intentó recuperar la relación y, llegado el momento, estaba disponible, mientras que para ella ya no había vuelta atrás.

En teatro, esta historia, como bien intuyó la directora y guionista Celine Song, que presenta aquí su ópera prima, seguramente no habría alcanzado la plenitud que le ofrecen los saltos temporales del lenguaje cinematográfico. Tampoco habría podido mostrarnos los paisajes, la fotografía, que la cinta nos regala tanto de Seúl como de Nueva York, retratada esta última ciudad tantas veces en el cine, pero aquí desde una original perspectiva en que se mezcla la mirada del residente con la del turista.

En términos más pragmáticos y, sin que olvidar sea fácil —como los protagonistas son incapaces de olvidarse el uno del otro—, en la película también se habla de saber pasar página —aunque nos cueste y esa historia del pasado vaya siempre con nosotros—, o en su defecto que quedemos atrapados por ella el resto de nuestros días. Volviendo a Shakespeare y a la escena de los dos minutos de eterna espera: el resto es silencio.

## Experiencias religiosas

Los Javis  
*La Mesías*  
 España, 2023.

ISABEL SÁNCHEZ

Con el macizo de Montserrat arranca el primer y último capítulo de *La Mesías*. Es un lugar donde se reúnen los devotos de La Moreneta, una virgen románica, pero también los que creen que hay vida más allá de este planeta. El macizo es punto de encuentro para el avistamiento de ovnis. Y no es tontería que Los Javis decidan que este paraje sea el punto de partida y el punto final por varios motivos. Es un emplazamiento espiritual y sagrado, donde conviven distintas creencias que rodean la montaña mágica. La religión, los ovnis y las comunidades alternativas donde se reúnen personas que tratan de encontrarse a sí mismas a través de la ayahuasca ponen de manifiesto que el ser humano siempre necesita creer o aferrarse a algo para huir del vacío y el dolor. El problema es cuando estas creencias minan y destruyen a los individuos. Ese es uno de los temas principales de la serie.

Montserrat es también el nombre de una madre que atrapa a sus hijos en sus delirios y fanatismos religiosos durante décadas. Su arrolladora presencia les enreda e incluso cuando huyen de sus faldas, su influencia en la distancia les sigue infligiendo dolor. La familia Puig-Baró es dominada por una matriarca que se cree la mesías, una mujer que habla con Dios y que cree que salvará el mundo a través de las canciones y los bailes de sus hijos.

El macizo es el sitio donde todo empieza y donde tiene lugar la catarsis final de uno de los personajes. Allí va a parar Enric (Roger Casamajor), un solitario operador de cámara, que por trabajo acude a Monserrat. Con su equipo está grabando una película sobre La Moreneta. En el bar del hotel donde se hospeda, ve en la televisión un vídeo que se ha hecho viral de un grupo llamado Stella Maris, compuesto por seis hermanas que cantan a Dios. Lo que para todos es objeto de burla se convierte en una puerta a un doloroso pasado para Enric.

A partir de ese momento iniciará una búsqueda, un reencuentro con la madre y con su familia perdida, pero también con sus monstruos interiores (la presencia de un alien que solo siente él perturba su tranquilidad). Pero el macizo también supondrá su refugio final cuando, por fin, reconozca que busca ayuda “porque estoy perdido y siento mucho dolor”. Y un viaje a su interior,

gracias a la ayahuasca, le hará enfrentarse a sus traumas. Enric no es más que un adulto que esconde un niño roto. Como rota está también su hermana Irene (Macarena García) que con hermetismo, control y silencio lidia en soledad contra su desolación. Enric e Irene son los hijos mayores de Montserrat, los que huyeron del seno materno, pero que reciben, de pronto, la llamada inesperada de la matriarca que vuelve a asaltar sus vidas. Los dos han buscado refugio en otras pasiones: ella, la costura; él, el cine, pero no ha sido suficiente para cerrar heridas y reconstruir sus identidades quebradas. Ellos son los narradores, los que van contando el relato a trozos, porque el pesar les asedia y los traumas ocultos van surgiendo poco a poco.

Lo modélico de este viaje al pasado que propone *La Mesías*, no es solo la construcción de los personajes, sino que durante sus siete capítulos, Los Javis (Javier Ambrossi y Javier Calvo) levantan una modélica película de siete horas con decisiones inteligentes de puesta en escena y un uso del lenguaje cinematográfico al servicio de una historia potente y demoledora. La historia de la familia Puig Baró se convierte en un melodrama extremo y excesivo con gotas de suspense y revelaciones que construyen una historia redonda, sin cabos sueltos. Su último capítulo, “Wonderland”, no contradice todo lo que hemos visto, como se ha criticado, no es un abrazo a la fe por parte de Los Javis. Cecilia (Amaia Romero), una de las Stella Maris, da con la clave de esta historia. Le dice a su hermana Irene que “no quiero dejar las cosas que siempre me han gustado”. Y cuando le pregunta que qué son esas cosas, ella dice: “mi fe, la música y mis hermanas”. Cada uno se aferra a lo que le gusta y le hace bien... y la fe hay muchas formas de vivirla. Montserrat y Pep (Albert Pla), el padrasto de Enric e Irene, viven una fe tóxica y oscura para salvarse, pero nada tiene que ver con la que profesa Cecilia, más transparente y sin malicia. Como dice Alicia (Cecilia Roth), una mujer que establece una relación con Enric, “cada uno tiene que hacer su propio camino”.

Una de las decisiones arriesgadas que toman Los Javis y que salen bien parados es la de que Montserrat tenga el rostro de tres actrices (Ana Rujas, Lola Dueñas y Carmen Machi) en las distintas décadas (años 80, 90 y actualidad). Un

personaje que podría haber tendido a la caricatura es trabajado cuidadosamente por las tres intérpretes ofreciendo matices que hacen que comprendamos las vulnerabilidades de una mujer tan dañina. En un momento que Montserrat busca consuelo en su hijo adolescente le confiesa desgarrada: “Solo siento culpa y tengo muchísimo dolor”.

Irene y Enric huyen de un sitio a otro con su joven madre, llena de vida y ambiciones, pero con una personalidad bipolar que hace que dé tumbos sin encontrar la estabilidad ni dejarse ayudar por su familia. Montserrat adora a sus dos hijos, pero hay momentos en los que pierde totalmente las riendas de su vida, y los dos hermanos tienen que cuidarse solos. Entre otras cosas, entre huida y huida, nunca les escolariza ni les hace estar en un hogar seguro. Los niños la adoran, pero viven episodios traumáticos por la inestabilidad mental de Montserrat. En un momento de vulnerabilidad, se acerca a ellos, Pep, un jardinero, extremadamente religioso, que les ofrece una casa como refugio, pero pronto se convertirá en una cárcel.

Enric e Irene, obligados a cambiar su identidad y llamarse Isaías y Resurrección, son testigos de cómo entre Pep y Montserrat se va creando un vínculo fuerte y enfermizo. Entre los dos forman una extraña y tóxica familia. Tienen seis niñas. Los diez viven al margen de la sociedad y totalmente aislados. El único que tiene contacto con el exterior es Pep. Montserrat poco a poco va canalizando su frustración convirtiéndose en una emisaria de Dios, con la misión de salvar el mundo. Le cuesta encontrar el camino de salvación hasta que una puerta abierta por Enric da con la tecla justa: los vídeos musicales que decide grabar con sus hijas. Enric e Irene abandonarán la casa familiar por distintas circunstancias que nos serán reveladas. Los dos han reconstruido sus vidas como han podido, pero de pronto son reclamados de nuevo, de distintas maneras, por Monserrat, su madre. Quiere que sus dos hijos mayores regresen a casa, como hijos pródigos. Y esa vuelta traerá consecuencias para todos.

El uso de la banda sonora y de las canciones en *La Mesías* también contribuyen a dar una fuerza brutal a la historia. No solo son las pegadizas canciones religiosas de Stella Maris, compuestas por el dúo de pop electrónico Hidrogenesse, que acompañan los diferentes vaivenes de la familia Puig Baró, sino que momentos dramáticos o luminosos tienen de fondo su propia canción. “Cuando llegue el fin del mundo” de Rocio Dúrcal, “Es una experiencia religiosa” de Enrique Iglesias o “Nada de nada” de Celia son protagonistas de momentos claves que viven los personajes de la serie.

Pero si hay un capítulo realmente revelador en *La Mesías* es el tercero,

“Cantando bajo la lluvia”, cuando Enric introduce el cine en el infierno añorado que es su hogar. Un Enric adolescente (un magnífico Biel Rossell Pelfort) ve por primera vez en una casa a la que le lleva Pep como ayudante una cinta de vídeo de *Cantando bajo la lluvia*. Y para él es absolutamente catártico, un descubrimiento que comparte también con sus hermanas. Pronto en su mundo limitado, el cine se convierte en una puerta a un mundo luminoso e ideal, que los hermanos empiezan a imitar. Crean sus propias películas. Jugar a *Cantando bajo la lluvia* se convierte en algo liberador, que les permite crear un mundo propio. Algo que les llevará por caminos inesperados cuando Montserrat descubra su secreto.

El sexto capítulo, “La cara de mi madre”, es contado como un melodrama familiar extremo y es otra pieza que asume todos los riesgos del género y sale airosa.

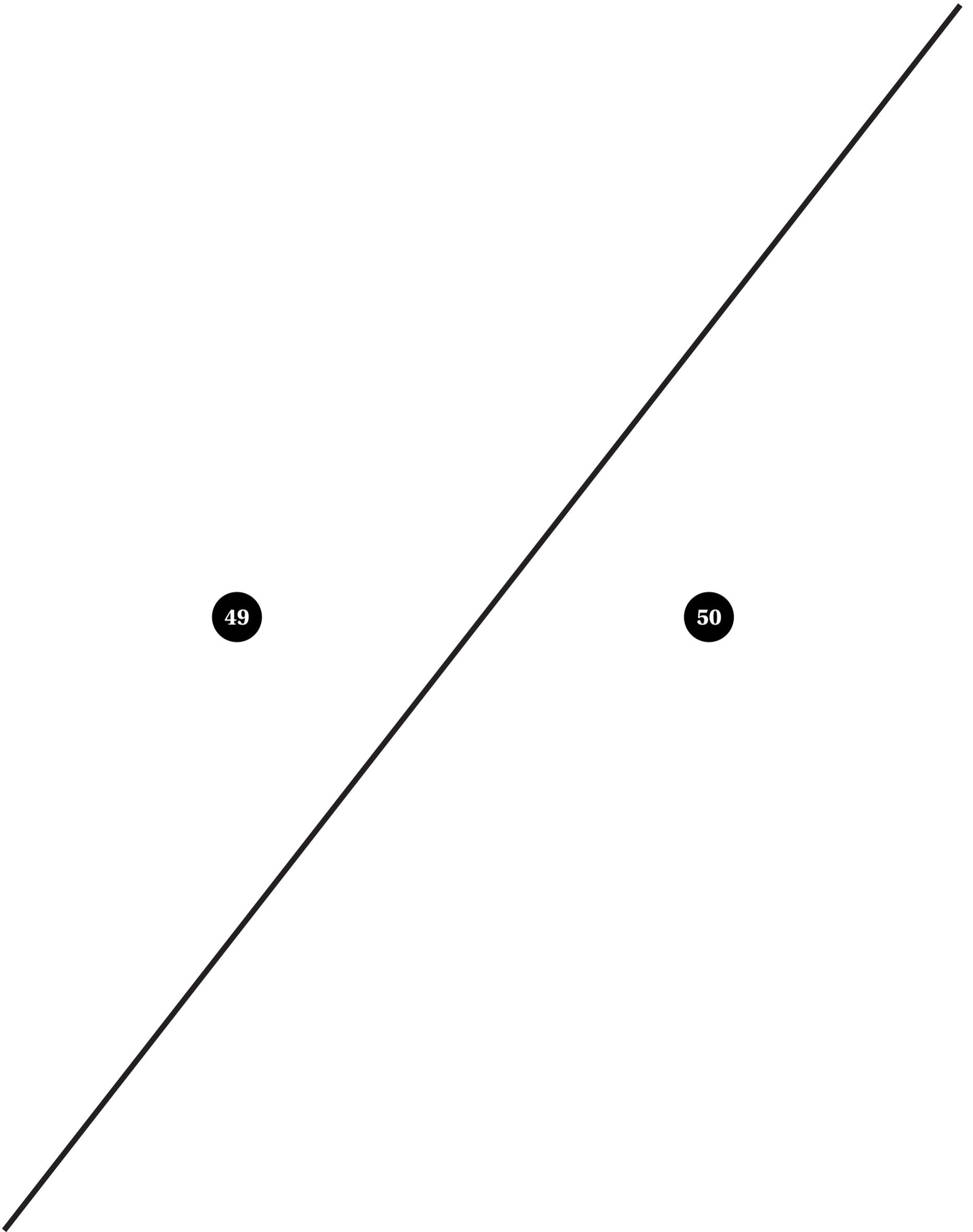
Toda la familia reunida estalla como un cóctel molotov un día de Navidad, sobre todo por el enfrentamiento de los dos hijos descarriados con la matriarca, Montserrat Baró. La catarsis familiar está asegurada.

*La Mesías* cuenta también la historia de dos hermanos que se quieren, pero que las circunstancias hacen que vivan distanciados y separados. Enric e Irene aprenden a sobrevivir solos, pero recuerdan su infancia, juntos, de la mano, protegiéndose. Su encuentro no es fácil tampoco, demasiadas heridas. Los dos hermanos tienen tan enterrados sus traumas que solo las drogas, en momentos puntuales, harán que resurjan y puedan enfrentarse a la oscuridad que les duele. Irene tomará keta y saldrá a relucir su sentimiento de culpabilidad. Enric asistirá a un ritual de ayahuasca y se enfrentará tanto al trauma infantil como a su mayor dependencia, su madre,

porque sigue siendo ese niño que tenía miedo de olvidar su cara.

Los Javis apuestan en cada capítulo por decisiones formales que dejan momentos memorables, como un adolescente Enric castigado por su madre en el sótano y que empieza a bailar por las paredes como si fuese un Fred Astaire en *Bodas reales*. U otra escena en que con un plano secuencia circular, alrededor de una mesa, Montserrat anuncia que uno de ellos ha traicionado a la familia.

*La Mesías* es, en realidad, una triste crónica familiar a través de la mirada de dos niños rotos, que se han convertido en adultos heridos, porque como dice Irene en una declaración a la policía: “Yo no tuve una infancia normal”.



## Editorial

**C**riticismo ha querido celebrar su número 50 dedicándolo íntegramente a libros de crítica literaria. La revista nació, hace doce años, con una resuelta y exclusiva vocación crítica, y desde entonces ha reseñado cientos de

obras literarias y cinematográficas de muy diversa índole y desde diferentes enfoques. Ha procurado reivindicar ese género menor y, sin embargo, indispensable: la reseña, infantería de la crítica. En realidad, como nuestros atentos lectores saben, las mejores reseñas de *Criticismo* son prácticamente ensayos sobre un autor o el conjunto de una obra a propósito de un libro reciente, pero nos gusta pensar que no dejan de ser reseñas. Eso, *Criticismo*: una pequeña revista de reseñas.

La crítica que se ha ejercido aquí es tan diversa como sus colaboradores (y *Criticismo* está convencido de que la mejor crítica es personal, y que el estilo, la voz literaria del crítico, debe serlo igual-

mente). No obedece a una sola idea de la misma, aunque procure algunos rasgos en común: una lectura lenta y detenida que busca la elucidación de una obra, no el mero elogio o vituperio; un respeto elemental por la forma, la prosa de la crítica; la convicción de que la literatura vale por sí misma y no debe subordinarse a otras disciplinas o ideologías.

En este número el lector encontrará principalmente reseñas sobre distintas obras de crítica de autores de lengua española: críticos escribiendo sobre críticos, discutiendo ideas del oficio común y postulando, explícita o implícitamente, una concepción del mismo. Eso, *Criticismo*: una cierta idea de la crítica.

## Diario de un crítico literario (fragmentos)

PABLO SOL MORA

2012

5, febrero

**The Sense of an Ending de Julian Barnes**

Leo mi primer libro electrónico, *The Sense of an Ending* de Julian Barnes. Sentía curiosidad por el acto de la lectura en sí, por si notaría algún cambio en el proceso de leer, y me disponía a observarme con atención, pero el libro me atrapó tan rápido que pronto dejé de pensar en eso y cuando me di cuenta estaba ya completamente inmerso en la trama, sin fijarme demasiado en la novedad del medio (apocalípticos del mundo, pueden estar tranquilos, la literatura sobrevivirá a la eventual desaparición del libro, como sobrevivió a la del rollo o el papiro).

La novela tiene un inicio estupendo y un final poco convincente, casi decepcionante (me ahorro el chiste alusivo al título), pero aun así vale la pena. El narrador intenta averiguar el secreto tras el suicidio de un amigo de su adolescencia y para hacerlo se ve obligado a repasar su propia vida, a reflexionar sobre la historia (la Historia, pero también las pequeñas historias personales que son nuestras vidas), el tiempo, la memoria y el pasado. Al final, quizá no queda sino la melancólica convicción del amigo muerto: “History is that certainty produ-

ced at the point where the imperfections of memory meet the inadequacies of documentation”. Y desasosiego, claro, gran desasosiego.

7, septiembre

**El tesoro de Philippe Sollers**

Leo *Trésor d'amour* de Philippe Sollers, comprado el año pasado en una lluviosa tarde en Burdeos (y apenas me entero, por cierto, que Sollers es bordelés). Lo compré porque, al hojearlo, vi que era una novela stendhaliana y estoy bien predispuesto a cualquier cosa que tenga que ver con Beyle. Me atrajo, también, que estuviera escrita en fragmentos, forma a la que evidentemente tiendo de manera natural.

El libro, ambientado en Venecia, gira alrededor de la relación del narrador con Minna Viscontini, supuesta descendiente de Matilde Dembowska, el gran y desdichado amor de Stendhal (frente a mí, a propósito, tengo los dos volúmenes de *Le coeur de Stendhal* de Henri Martineau, conseguidos hace poco, cuya lectura demoro gustosamente, anticipando el placer que en su momento me darán). En realidad, es mucho más ensayo que novela y vale la pena, más que nada, por las citas de Stendhal que hay a cada paso. Léase, pues, como un florilegio stendhaliano. Me quedo también con el pro-

verbio veneciano del que está tomado el título: “douleur d'amour ne dure qu'un moment, / trésor d'amour dure plus que la vie”.

2013

26, febrero

**Radiguet o de la precocidad**

Releo, más de diez años después, *Le diable au corps*, la precoz obra maestra, escrita a los diecisiete años, de ese meteoro que fue Raymond Radiguet, muerto a los veinte, una edad en la que la mayoría de los narradores apenas empieza a redactar pasablemente. El genio literario precoz es raro en las letras (a diferencia, por ejemplo, de la música), pero es más raro aún en la novela. Esta requiere madurez, experiencia, años de observación y asimilación (casos paradigmáticos: Cervantes, Stendhal, que con vocación pura de novelistas rindieron sus frutos pasados los cuarenta). Desconfiaría, en principio, de un novelista demasiado joven. Se puede tener un temprano talento narrativo, claro, pero casi necesariamente se carecerá de lo que hace a una gran novela: experiencia transfigurada en arte. Y, generalmente, esa transfiguración toma años. Por eso el caso de Radiguet es aún más asombroso: a los diecisiete era capaz de tomar distancia de unos hechos apenas ocurridos y convertirlos en material novelesco. El propio Radiguet se adelantó a estas objeciones en una nota sobre su obra que apareció en *Les Nouvelles Littéraires* el mismo año que la novela, 1923: “En consecuencia, es un lugar común, una verdad en lo absoluto desdeñable, que para escribir es necesario haber vivido. Lo que me gustaría saber es a qué edad tiene uno el derecho de decir: he vivido... Yo creo que a cualquier edad, y desde la más temprana, uno a la vez ha vivido y comienza a vivir”.

**1, junio****Homenaje a Settembrini**

Leo *La montaña mágica*, última de las grandes novelas de Thomas Mann que me faltaba (las otras serían *Los Buddenbrook* y *Dr. Faustus*). Era una obra que había postergado largamente, a sabiendas, claro, que cuando la leyera iba a convertirse en un hito de lectura. He rebasado apenas la mitad y me limito a anotar mis impresiones preliminares (todo en estas notas son “impresiones preliminares”, pero en fin). Me llama la atención, al pasar las primeras páginas, la sensación de estarse adentrando verdaderamente en otro mundo: autónomo, autosuficiente, que existe paralelamente a la realidad. Solo las grandes novelas (digamos, el *Quijote*, *Ana Karénina*, *Los hermanos Karamazov*, *Rojo y negro*, etc.) crean en mí esa impresión; las demás, incluso si son muy buenas, solo provocan una momentánea suspensión de la incredulidad: son apenas un paréntesis en la realidad, no su igual o su rival, como estas.

Por ahora (y previsiblemente), *La montaña mágica* es para mí Settembrini, el conmovedor personaje que se bate por los valores del humanismo (un humanismo que, en la época de la publicación del libro, el período de entreguerras, estaba a punto de sufrir una de sus más devastadoras derrotas). Todos los humanistas actuales, los que de una u otra manera se dedican a las disciplinas descendientes de los *studia humanitatis*, son los maltrechos herederos de Settembrini, y haría falta mucho cinismo para verlo solo como una figura caricaturesca y digna de lástima. *Homo humanus*, en toda la extensión del término: culto, crítico, pedagógico, retórico, histriónico, liberal, irónico, hedonista, sensual, vitalista. Cuando lo más importante de un personaje son las ideas que expone, se corre el riesgo de que este sea apenas un títere, una especie de muñeco de ventrílocuo, sin vida propia; no es el caso de Settembrini, con el que Mann logró construir un verdadero personaje, individualizado y único. Acaso su rasgo más característico y simpático sea su malicia crítica, cuyas prerrogativas defiende a capa y espada (y que no está mal recordar en una época en que, en virtud de la corrección política y el relativismo, ejercer el juicio y la crítica está casi mal visto): “Sí, soy un poco malicioso... Espero que no tenga nada en contra de la maldad... A mi parecer, es el arma más brillante de la razón contra las fuerzas de las tinieblas y la fealdad. La maldad, señor, es el espíritu de la crítica, y la crítica es el origen del progreso y la ilustración... Es preciso juzgar. Para eso nos ha dado la naturaleza ojos y cerebro”.

**21, junio****Lodo de Guillermo Fadanelli**

Entre arena y bloqueador solar –ideal lectura para la playa, por cierto– leo la hilarante *Lodo* de Guillermo Fadanelli, que aguardaba hace algún tiempo en el librero. De Fadanelli tenía la impresión, quizá injusta, de que se esmeraba demasiado, sobre todo en sus inicios, en en-

carñar la contracultura y el personaje del escritor del realismo sucio, a lo Bukowski o Fante. Hoy es un escritor bastante reconocido y respetado en el medio literario hispánico, publica en Anagrama y mantiene una columna (muy divertida, por cierto) en *El Universal*. No precisamente un perfil contracultural, estaremos de acuerdo. No me parece reprochable: lo reprochable más bien habría sido persistir toda la vida en actitudes y gustos literarios más bien adolescentes. Pero lo importante es *Lodo*, que es una legibilísima novela, la historia de Benito Torrentera, profesor de filosofía cincuentón, y su obsesión erótica por Flor Eduarda, empleada veinteañera de un 7-Eleven que comete un crimen. Juntos emprenden un inverosímil *road-trip* que tiene como meta Tiripetío, pueblo michoacano en donde supuestamente se impartió la primera clase de filosofía en América. La novela recuerda inmediatamente a *Lolita*, claro, a tal punto, que incluso el narrador reprocha al lector que piense en la semejanza. Torrentera y Eduarda repasando hoteles michoacanos no pueden no recordar a Humbert Humbert y su ninfeta recorriendo moteles norteamericanos. En ambos casos, el lector está en manos de un narrador habilísimo que lo engatusa y al que no es posible dejar de encontrar simpático, el refinadísimo y cosmopolita H. H. y el desengañado y soez profesor de filosofía. Pero *Lodo* no es solo una versión tropicalizada de *Lolita*. Hay un sarcasmo, un humor negro, un cinismo –que son, creo, lo propiamente fadanelliniano– que la apartan de la referencia obvia. Ambas obras, por lo demás, son una lúcida y dolorosa muestra de los estragos de una verdadera pasión. La respuesta que al final da Benito al abogado que le pregunta por qué él, un intelectual, terminó cometiendo un asesinato, la podría haber dado Humbert Humbert tras matar a Quilty: “Los estudios no matan las pasiones”.

**2014****1, junio****La Dorotea de Lope**

Leo finalmente *La Dorotea* y me reconcilio con Lope de Vega. De los principales autores del Barroco (digamos Cervantes, Góngora, Quevedo y Calderón), Lope me había parecido siempre el menos atractivo y el más sobrevalorado. La mayor parte de sus comedias son mero entretenimiento (nada comparable a *La vida es sueño*); su abundante lírica tiene poemas memorables, pero lejos de las cumbres de Góngora o Quevedo. Su habilidad para componer versos, su fecundidad dramática, lo terminaron perjudicando: era un genio demasiado fácil y algo superficial. Pero *La Dorotea* –ahora me queda claro que su obra maestra– es otra cosa. Está ahí el Lope ligero y divertido de las comedias (también el trágico de *El castigo sin venganza*), pero hay algo más: una visión compleja y conflictiva de la vida que brilla por su ausencia en sus otras obras. No en balde es una de las últimas, publicada prácticamente a los setenta años, tres an-

tes de morir. En ella Lope vuelve a su gran obsesión por Elena Osorio, actriz con la que mantuvo una relación tormentosa en su juventud que acabó con el destierro del poeta a causa de unos furiosos libelos escritos contra ella (“una dama se vende a quien la quiera...”) y su familia. Acabó es un decir porque Lope, que mientras tanto no dejó de acostarse con media España, no dejó de pensar nunca en ella. Varias veces intentó poetizar la experiencia y escribir una obra al respecto (en una primera versión en verso, en pasajes de *La hermosura de Angélica*, *El peregrino en su patria*, etc.), pero no fue sino hasta cuarenta años después de los hechos que logró la distancia suficiente para recrearlos y convertirlos en literatura.

Subtitulada “acción en prosa”, *La Dorotea* es una “novela” dramática, hecha de diálogos, a la manera de *La Celestina*, a la que mucho debe. Narra los amores de Dorotea y Fernando, ambos jóvenes, apasionados, orgullosos. El amor ha durado ya varios años a pesar (o más bien gracias) de la oposición de la familia de Dorotea, pero la pasión flaquea a ratos; los obstáculos, antes estimulantes, comienzan a volverse pesados. Los amantes se cansan, se pelean, se separan, pero no pueden olvidarse. Comienza entonces el juego de las idas y venidas, los pleitos y las reconciliaciones, los entusiasmos y los hartazgos, pero la pareja ya no está en la misma sintonía; cuando uno desespera de amor y busca al otro, este no tarda en cansarse y mostrarse frío, y viceversa. Invariablemente (sobre todo en el caso de él), la certidumbre de la posesión engendra de inmediato el aburrimiento y la posibilidad de la pérdida atiza la pasión. Aquí es donde entra el indispensable tercero (Don Bela para Fernando, Marfisa para Dorotea) y el factor de los celos, esos “bastardos de amor”, el gran tema de la obra. El deseo de Fernando renace ante la amenaza de perder a Dorotea frente al indiano Don Bela. El personaje de Ludovico lo ve con lucidez: “Yo pienso que esta rabia de Fernando no es amor, ni este contemplar en Dorotea efeto suyo, sino que, como tocando la imán a la aguja de marear siempre mira al Norte, así la pasada voluntad tocada en los celos deste indiano, le fuerza a que con viva imaginación la contemple siempre”. Naturalmente, cuando Fernando reconquista a Dorotea, inmediatamente después su pasión languidece: “no me pareció que era Dorotea la que yo imaginaba ausente, no tan hermosa, no tan graciosa, no tan entendida... Lo que me abrasaba era pensar que estaba enamorada de Don Bela, lo que me quitaba el juicio era imaginar la conformidad de sus voluntades”.

El final –entre el destierro, la soledad y la muerte– es trágico y la conclusión de Lope sobre el amor no menos sombría que la de *La Celestina*.

**24, diciembre****Vida de Henry Brulard I**

Para terminar el año, vuelvo a Stendhal, la *Vida de Henry Brulard*. Era Leonardo

Sciascia, si mal no recuerdo, eminente stendhaliano y autor de un libro titulado *Adorable Stendhal*, el que sostenía que la pasión por Beyle tenía tres etapas: en la primera se estaba convencido de que lo mejor era *Rojo y negro*; en la segunda, se caía en la cuenta que era *La cartuja*, pero en la tercera quedaba claro que no había más que el *Henry Brulard*. No sé si sea rigurosamente cierto, pero habría razones para argumentar a favor de este último. El *incipit* es stendhaliano hasta la médula: “Me encontraba esta mañana, 16 de octubre de 1852, en San Pietro, sobre el monte Janículo, en Roma; hacía un sol magnífico. Un ligero viento de siroco apenas sensible hacía flotar algunas nubecillas por encima del monte Albano, un calor delicioso reinaba en la atmósfera: era feliz de estar vivo”. Varios de los mejores rasgos del carácter de Stendhal están en estos renglones: su individualismo, su autosuficiencia, su gusto por el paseo, su capacidad para apreciar la naturaleza y disfrutar los placeres sensuales y, sobre todo, su buena disposición para la felicidad. Todo Stendhal —y esta es sin duda su mayor virtud— es una gran celebración de la vida (Sciascia tenía razón: adorable, adorable Stendhal).

2015

9, abril

### **Bouvard y Pécuchet: el Fausto idiota**

Animado por una relectura de *Madame Bovary*, leo —leo, no releo: por primera vez— *Bouvard et Pécuchet*, la novela salvaje de Flaubert. Sería fácil despotricar contra ella (es lo que se ha hecho, prácticamente y no sin razón, desde que apareció, póstumamente, en 1881); remarcar su carácter tedioso, exasperante, progresivamente ilegible. Flaubert la concibió como la gran venganza contra su época: “Vomitare sobre mis contemporáneos el asco que me inspiran, así me reviente el estómago: será algo grande y violento”. La planeó como una denuncia de la estupidez humana, personificada en esos dos pobres diablos, Bouvard y Pécuchet, copistas que, retirados en el campo gracias a una herencia, pretenden acometer todas las ramas del saber (la botánica, la arqueología, la literatura, la filosofía, la pedagogía, la química, la medicina, la gimnasia, la política...), fracasando estrepitosamente en cada una, descartándola y pasando a otra. En efecto, ya lo observaba Emile Faguet, son como Fausto, pero un Fausto imbécil. El método empleado por Flaubert es básicamente el mismo: embarca a sus dos idiotas en el estudio de la disciplina X, lleva a cabo un repaso de las ideas comunes, polémicas y autoridades de la misma, los hace hartarse y fracasar, y los cambia de disciplina. Así, a lo largo de más de cuatrocientas páginas, o casi, pues hacia el final hay efectivamente una metamorfosis significativa (piadosamente, la muerte impidió que Flaubert terminara la obra; no concluyó ni siquiera la primera parte, y privó a la posteridad por completo de la segunda, que debía ser el catálogo de las mayores estupideces y

lugares comunes de todas las ciencias copiadas por sus héroes).

En carta a George Sand, había declarado que esta novela “tendrá la pretensión de ser cómica”. Esa es, quizá, toda la cuestión: no logra serlo. La locura y la tontería, sobra decirlo, pueden ser increíblemente cómicas (el *Quijote*, el *Tristram Shandy*), pero Flaubert no poseía ese genio y *Bouvard et Pécuchet* acaba siendo como uno de esos chistes largos, laboriosos y mal contados en los que uno está esperando reírse y al final no se ríe nunca.

Entre los contados abogados de *Bouvard et Pécuchet* sobresale Borges (¡Borges, que abominaba de *Madame Bovary*!). En “Vindicación de Bouvard y Pécuchet” (*Discusión*) argumenta la gradual transformación de Flaubert en sus personajes (la metamorfosis mencionada arriba) y el procedimiento de convertir una locura o tontería iniciales en lucidez y hasta sabiduría (piénsese en el *Quijote* o “El licenciado Vidriera” o, mejor aún, en el *Elogio de la locura* de Erasmo); alega también que, si el universo es fundamentalmente incognoscible, Bouvard y Pécuchet devienen símbolos y ya no son solo dos idiotas, son cualquier hombre, el hombre, intentando descifrarlo vanamente. La cuestión es si eso justifica realmente la obra, las cientos de páginas en las que Flaubert detalla las ideas, las prácticas, los aparatos, etc., de cada una de las disciplinas que ensayan (por ejemplo, cuando tratan de hacerse agricultores, el lector debe resignarse a un catálogo de semillas, flores, técnicas de sembrar y cosechar, etc.; cuando toca turno a la gimnasia, a la descripción minuciosa de cada uno de los aparatos que emplean...). El objetivo cómico y filosófico se ahoga en esas minucias. En el siglo XVIII, *Bouvard et Pécuchet* habría podido ser un buen “cuento filosófico”, a lo *Cándido* de Voltaire; en el XX (porque hay en su intención algo innegablemente moderno), una parábola de Kafka (Borges *dixit*); en el XXI, se convirtió en una novela indigesta.

12, mayo

### **Ulises**

Releo (es un decir, porque la primera lectura no contó, y no estoy seguro que esta sí) el *Ulises*. La obra de Joyce puede ser la desesperación de cualquier crítico, de cualquier lector. Sobra decirlo, es mucho más que una novela (menos y más): un experimento literario, un torrente lingüístico, un monstruo verbal y narrativo. Exasperante y genial. A ratos quieres tirarlo al bote de la basura (muchos en el capítulo 15, “Circe”); otros, enmarcarlo (en el 9, “Escila y Caribdis”; obviamente en el 18, “Penélope”). Está claro que es el gran mito de la literatura moderna: un libro generalmente reverenciado y sobrevalorado desde el privilegio que da no haberlo leído nunca. Más allá de la pirotecnia verbal (pero digo mal, pues no está más allá, sino absolutamente imbricado con ella), quizá lo que me quede del *Ulises* sea aquello que lo emparenta con *Gargantúa y Pantagruel*, con el *Quijote*, con el *Tristram Shandy*: su afirmación de

la vida y el cuerpo (del sexo, la comida, la bebida), resumida en ese maravilloso “Sí” final de Molly; su profunda humanidad (en ese sentido, Bloom, más que al astuto Odiseo, se asemeja al caballeroso don Quijote: “pero no vale de nada dice él. La fuerza, el odio, la historia, todo eso. Eso no es vida para los hombres y las mujeres, insultos y odio. Y todo mundo sabe que es precisamente lo contrario lo que es la vida de verdad”); su alegría teñida de melancolía. *Thank you. How grand we are this morning!*

2016

17, octubre

### **La fiesta de Pedro Juan**

Leo la *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, compuesta por *Anclado en tierra de nadie*, *Nada que hacer* y *Sabor a mí*. Me llama la atención, en primer lugar, su forma, su género híbrido: no son novelas convencionales, pero tampoco libros de cuentos. De hecho, se leen más como lo primero que como lo segundo. Diría, si la fórmula no estuviera muy gastada y no se prestara a tantas malinterpretaciones, que son novelas hechas de cuentos. Más precisamente, novelas hechas de capítulos inconexos y más o menos independientes. Tienen en común al narrador y protagonista, Pedro Juan, *alter ego* del autor, sobreviviendo en la dura Habana de los noventa, pero lo que les da mayor unidad es un tono, un estilo: una prosa seca, breve, directa, precisa, pulida a golpes, despojada de toda superficialidad. El estilo del narrador es, a fin de cuentas, la mejor expresión de su carácter: duro, viril, disciplinado, estoico y hedonista al mismo tiempo, protegido por la ironía y el humor (“eso es lo que yo quiero: aprender a reírme a carcajadas de mí mismo. Siempre, aunque me corten los huevos”).

El personaje de Pedro Juan es una lección de moral nietzscheana: es preciso ser fuerte y, lo que no mata, endurece. Posee las mejores cualidades para enfrentar la vida: una disposición natural para la felicidad y el placer, fuerza de voluntad, autosuficiencia, el dominio de la soledad y su alternancia con la compañía, en el amor o la amistad (y el ron ayuda, claro). Todo animado por la convicción de que la felicidad es cuestión de voluntad: “Tal vez tengo unos cuantos motivos para la pesadumbre. Pero no debe ser. La vida puede ser una fiesta o un velorio. Uno es quien decide. Por eso la congoja es una mierda en mi vida. Y la espanto”. Esto, en definitiva, es lo mejor de la *Trilogía*: la fiesta de Pedro Juan.

2017

19, febrero

### **Recuerdo de Ricardo Piglia**

Tras la muerte de Piglia a principios de año, leo y releo *Nombre falso*, *Crítica y ficción* y *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. “Nombre falso” es obviamente su mejor relato, más *nouvelle* que cuento, y debería ser leído siempre como libro autónomo, no como una narración entre otras (algo parecido, aunque en

menor escala, sucede con “Un pez en el hielo”, el relato pavesiano). Estrictamente como cuentista, el mejor Piglia (digamos, el de “Las actas del juicio”) parece más bien una provincia de cierto Borges. Quizá la mayor y mejor característica de Piglia haya sido que en nadie como él se fundieron las virtudes del crítico literario y el narrador (no es casual que sus mejores piezas de ficción lo sean al mismo tiempo de crítica).

Para algunos, su mejor faceta está en *Crítica y ficción*, o sea, el Piglia entrevistado, oral (en realidad es mucho mejor *El último lector*, creo yo). Era, en efecto, un conversador y un expositor hipnótico, sumamente hábil, brillante (a veces demasiado brillante, como él mismo observa en sus diarios), y algo manipulador. Uno de sus principales rasgos era elevar a su interlocutor y hacerlo sentir especialmente inteligente, como si estuviera participando en la conversación al mismo nivel que él. Tenía algo de prestidigitador verbal, en el sentido de que hacía ver ciertas o muy agudas ideas que no necesariamente lo eran.

La lectura del segundo volumen de los diarios me deja una sensación ambigua. Quizá porque, a lo largo de muchos años, se fue creando —Piglia mismo fue creando— una gran expectativa en torno a ellos, una expectativa tal vez excesiva. Hay en ellos, sobre todo en este segundo volumen, demasiada vida literaria ordinaria (“hoy me reuní con fulano, escribí el editorial para la revista tal, preparamos la colección x...”) y demasiada política, junto con breves y luminosas observaciones sobre la lectura y la escritura (porque el diario de Renzi es, ante todo, el diario de un lector/escritor). Tal vez hubiera hecho falta una (auto) edición más rigurosa. Como curiosidad, me llamó la atención el protagonismo en este volumen de David Viñas, escritor muy relevante en Argentina en su momento, pero casi invisible fuera, al menos actualmente. En algún punto, me recordó el *Borges* de Bioy, solo que ahí donde este dice “come en casa Borges”, Piglia podría haber escrito “come en casa David”.

Releo estos párrafos y temo que pudieran interpretarse como una crítica más bien negativa. Espero que no sea así porque siempre vi en Piglia un modelo único de profesor/crítico/narrador, un caso singular que era un ejemplo. Más allá de eso, en persona me dio la impresión, que pocas causan, de haber vivido sabiamente, de haber disfrutado la vida y hecho una obra; de saber combinar la inteligencia, el placer y el sentido del humor. Más allá de sus páginas memorables, creo que lo que se me va a quedar es esa imagen de conversador generoso e irónico. Piglia, con algún tequila y algunas copas de *Sauvignon-Blanc* encima, diciéndome en voz baja: “¿Sabés?, si vos escribís ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, es que no tenés mucha suerte con las mujeres, ¿no?”.

2018

8, mayo

### La crisis del crítico

Leí hace tiempo la *Obra selecta* de Cyril Connolly que Lumen publicó años atrás (Lumen, en donde, como en tantos otros sellos editoriales antes de un prestigio immaculado, hoy, gracias a los grandes consorcios de que forman parte, la literatura convive con la basura más deplorable). Me confirmó una de mis íntimas convicciones: el crítico literario, para sobrevivir, debe ser algo más que un crítico; debe, por lo menos, hacer crítica de otra forma. *Enemigos de la promesa* es buen libro, un libro original en su mezcla de crítica y autobiografía (quizá habría que haberlas imbricado más y no separarlas tanto en dos secciones), pero *La tumba sin sosiego* —traducción más afortunada que *La tumba inquieta*— es una obra maestra, la obra que justificó y seguirá justificando a Connolly.

¿Qué es *La tumba sin sosiego*?

Un ensayo escrito en fragmentos (ya desde aquí bastante moderno), un cuaderno de notas, un diario sin fechas, un libro de aforismos, una obra de crítica, pero no solo de crítica... una obra única. En Connolly, cosa hoy rarísima, convivían una formación académica clásica (clásica en serio: ¿cuántos críticos hoy leen a Horacio o Virgilio en latín?) y un lector absolutamente moderno y contemporáneo. Poseía una completísima conciencia histórica de la literatura, otro rasgo hoy poco común. Palinuro, su *alter ego*, es un hombre que combina la fe en el hombre y el hedonismo con el pesimismo y la ansiedad. *La tumba sin sosiego* es la obra de la crisis del *mezzo cammin*, una obra de la sabiduría, algo desesperada, de la madurez y la experiencia. Me dan ganas de citarla entera, pero escojo algunos fragmentos:

¿Acaso los solitarios, los castos, los ascéticos, que a estas alturas llevan viviendo entre nosotros tres mil años, han demostrado alguna vez tener razón?

Debo tanto mi felicidad como mi tristeza al amor del placer; del sexo, los viajes, la lectura, la conversación (oírme hablar a mí mismo), la comida, la bebida, los baños y los baños de agua caliente. La realidad es lo que queda cuando estos placeres, junto a la esperanza del futuro, el arrepentimiento del pasado, la vanidad del presente y todo lo que compone el aroma del yo son extraídos de la burbuja de aire en la que vivo.

Diez de septiembre: Magnificencia plena del otoño; las tiras verdes y doradas de los plátanos ondean transparentes contra el alto cielo radiante. Resolución de cumpleaños: De ahora en adelante, especializarme: nunca más hacer concesión alguna al noventa y nueve por ciento de ti que es igual que todos

los demás a expensas del uno por ciento que es único. No escuchar nunca al falso Yo cuando habla.

2019

19, abril

### Alone, crítico literario

Leo, en las ediciones de la chilena Universidad Diego Portales, al crítico literario Hernán Díaz Arrieta, alias Alone (¡qué buen pseudónimo para un crítico!), del que nada sabía. Aparte de la siempre lamentada ignorancia en que las literaturas hispanoamericanas viven unas de otras, el hecho dice algo del oscuro destino que suele aguardar a los críticos. Alone, al parecer, fue el crítico más destacado del siglo XX en Chile y me temo que no sea muy leído fuera de sus fronteras. Debería serlo porque es uno de esos pocos críticos que escribió literatura sobre literatura.

El libro en cuestión es *Crónica literaria francesa* —espero algún día poder conseguir sus memorias, *Pretérito imperfecto*, y los ensayos *La tentación de morir* y *Aprender a escribir*—, sus reseñas francófilas. Porque Alone era, previsiblemente, un afrancesado hasta la médula (como Christopher Domínguez Michael entre nosotros más recientemente, con quien tiene muchas afinidades). Su *Crónica* abarca los años cincuenta y sesenta: Maurois, Gide, Mauriac, Montherlant, Arland, Green, Anouilh, Peyrefitte, Sartre, Camus, Sagan, etc. Más de uno de esos autores, celeberrimos en su momento, entraron pronto en un purgatorio del que aún no han salido. En el centro de ese universo se encuentra Proust, al que Alone obviamente no reseñó por razones cronológicas, pero al que siempre remite.

Como suele suceder con la obra de críticos de otra época a los que vale la pena leer, en ocasiones los libros o autores de los que hablan no nos dicen nada, pero no importa: los leemos por la prosa del crítico. Alone era un crítico tradicional en sus formas, quizá anticuado en algunas de sus preferencias, pero clásico en lo esencial, que es lo que le da una sobria posteridad. Sabía la verdad fundamental de la crítica literaria: su naturaleza autobiográfica. Antes que Piglia, observó lo evidente: quien escribe sobre sus lecturas, cuenta su vida; escribiste crítica y haces autobiografía.

Como en todo conjunto de reseñas, hay en este una poética de la lectura. Transcribo algunas de sus frases más felices:

En ese dominio [la lectura] yo estaba solo. Ni maestro ni condiscípulos, ni lecciones ni aprendizaje. Tampoco el propósito de ‘formarme una cultura’ con fines utilitarios. Jamás se me ocurrió que me dedicaría a escribir. El placer, nada más, un placer desinteresado.

Conviene, de cuando en cuando, releer las obras inmortales que no están ‘de moda’, porque son superiores a la moda y su actualidad de un día se ha convertido en la actua-

lidad de siempre. ¿Toda la atención pública ha de ser para el libro que pasa, escrito ayer, lanzado hoy, puesto mañana en el olvido?

La crítica literaria ha sido, es y, hasta nueva orden, será un género poético, un arte, una manera que tienen los críticos de manifestar su personalidad y decir sus sentimientos a propósito de los autores, en vez de hacer como los poetas o los novelistas que se confiesan con el público a propósito de las personas o de los paisajes que han visto o imaginado. Nada más.

2020

21, marzo

### Empacar y desempacar bibliotecas

Leo un bello y breve libro de Alberto Manguel –del que todo lector que se precie debería leer, dicho sea de paso, *Una historia de la lectura–, Mientras embalo mi biblioteca. Una elegía y diez digresiones*. Por alguna razón que nunca precisa, Manguel debió abandonar hace algunos años su casa y biblioteca en la campiña francesa. Preparar sus libros para la mudanza sirvió de pretexto a este libro. No debió ser tarea fácil, pues la colección de Manguel se compone de alrededor de

treinta y cinco mil volúmenes, cifra no desdeñable para una biblioteca personal.

Estando yo mismo en el proceso de reunir mi modesta biblioteca en un solo lugar, luego de años de pequeñas bibliotecas dispersas, no me ha costado trabajo empatizar con Manguel. El que lleva a cabo una tarea semejante aspira a que la organización sea definitiva, pero una de las lecciones del libro es que esto bien puede resultar una ilusión (y, en el fondo, siempre lo es, pues el destino de las bibliotecas es azaroso y su vida rebasa por mucho la nuestra; quién sabe cuál será la suerte final de nuestros libros).

Empacar y desempacar libros es una tarea ardua, melancólica y gozosa (y cansada). La vida entera desfila rápidamente frente al que embala y desembala sus libros. Bien lo sabe Manguel:

Cada una de mis bibliotecas es una especie de autobiografía de muchas capas y cada libro alberga el instante en que lo leí por primera vez... El libro que saco de la caja que se le había asignado, en el breve momento previo a otorgarle el sitio que le corresponde, de pronto se convierte en mi mano en un símbolo, en un recuerdo, en una reliquia, en una muestra de ADN a partir de la

cual puede reconstruirse un cuerpo entero.

Hay lectores –grandes lectores– que no aspiran a formar bibliotecas y que tienen relativamente pocos libros. Borges, como recuerda Manguel, sería el ejemplo máximo. Uno se lo imaginaria rodeado de libros en su casa, pero no era el caso; apenas unos cuantos librereros. Yo sé de escritores –buenos escritores– con poquísimos libros y poco apego material a los libros. Los admiro, pero no los envidio. Quizá el lector más sabio sea aquel que lee muchos libros (o más bien pocos, profundamente) y no le importa poseer ninguno, porque sabe que los verdaderamente importantes los ha incorporado a su ser. Quizá sea una muestra de debilidad y hasta de manía juntar libros que no necesariamente nos harán mejores ni más inteligentes. Acepto plenamente esa posibilidad: seguiré comprando libros, leyéndolos y dejándolos de leer.

\* Adelanto del libro *Diario y memorias de un lector*.

## Profesión: crítico literario

John Guillory

*Professing Criticism / Cultural Capital (30th Anniversary)*

The University of Chicago Press

2022, 391 pp. / 2023, 440 pp.

ENRIQUE MACARI

El nombre de John Guillory (1952) resultará extraño para la gran mayoría de los lectores afuera de los Estados Unidos. Pero no es exagerado decir que, hasta antes de la publicación de *Professing Criticism* a finales del 2022 y la intensa discusión pública que se desarrolló en torno al libro durante el siguiente año, tanto el nombre como la obra de Guillory eran extraños para la gran mayoría de los lectores de su propio país. Había publicado en 1993 (un año antes de que apareciera *The Western Canon*, de Harold Bloom) el monumental *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, el análisis definitivo de las “guerras del canon” y los movimientos de “reforma canónica” que definen, desde los 60s hasta hoy y cada vez en más lugares del mundo, gran parte de los esfuerzos críticos de la academia y los medios públicos americanos. El libro fue recibido con admiración, declarada inclu-

so por sus enemigos, pero su influencia en la crítica literaria durante los siguientes treinta años fue nula. *Cultural Capital*, me parece, padeció lo que el psicoanálisis llama un *olvido motivado* –la propuesta de Guillory implicaba una reorientación tan profunda de la crítica literaria que la única reacción posible fue, salvo casos aislados, olvidarla para poder seguir existiendo normalmente. ¿Qué explica, entonces, la presente explosión de interés en la obra de John Guillory? ¿Qué nos dice esta súbita visibilidad, representada cabalmente por la ya icónica foto de Guillory en su departamento de Brooklyn, enmarcado por un viejo reloj, un globo terráqueo, un retrato de la reina Isabel y otros objetos sorprendentes, publicada por *The New York Times*? ¿Qué ha encontrado la crítica literaria, en su sentido público y amplio, en la obra de este profesor de literatura renacentista, especialista en Milton y en la historia de la retórica?

Para responder estas preguntas, es necesario primero repasar la idiosincrática trayectoria intelectual de John Guillory dentro de la academia de los Estados Unidos. Podemos ofrecer una perspectiva inicial, amplia pero segura, señalando que Guillory practica esa forma de la crítica académica, tan común durante la segunda mitad del siglo XIX y tan desprestigiada hoy en día, que llamamos *historia literaria*. Su primer libro, *Poetic Authority: Spenser, Milton and Literary History* (1983), se propuso dilucidar un misterio histórico: los trabajos de Edmund Spenser y John Milton por escribir una poesía sagrada dentro de la cultura secular del humanismo renacentista. Este es un episodio de historia *literaria* porque contribuye a la definición y comprensión de esa forma específica de escritura que llamamos, en la modernidad, literatura. Al mismo tiempo, el interés por las formas poéticas de la “autoridad” revela la formación académica de Guillory durante el momento de la *teoría crítica*, esa peculiar alianza entre el posestructuralismo francés (Foucault, Derrida, Lacan, et al), los departamentos de literatura y los movimientos estudiantiles del 68. De forma más restringida, podemos decir que la obra de Guillory se caracteriza por utilizar la *historia literaria* para iluminar ciertos puntos ciegos (el término “blindspot” es de suma importancia a lo largo de su obra)

de la *teoría* literaria producida en Estados Unidos durante los últimos cincuenta años. Tanto *Cultural Capital* como *Professing Criticism* ofrecen narrativas (más bien: contra-narrativas) históricas que cuestionan las premisas de debates fundamentales: qué es lo canónico, en el primer caso; cuál es la función de la crítica literaria, en el segundo.

En *Cultural Capital*, Guillory busca revelar y desarticular “the theoretical assumptions upon which the practice of canonical revision has been based”. A diferencia de ciertas lecturas que, hasta el día de hoy, relacionan la crítica del canon con un mítico marxismo cultural, Guillory argumenta que las premisas del reformismo pertenecen al *liberalismo pluralista*, la cultura política prevaleciente en los Estados Unidos durante la mayor parte del siglo XX. Dentro de este contexto político “individuals are conceived in their relation to the state as members of groups whose interests are assumed to conflict. Hence the object of representing this groups within the legislative institutions of the state [...] ‘Representation’ in political institutions now describes an important objective for many social groups...”. Guillory argumenta, así, que la revisión del canon se ha sustentado en el desplazamiento irreflexivo del concepto de “representación” de la teoría *política* a la teoría *literaria*. No es posible repasar aquí todos los aspectos de la inteligentísima crítica de Guillory a la “representación,” que incluye análisis devastadores del concepto de “identidad social” o de la falsa analogía entre lo “no-canónico” y los “grupos dominados”. Pero vale la pena señalar que el desplazamiento de la “representación” de lo político a lo literario no es necesario y responde más bien a una situación social concreta, la crisis de las instituciones democráticas de los Estados Unidos: “In retrospect it was only in the wake of liberalism’s apparent defeat in American political culture that such agendas as ‘representation in the canon’ could come to occupy so central a place within the liberal academy”. En este sentido, la “representación” no solo desplaza, sino que *sustituye* o *compensa* lo político a través de lo literario: la diversidad social que no se encuentra en los mecanismos del Estado se busca en el canon literario. Así, “the latter sense of representation conceives the literary canon as a hypothetical *image* of social diversity, a kind of mirror in which social groups either see themselves, or do not see themselves, reflected”. Guillory denomina esta *compensación* “the imaginary politics of representation”, donde “imaginación” indica un *objeto* –las imágenes– pero también una *confusión*: la creencia de que cambiar el canon es cambiar la sociedad, como si el canon fuera el mundo.

En contra de las narrativas que imaginan la formación del canon literario como un proceso de exclusión histórica, basado en nociones contemporáneas de identidad social (no solo las antiguas categorías nacionales o religiosas, sino las más recientes basadas en el género y la

raza), Guillory ofrece un análisis del canon literario como “capital cultural”. No es necesario entrar aquí en una discusión profunda sobre este concepto, que Guillory toma del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Baste decir que la noción de capital cultural implica entender la literatura como una forma *prestigiosa* de la lengua cuyo placer y conocimiento implica prácticas *cultivadas* (aprendidas, artificiales) de lectura y escritura. Según esta definición, la formación del canon no registra un proceso de *exclusión* social, sino un proceso de *selección* en el que distintas formas de la escritura adquieren, históricamente, el prestigio de una lengua cultivada. El principio que ha dominado la formación del canon literario no es entonces la identidad social del autor, sino la noción de “lenguaje literario”, una forma *distinguida* de la escritura. Entender la historia del canon así significa prestar atención, por ejemplo, a la emergencia de los cánones vernáculos en los albores de la modernidad, como parte de una revaluación general de las lenguas *vulgares* frente a las lenguas *clásicas*; o considerar la lucha de la novela durante los siglos XVIII y XIX por consagrarse como un *género* literario, con un prestigio análogo al del teatro y la poesía.

Pero entender la literatura como capital cultural implica otra vuelta de tuerca. Guillory argumenta que la noción de “lenguaje literario” es la condición, pero no la razón suficiente de aquello que denominamos *canónico*. En última instancia, lo canónico no designa una propiedad de la obra misma, sino que expresa un proceso de *transmisión* –canónicas son aquellas obras literarias que se preservan y se transmiten de generación en generación. Esta observación obvia es necesaria para enfatizar algo más importante: que la transmisión nunca es espontánea y sucede a través de ciertas instituciones y prácticas sociales. Desde la emergencia de los cánones vernáculos, la institución social principalmente encargada de la selección, preservación y transmisión del lenguaje literario ha sido la escuela, pues es ahí donde se regulan más ampliamente las prácticas de lectura y escritura en la modernidad. Guillory señala que, precisamente porque la lectura y la escritura son un capital cultural que no se reproduce espontáneamente y requiere de un proceso social de transmisión, la dimensión política del canon debe concebirse como un problema de *acceso*: lo esencial no es verse representado dentro del canon, sino poseer las artes de lectura y escritura que permiten el disfrute de lo canónico, de aquello que hemos decidido recordar. El proyecto de “democratizar” el canon, en este último sentido, solo puede ser entendido como una democratización del acceso al lenguaje literario, su transformación en un bien *común*.

A partir de estas premisas, desarrolladas en el primer capítulo de *Cultural Capital*, Guillory despliega una narrativa de largo aliento que se enfoca en tres momentos específicos de la forma-

ción del canon inglés: la consolidación de un canon vernáculo en las academias disidentes –instituciones pedagógicas que rompieron con el anglicanismo– entre los siglos XVIII y XIX; la emergencia de un canon modernista en las universidades inglesas y americanas durante las primeras décadas del siglo XX, a través de la obra de T.S. Eliot y su revaluación crítica de John Donne y los poetas metafísicos; la introducción de la *teoría crítica* en Estados Unidos a través de la docencia de Paul de Man y la paradójica consolidación de un canon *teórico*, que depende del canon literario al mismo tiempo que declara su independencia. Guillory muestra que, en todos estos casos, lo que estaba en juego era el concepto mismo de “literatura,” tanto su definición como su posición dentro del sistema de disciplinas académicas. Los tres son estudios históricos maravillosos, eruditos y originales, ambiciosos y sutiles. Algunos argumentos son tan provocadores que merecen ser repetidos, sin más. Un ejemplo entre muchos posibles: la idea de que el lenguaje *técnico* de la deconstrucción es un esfuerzo por reprimir la relación *erótica* entre maestro y alumno en la pedagogía literaria contemporánea (!).

Pero *Cultural Capital* deja lo mejor para el final. En el último capítulo del libro, Guillory regresa al debate inaugural para reflexionar sobre una de las consecuencias de la crítica identitaria del canon: “It is scarcely surprising that a critique of canon formation which reduces that process to conspiratorial acts of evaluation is compelled to regard the discourse of the aesthetic as merely fraudulent, as a screen for the covert affirmation of hegemonic values which can be shown to be the real qualification for canonicity in the first place”. Dentro de la lógica identitaria del canon, las obras literarias adquieren canonicidad porque representan los valores de un grupo determinado (los europeos, los hombres, la burguesía, pero también, inversamente, las mujeres, los homosexuales u otras categorías marginales). Lo estético, concebido como un *valor independiente* de la obra literaria, independiente precisamente de los valores grupales que la obra supuestamente expresa –“as ‘aesthetic’ objects, cultural works are not so much the sum of the values they express as the effective transcendence of them, the embodiment of ‘aesthetic’ value”– se revela como un “fraude”, una estratagema para el engaño: como ideología. En contra de esta comprensión del valor estético como *máscara*, Guillory ofrece una genealogía del concepto de valor estético, ubicando su origen en las discusiones más amplias sobre el “valor” características de la filosofía moral practicada a finales del siglo XVIII por intelectuales como Adam Smith y David Hume. La filosofía moral produjo una distinción entre dos tipos de productos humanos “on the basis of whether they were directed to the end of utility (the commodity, the object of craft) or to the end of contemplation (the work of art)”. Esta distinción entre objetos re-

presenta el momento final de la filosofía moral, pues a partir de entonces se desintegrará en dos disciplinas distintas: la economía política, encargada del estudio de las mercancías u objetos de utilidad, y la estética, encargada del estudio de las obras de arte u objetos de contemplación y belleza.

El concepto de valor estético emerge históricamente como un esfuerzo por describir ciertos productos humanos que no pueden ser entendidos únicamente por su relación con el mercado económico y sus valores de “uso” y “cambio”. En su sentido más amplio y fundamental, la noción de valor estético indica que ciertos objetos son *irreducibles* a la lógica del uso y el cambio, que ciertos objetos son *inconmensurables* (la fantasía del mercado económico, como bien observa Guillory, es que todo es intercambiable). La interpretación de lo estético como una máscara es objetivamente antihistórica y solo se sostiene a partir de las premisas equivocadas de la crítica identitaria del canon. Aún más: esta forma de la crítica es decididamente reaccionaria, pues la reducción de lo estético a los valores tribales que las obras supuestamente expresan niega la posibilidad de construir lo universal como un objeto político. Para Guillory, una cultura democrática no es aquella en la que ha desaparecido el juicio estético, sino aquella en donde su práctica se ha *universalizado*. Las últimas líneas de *Cultural Capital* son estremecedoras: “In a culture of such universal access, canonical works would not be experienced as they often are, as lifeless monuments, or as proof of class distinction. In so far as the debate on the canon has tended to discredit aesthetic judgment, or to express a certain embarrassment with its metaphysical pretensions and its political biases, it has quite missed the point. The point is not to make judgment disappear but to reform the conditions of its practice. If there is no way out of the game of culture, then, even when cultural capital is the only kind of capital, there may be another kind of game, with less dire consequences for the losers, an *aesthetic game*. Socializing the means of production and consumption would be the condition of an aesthetics unbound, not its overcoming. But of course, this is only a thought experiment”. En esta modesta propuesta utópica –nada más que “un experimento intelectual”– la distinción social no desaparece, sino que se identifica con la práctica del juicio: el juego de la distinción social ocurre totalmente sobre el terreno de la estética. El objeto de esta estética socialmente liberada (“unbound” puede traducirse como liberado, pero también remite a lo que no está encuadrado, es decir, a lo no libresco) ya no sería únicamente la obra de arte, sino los distintos modos de vida (“lifestyles”), las distintas *artes* de vivir.

Publicado casi treinta años después, *Professing Criticism* ensaya nuevamente la obsesión fundamental de Guillory: la *transmisión* de las artes de la lectura y escritura. El objeto ahora no es

la formación del canon, sino la (bien o mal denominada) crisis de las humanidades: la reducción del estudio de la literatura y la filosofía en los estudios secundarios, y la consecuente caída de matrículas a nivel universitario; el recorte del presupuesto público para las instituciones culturales; su aparente irrelevancia frente a los medios visuales de comunicación. Fiel a su manera de hacer, Guillory ofrece aquí una historia de la *crítica* literaria, con el objetivo de definir precisamente cuál ha sido y cuál puede ser su función pública. Como en el caso de *Cultural Capital*, se trata de un relato erudito y original, que va desde el colapso moderno de la retórica como un sistema pedagógico integral, construido en torno a las artes de hablar, leer y escribir, hasta nuestro presente globalizado, en el que el inglés articula un vasto mercado literario internacional.

La historia y pre-historia de la crítica literaria que Guillory propone abarca casi seis siglos, pero gira en torno a un momento preciso: las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, cuando la crítica literaria pasó de ser una práctica *amateur*, cuyo espacio eran los periódicos de la esfera pública, a ser una práctica *profesional*, cuyo espacio son las universidades modernas. Amateur, aquí, no expresa un juicio de valor, sino una condición social objetiva: el hecho de que la legitimidad pública del crítico descansaba en su escritura misma y no en la autoridad profesional derivada de la credencialización escolar. En otras palabras, el crítico no era todavía un *experto*. *Professing Criticism* no es, sin embargo, una celebración ingenua de lo amateur, ni una condena fácil de la profesionalización. Más bien, el tránsito de la crítica literaria es análogo al de la literatura misma, desplazada por los nuevos medios culturales (la radio, el cine, la televisión, el internet) desde su lugar central en la esfera pública del siglo XIX hasta el lugar marginal que ocupa hoy. Entender este tránsito significa definir el lugar preciso en donde se sitúan la literatura y la crítica literaria dentro de la sociedad contemporánea y su sistema de *medios*. Paradójicamente, Guillory argumenta que la crítica solo podrá legitimar su verdadero valor social a partir del reconocimiento de su grandeza pasada y su miseria presente –su dignidad de rey caído, parafraseando a Pascal.

El relato de Guillory sobre la profesionalización de la crítica literaria se sustenta en una teoría general de las profesiones, derivada principalmente de Nietzsche y del sociólogo norteamericano Kenneth Burke. Su tesis es sencilla y elegante: “all professional formation is also, necessarily, deformation”. El término “de-formación” contiene un doble movimiento simultáneo: adquirir una forma es al mismo tiempo suprimir la totalidad de la que toda forma concreta es solo una parte. Así, el término “deformación profesional” implica según Guillory una ambivalencia constitutiva de toda actividad *especializada*. En el caso de los conocimientos especializados, esto significa que “all new learning is also the inception of

new ignorance, the widening of a blind spot that, if it does not engulf the visual field, can dangerously contract it”. Toda *profesión* –ocupaciones basadas en conocimientos especializados– necesariamente produce “a certain bias of perspective, a way of seeing the world from within an occupational enclosure”. Para ilustrar el doble movimiento que toda práctica especializada implica, Guillory recupera algunos pasajes de la *La gaya ciencia* en los que Nietzsche ataca y elogia, al mismo tiempo, al filósofo *qua* especialista: “Almost always the books of scholars are somehow oppressive, oppressed; the ‘specialist’ emerges somewhere – his zeal, his seriousness, his fury, his overestimation of the nook in which he sits and spins, his hunched back; every specialist has a hunched back. Every scholarly book also mirrors a soul that has become crooked; every craft makes crooked [...] On this earth one pays dearly for every kind of *mastery*. I bless you even for your hunched backs...because your sole aim is to become master of your craft.” Guillory señala que el poder analítico de estos pasajes se sustenta en “the indissoluble union of mastery and deformation”, perfectamente expresado por Nietzsche como “every craft [*Handwerk*] makes crooked”. Hay en la descripción de Nietzsche, además, un tipo de deformación profesional característica de los profesores: “Uncertainty about the social aim of scholarship is the condition for the deformation that is expressed as the compensatory assertion of the very grandest aims. Nietzsche’s comment on the scholar’s ‘overestimation [*Überschätzung*] on the nook in which he sits and spins’ specifies the inflection of narcissism specific to scholarship, as opposed to medicine or other professional fields”. Se trata de un narcisismo particular, derivado del incierto valor social de su trabajo, y que lleva a los profesores a *sobreestimar* la importancia de su objeto y, así, su propia importancia.

El presente de la crítica literaria está marcado crucialmente por la emergencia del crítico literario *profesional* a lo largo del siglo XX. La transición de lo amateur a lo profesional implicó lo que Guillory llama un proceso de *formalización*, en el que el crítico literario debió acomodarse a “the various standardized techniques of research, style of argument, and modes of publication that mark given activities and writing as ‘scholarly’ in nature”. Guillory muestra, sin embargo, que el proceso de formalización de la crítica literaria en las universidades no fue uniforme y más bien se define, hasta nuestros días, por una batalla permanente entre el principio crítico (generalista) y el académico (especializado). Desde los 60 en adelante, la afirmación del principio crítico ha constituido inevitablemente una paradoja, pues el carácter general de la crítica literaria –la posibilidad de realizar una crítica de la *sociedad* a través del texto literario– se ha expresado a través del lenguaje híper especializado de la teoría, “a rebarbative dialect that sometimes has a more performative than communica-

tive function”. Esta paradoja apunta a un hecho incontestable que la crítica literaria ha preferido ignorar: la literatura ya no ocupa el espacio de lo *general* dentro de nuestra sociedad. En otras palabras, existe una contradicción objetiva entre los espacios de la crítica (universidades y revistas especializadas) y sus *motivos* (la crítica de la sociedad). ¿Cómo desarrollar una práctica crítica/generalista en torno a un objeto cultural que la sociedad misma ha especializado a través de su marginación? A partir de esta contradicción, Guillory ofrece una definición sorprendente del crítico profesional de nuestros días: “The word ‘profession’ has a long and interesting history, including the concept of the ‘profession of faith [...] I want to activate here the religious sense of ‘profession’ to suggest that the professional career of the scholarly critic today functions simultaneously as a covert *prophetic* career, the secret redemption of the critic’s amateur past, when the critic stood over against society in the reoccupied position of prophet”. El crítico de nuestros días no se define a partir de su oposición a lo amateur (una estrategia propia, más bien, de la primera mitad del siglo XX), sino por su *deseo secreto* de cumplir la función profética que sus antepasados amateurs *realmente* cumplieron en la esfera pública del siglo XIX: *J’Accuse...!* Este deseo es *secreto* precisamente porque reconocerlo implicaría admitir la marginalidad *necesaria* de toda crítica literaria profesional y, quizá, de toda crítica literaria en el presente. Satisfacerlo implicaría nada menos que la desaparición del crítico profesional, es decir, del sujeto mismo que desea y produce esta fantasía.

Este deseo secreto define la deformación profesional de la crítica literaria en nuestros días. Sus efectos deformadores van desde la extrema dificultad del lenguaje crítico hasta la primacía de lo que Guillory llama “topicalidad”, la apreciación de textos literarios según la relevancia social de sus *temas*. A través de estas estrategias, la crítica profesional compensa simbólicamente su marginalidad, re-imaginándose en el centro mismo del mundo social. Pero el efecto más interesante –en apariencia contrario a los dos primeros, en realidad determinado por la misma lógica profunda– es el regreso al escenario de la crítica de un personaje muy popular a principios del siglo XX, que Virginia Woolf llamó el lector *común* y Guillory llama el lector *laico*. ¿Qué puede significar el regreso de este personaje ahora, precisamente cuando los lectores de literatura son tan poco comunes? La respuesta de Guillory es compleja. Sin duda, el regreso del interés por las formas laicas (no especializadas) de la lectura es un verdadero ejercicio de autoanálisis y revela una verdad: “the literary professoriate has begun to recognize its professional deformation in just the way such deformations are typically recognized by the laity: as a turn away from the profession’s proper clientele. For our discipline, the identity of this clientele is neither the professoriate nor society as a whole but *the readers of lite-*

*ature*, and the question before us now is how well we have served them”. Al mismo tiempo, precisamente porque el interés en el “lector de literatura” vuelve a aparecer con una función compensatoria, como un esfuerzo por recuperar imaginariamente la posición central de la literatura en el mundo social, se trata en cierta medida de un personaje fantástico, producto de la fantasía del crítico profesional: “In this world of ‘common readers,’ literary criticisms might even recover its lost social authority”. En otras palabras, el regreso del lector común revela que el último giro en la profesionalización del crítico literario es la idealización, e incluso la envidia, de lo amateur. Precisamente porque regresa como un fetiche, el “lector común” es al mismo tiempo el *antagonista* y el *otro ideal* del crítico profesionalizado. Se produce así una relación tergiversada entre lector y crítico, cuya mayor consecuencia es tentar a la crítica literaria con un regreso a la falsa inocencia del aficionado.

Si queremos pensar en una relación alternativa entre lo amateur y lo profesional, es necesario primero deshacerse de la visión idealizada del lector común que emerge como una suerte de neurosis del crítico. Guillory nos recuerda que muchas veces el lector común es un mal lector: se identifica con los personajes, toma partido, juzga moralmente al autor; o espera una gratificación inmediata, algo que pueda identificar con su presente y consigo mismo. Los lectores comunes enjuiciaron a Flaubert, condenaron *Las flores del mal*. Para imaginar una reconciliación real entre ambas prácticas de lectura, Guillory las sitúa en una categoría más amplia, que denomina las “prácticas éticas” de la modernidad: “a practice of self-improvement, achieved in and through the experience of pleasure. This practice is the condition for the distinction between lay and professional reading, as also for the bad conscience of both, the tendency of lay reading to fall to the level of mere consumption or entertainment, and the tendency of professional reading to express frustration in the face of the lay reader’s resistance to having naïve pleasure called into question”. Hemos olvidado que la práctica de mejorarse a uno mismo *a través del placer* es una de las conquistas fundamentales de la modernidad. Estos placeres *cultivados* –entre los que se encuentra la lectura literaria, pero también el ejercicio físico, la cocina, la conversación con amigos, el sexo, la música y la pintura, “or any number of other pleasures which enlarge our experience and enrich our sensibility”– se caracterizan por requerir un aprendizaje, es decir, una *disciplina*: “The pleasure to be had in works of literature is available to anyone who can read at least in their native tongue –but not without some pain”. Pero el *propósito* de esta disciplina y este dolor solo puede ser la *intensificación del placer*, una experiencia más profunda y compleja del placer. Guillory propone que la subordinación de la disciplina al placer expresada en la noción de una práctica ética caracteriza tanto la lectura laica

como la lectura profesional de literatura. Superar la idealización de lo amateur significa, entonces, comprender la lectura y la crítica literaria como un placer cultivado, hecho de “labored pleasure[s]” y “pleasant pains”.

¿Qué ha encontrado, y qué puede encontrar todavía, la crítica literaria en la obra de John Guillory, este inteligentísimo profesor de literatura? Una defensa del placer literario como el fin legítimo de la lectura y la crítica, sin duda. Pero quiero sugerir algo más, insinuado apenas en *Professing Criticism*: a través de la defensa del placer literario, la crítica encuentra su verdadera función pública como una defensa de la cultura secular. Definir la lectura literaria como una práctica ética –una práctica del *cuidado del yo* sustentada en el placer cultivado, el placer que requiere un poco de dolor para disfrutarse más plenamente– implica defenderla del reino de la moralidad: “... it has become fashionable to speak of an ‘ethics of reading,’ a notion that unhappily reduces ethics in the usual way to a version of morality. Between the Greeks and ourselves, Christianity erected the great wall of morality, meaning the choice between good and evil, right and wrong. But for the Greeks, an ethos or ‘way of life’ implied rather a *choice between goods*, a cultivation of the self not based on notions of sin or prohibition”. En contra de la distinción entre el bien y el mal, que demarca siempre una prohibición, la ética comprende la vida social del individuo como una “elección entre *bienes*” o entre distintas formas de cultivarse a través del placer y la disciplina. Para Guillory, la creciente moralización de la literatura (y otros espacios y prácticas sociales) revela que la crisis de la crítica literaria es el síntoma de un problema social mucho más profundo: nada menos que *la crisis del placer como un fin legítimo de las prácticas humanas*. La crisis del placer literario es evidente, por ejemplo, en su politización: “Our most advanced theoretical defense of pleasure tends to celebrate it only when it comes dressed in the garb of a transgressive politics. To politicize pleasure is once again to moralize it and thus to misplace the politics of pleasure, which resides in the question of *what social conditions must obtain* in order for individuals to develop the possibilities of pleasure, including the pleasure of reading”. Recuperando las reflexiones de Barthes en torno al placer del texto, Guillory señala que la “alienación política” más profunda de nuestros días reside en el hecho de que “pleasure no longer pleases anyone”. ¿Qué nos espera más allá de la práctica revolucionaria, radicalmente antigua y moderna, del placer cultivado? ¿A qué otro fin legítimo pueden ser subordinadas las distintas formas del hacer humano? ¿La moralidad colectiva? ¿El fundamentalismo religioso? ¿El desierto de la ideología? Contribuir a la respuesta de estas preguntas, que rebasan el ámbito restringido de la literatura, será sin embargo la tarea pública de la crítica literaria en los años por venir.

# García Ponce, crítico del espíritu

Juan García Ponce

*Ensayos sobre Musil*

Fondo de Cultura Económica, México  
2021, 448 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

1

**E**n *Ensayos sobre Musil* es una antología de ensayos que reúne por primera ocasión los trabajos de Juan García Ponce (1932-2003) a propósito de la obra de Robert Musil. El volumen incluye, en total, quince ensayos; todos anteriormente publicados en libros, revistas, suplementos y también como parte de las colecciones de ensayos del autor. Se trata, en consecuencia, de una publicación de carácter dual: una novedad editorial y también una reliquia. Algo que, inevitable, hay que decirlo, despierta suspicacia y duda. Pues, ¿qué sentido tiene reunir y republicar unos textos impresos hace ya casi medio siglo sobre la obra de un escritor austriaco que en la actualidad en el mundo hispano ya casi nadie lee? ¿No estarán estos textos ya caducos o, más aún, *faltos de sensibilidad actual*? ¿Qué tienen que decirnos a nosotros unos ensayos tan lejanos en el tiempo?

Porque seamos francos, pasados unos años, los libros, sobre todo aquellos dedicados a tal o cual autor, a tal o cual tema, con frecuencia pasan a engrosar los estantes de lo viejo: creemos que construimos de a poco una biblioteca, y cuando levantamos los ojos nos damos cuenta de que hemos amasado una ruina. Entusiasmados de las palabras amasamos una fortuna en libros que al final del día descubrimos no vale nada, porque con frecuencia —aunque no siempre se nos dice— los libros no tienen ningún valor. Una y otra vez, víctimas de nuestra puerilidad y nuestro entusiasmo, adquirimos cientos, a veces miles, de títulos que al final del día no tendrán ningún valor porque en realidad nunca lo tuvieron. Culpables nuestros impulsos, nuestro deseo desesperado por acallar las voces de nuestros infiernos, y culpables también nuestros críticos y nuestros mayores que una y otra vez a lo largo del tiempo nos han insistido en la importancia de adquirir libros, en *la importancia de leer libros*, pero sin nunca especificar ni el por qué ni el para qué de la lectura y de los libros, adquirimos y leemos libros con los que no tendríamos siquiera por qué haber tenido contacto. Promoción maquinal y muchas veces injustificada del valor intrínseco de la lectura que con regularidad provoca que, al cabo de un tiempo, sentados sobre una montaña de libros que nunca nos dieron nada, observemos con frustración el transcurrir de las imá-

genes de nuestra vida: vida que no solo no se edificó con la lectura sino que se empobreció y se pudrió a causa de ella.

Es obvio sin embargo que no son todos los libros (nunca son todos los libros), pero con frecuencia sí los que se nos comercian y se nos recomiendan en los suplementos culturales, los que están en las mesas de novedades y que se nos anuncian como giros copernicanos y como las vueltas de tuerca a nuestro siglo, que nosotros ingenuos adquirimos para descubrir una vez más que ni vuelta ni giro ni nada. Nunca nada. Porque en verdad, son pocos, muy pocos, los libros que si actuáramos con entera honestidad pasarían la prueba de la primera lectura: porque son siempre más los libros que deberíamos desechar que los que deberíamos conservar en nuestros estantes. Pero de eso nadie habla porque ni a las editoriales ni a los críticos ni a los autores conviene. Entonces todos callan, y como frente a un espejo mohoso miramos la pálida y distorsionada imagen que el artilugio de papel devuelve. ¿Vale en ese sentido —vuelvo a preguntar— un libro de ensayos sobre un escritor austriaco que en estos días a a pocos, muy pocos, interesa?

2

*Ensayos sobre Musil* es un libro que a mi entender no se parece ni un poco a ninguna de las novedades editoriales que circulan en estos días. Porque para empezar se trata de un libro denso, complejo y también a ratos repetitivo: más de cuatrocientas páginas en las que un escritor obsesionado con el absoluto y el significado de la vida pone su pensamiento al límite buscando razón a su cada vez más paralizada existencia, y en el esfuerzo vira y revira sus ideas en torno a una de las obras literarias más profundas e incomprensibles del siglo XX. Eso es: un libro a ratos difícilísimo que, para decirlo pronto, no es para cualquiera. Un libro que reclama toda nuestra concentración, nuestro tiempo y nuestro compromiso. Un libro que, honestidad de frente, reclama toda nuestra paciencia.

¿Paciencia con qué? Como recién he mencionado, la obra de García Ponce gira insistente alrededor de un puñado limitado de temas que observa, vira y vuelve a observar con el fin de llegar hasta el sentido más profundo de su significación. García Ponce no se sacia con entender lo que lee, sino que busca interpretarlo de la manera más honda posible: hasta el

límite de sus capacidades. Sus ensayos son en ese sentido el testimonio de una búsqueda, que sabe de dónde ha partido pero que no sabe a dónde llegará. Se trata, quiero decir, de ensayos comprometidos con la reflexión y el pensamiento. La razón: como pocos, García Ponce se jugaba la vida en lo que investigaba y escribía. La escritura no era para él un divertimento o siquiera una necesidad en el sentido del autor que busca la expresión de su identidad y de su voz. *Definitivamente no*. La de García Ponce no fue una necesidad romántica. No. Escribir para García Ponce fue la existencia misma y se presentó ante él relativamente temprano en el tiempo como la única posibilidad de subsistir. Un llamado y un grito imperantes.

A diferencia de la crítica de ocasión que apunta siempre a la celebración de lo nuevo, y en contraste con aquella oportunista y servil que acostumbra a conocer sus conclusiones antes de siquiera conocer los signos de sus preguntas, la de García Ponce fue la de un fascinado obsesivo que al encontrar una palpación en lo que leía, aunque sin saber bien a bien qué es lo que le generaba dentro, se arrojaba a la empresa más íntegra y sesuda de la interpretación. El resultado de este arrojamiento fue una obra que es la exhibición descarnada de un proceso de pensamiento que en su búsqueda se convierte en una repetición y una insistencia por decir y volver a decir aquello que ya ha dicho, pero como no siempre con la delicadeza y precisión que le gustaría entonces vuelve a decir. Hasta el agotamiento y hasta el cansancio: repetición pues como recordatorio de que escritura es pensamiento y también como maledicencia a todos aquellos que se sirven de la escritura de modo mercenario e instrumental.

3

Dicho esto, es importante aclarar que Juan García Ponce fue lector antes que escritor y crítico. En el sentido de que la lectura fue su medio predilecto para aprehender al mundo. En esa dirección, *Ensayos sobre Musil* es —como prácticamente la totalidad de ensayos del autor— un esfuerzo intelectual y descriptivo por penetrar el profundo misterio de la existencia. Esfuerzo intelectual y descriptivo que, con el paso del tiempo, se vio cada vez más preocupado por las manifestaciones de lo invisible; es decir, se fue haciendo cada vez más interesado por el tema de lo intangible, por la aprehensión que no es física sino espiritual. Pues si bien el cuerpo fue siempre un aspecto imperante en sus reflexiones, en su obra madura el cuerpo no es nunca el fin sino el camino. Algo que —los lectores de García Ponce sabrán notar— no siempre fue así. Los primeros intereses del autor fueron sustancia y movimiento: mucho teatro y obras literarias que ocurrían para el acto y el suceso (que si bien eran de igual modo pensamiento, el pensamiento

en ellas existía en proporción relacional a la acción), y fue solo con el paso del tiempo que su interés migró hacia lo espiritual y lo metafísico, hacia la obra de autores en los que la acción es ante todo psicológica.

Este cambio de intereses tiene una potencial explicación de la que no se habla. De la que no se habla, pero que se debería en tanto que está estrechamente relacionada con el modo de leer y escribir del autor yucateco. Visto con atención, García Ponce comenzó hacia finales de los años sesenta una investigación del mundo que no es física sino psicológica y espiritual (de allá por cierto, su profundo interés por la contemplación que se cifra en su pasión por las artes plásticas y obras contemplativas como la de Robert Musil): esta inclinación apasionada por aquello que se revela antes a la mirada que al tacto se explica a mi entender por la parálisis degenerativa que padeció durante largos años y que concluyó en nada menos que la muerte. Enfermedad que al suceder lenta, aunque constante y progresiva, cubrió la existencia del autor con un grueso manto que terminó por poseer todo lo que leía, pensaba y escribía.

Lejos de ser lateral, la enfermedad de García Ponce operó como un centro silencioso alrededor del cual —incluso quizás contra su voluntad— orbitaron sus mayores preocupaciones. Y todo esto muy temprano: las primeras trazas de la enfermedad ocurrieron cuando el autor acababa de cruzar el umbral de los treinta años y su obra comenzaba a despuntar (aquí estamos hablando de comienzos de los años sesenta). ¿Cómo sucedió esto? En una de las últimas crónicas escritas por Vicente Leñero para la *Revista de la Universidad de México*, leemos que una vez caminando por la Zona Rosa, en una caminata que era más bien una discusión exaltada entre ambos, García Ponce se detuvo de repente y quedó como paralizado. Leñero, sin entender lo que pasaba, volvió sus pasos hacia donde se había quedado García Ponce y le preguntó qué ocurría. Con media sonrisa, y como tratando de sacarle importancia a lo que acababa de ocurrir, mientras se reincorporaba, le respondió: “no puedo moverme... ya van varias veces que me pasa... me paraliza, aunque solo dura un rato”. Entonces nadie lo sabía, pero comenzaba a posarse sobre él el fantasma de la enfermedad.

Un testimonio más: tiempo después, aunque en esa misma época, mientras transportaba una caja de refrescos de una habitación superior a una planta baja donde transcurría una fiesta, las piernas de García Ponce se doblaron hasta el suelo, haciéndole caer por las escaleras junto con la caja de refrescos que se partió en pedazos. Huberto Batis, que estaba en ese momento con él, miró en silencio y confundido como, acto seguido, el autor se arrinconaba en un sofá que estaba en una esquina de la sala en la que se encontraban para el cabo de unos segundos estallar en llanto. “Estoy perdiendo la movilidad en las piernas —le dijo— ya van varias veces que me pasa... el doctor me dijo que voy a quedar paralítico”.

García Ponce acababa de ser diagnosticado con esclerosis múltiple, una enfermedad degenerativa que le haría perder mucho más que la movilidad en las piernas; primero serían las piernas, pero después también los brazos, el cuerpo todo, y también la voz. La existencia de García Ponce se convirtió desde ese momento en una existencia para la literatura, pero de una manera muy particular y al cabo de un tiempo también absoluta y radical. Pues aunque negado a hacer de la enfermedad el centro de su obra, irremediamente condicionado por ella, los temas de su existencia literaria comenzaron a ser los del espíritu. Y es que si bien con frecuencia mediadas por el cuerpo y por la carne, las preguntas de García Ponce fueron por la posibilidad de la realización y de la totalidad más allá de la materialidad de los cuerpos. Al grado de que, incluso en los pasajes más carnales de su obra, su búsqueda es la de la conexión de los espíritus. Decirlo: la progresiva inmovilidad condujo a García Ponce a buscar el placer en otra parte, a hacer de su obra una intelectualización del deseo que pronto mutó en la espiritualización de la unión y de la escritura.

Como pocos, García Ponce se apropió de sus autores, a nivel tal que uno puede leerlos con meticulosidad y por cuenta propia, pero si uno antes no ha transitado lo que el escritor yucateco dice sobre ellos, jamás encontrará aquello de lo que nos habla. Y esto no porque aquello no esté en ellos sino porque la avidez y la creatividad de las lecturas de García Ponce trascienden la interpretación inmediata e incluso la menos obvia, porque lo que observa sí está pero en la hondura medular de la experiencia literaria, aquella que únicamente se encuentra cuando en las palabras se juega la vida. Dicho de otro modo, la tortuosa existencia de García Ponce, el horror de la parálisis, son también los artífices de su obra crítica más elevada. O bien: no hay expresión literaria que no haya sido forjada en los hornos más hirvientes de la tribulación y la muerte. Desde Dante hasta Solzhenitsyn, las grandes obras de la literatura han sido siempre modeladas al calor de los tormentos y los sufrimientos más implacables. Y si bien no todo sufrimiento conduce a la gran obra, toda gran obra parece surgida de los tormentos más extremos. García Ponce lector es producto de esta experiencia desgarrada.

4

La lectura que hace García Ponce de la obra de Musil es precisamente una lectura desgarrada: obsesionado con la idea de que es a través de la especulación y no de la acción que es posible alcanzar la realización última de la existencia, pues el absoluto es inaccesible al cuerpo, la aproximación que hace a los relatos del escritor austriaco resulta en una insistente y obsesiva indagación de la mente y los espíritus. Partiendo de la premisa de que la literatura es “el medio propicio para tratar de poner a prueba nuevas posibilidades de vivir una vida que sea diferente de la vida”, García Ponce examina la totalidad de la

obra de Robert Musil —desde su perturbadora primera novela *Las tribulaciones del estudiante Törless* hasta las últimas y desordenadas páginas de su inconclusa obra ensayística-narrativa *El hombre sin atributos*— con el fin de encontrarle un sentido al vivir por los libros y para los libros. Y he aquí una de las peculiaridades de la lectura que hace García Ponce de la obra de Musil, ya que debido a las circunstancias de vida que hemos mentado, nadie mejor que él comprendió el aspecto sacrificial de la obra del austriaco cuya realización fue sólo posible a través de su negación de la vida: “la obra se había convertido en una novela sin fin, sin término posible —y por tanto, también, junto con ella, la vida de su autor, porque ya no era la vida la que alimentaba la obra sino la obra la que alimentaba a la vida”. Una afirmación sobre la obra de Musil que no puede sino recordarnos aquella que García Ponce hizo alguna vez sobre la propia: “mi vida ha ido haciendo mis libros, mis libros han ido haciendo mi vida”.

Contrario a los primeros intereses literarios de García Ponce, que fueron en casi todos los casos hombres de acción (i.e., Emilio Salgari, Joseph Conrad, Herman Melville, Ernest Hemingway, entre otros), Robert Musil fue un sujeto más bien enfermizo y obsesivo que rara vez salía de casa y que —según Elías Canetti— cuando lo hacía no lo hacía sin su mujer quien por cierto era la encargada de cargar el dinero que él se negaba a tocar en tanto consideraba que éste era una fuente de corrupción del espíritu. Una otra forma de contar que, radical en su fidelidad a su proyecto literario, Musil fue un autor que investigó los alcances de la literatura y las posibilidades del espíritu con su propia vida (vida que en algún momento existió sólo para la observación y la escritura); esto a través de hacer de la imaginación literaria el motor de su existencia pero también la principal herramienta para investigar el colapso del sueño liberal cifrado en la capital del multiculturalismo austrohúngaro, y en última instancia de la moral y de los valores fundadores de Occidente.

Y es que como García Ponce lo explica hasta el cansancio, la resolución última de la investigación literaria de Musil es nada más y nada menos que una obra que no sólo es inconclusa sino que por el tema de sus pesquisas sólo fue posible clausurar con la muerte: obra que al tratar la búsqueda de sentido en un mundo que se encontraba al borde del colapso, y en el que los valores que habían formado a los individuos que habitaban ese mundo no parecían más válidos, únicamente podía ser finiquitada a través de la negación de la existencia. Eso es: con la muerte. Porque para concluir apropiadamente: la obra de Robert Musil solo podía concluir con la muerte de Robert Musil. Y es que a diferencia de un sinfín de autores que al morir han dejado una obra inconclusa, en Musil la muerte tiene un sentido definitorio en tanto que se trata de la materialización de la imposibilidad de encontrar valores nuevos en un mun-

do desgajado. Su obra es en ese sentido la *comprobación matemática* de la falsedad del sueño nietzscheano y una afirmación por vía improbable de la hipótesis de Dostoyevsky: en una sociedad cuyos pilares estuvieran sostenidos durante siglos por la moral cristiana, remover esta moral no resultará nunca en una sociedad liberada como en parte la imaginó Nietzsche sino en cambio en una sociedad esclava de sus pasiones en la que la realización última del amor —eso es, la realización de la existencia— existirá como una pulsión y como un deseo pero jamás como una realidad. En otras palabras, el carácter inconcluso del proyecto literario de Musil no es otra cosa que la manifestación de la imposibilidad de la búsqueda de sus libros, que de maneras creativas pero siempre perturbadas y degeneradas (como en cierto sentido con frecuencia la buena literatura lo es) tratan de encontrarle una salida a una existencia sin moral y sin Dios. Una y otra vez la obra de Musil es la expresión de un fracaso, fracaso que García Ponce observa desde su espiritualidad atea y juzga sin ocultamiento como proyecto *fracasado*.

5  
El camino hacia el *fracaso* de la obra de Robert Musil, nos indica García Ponce, tiene su punto de partida en el momento mismo en el que éste comienza a escribir literatura pues desde un principio sus relatos se proponen investigar, por la vía imaginativa, las posibilidades de una existencia sin Dios, una existencia que aprehenda “el carácter total de la realidad” a través del pensamiento racional. La consecuencia de esta tentativa, que se repite una y otra vez y cada vez siempre de un modo más dramático y radical, es un verdadero *museo del fracaso* en el que los únicos guiños a la totalidad se dan en acciones que no son acciones del cuerpo, sino de la imaginación irracional y del espíritu.

Carácter imaginativo y espiritual de la obra de Musil que a decir de García Ponce no se da propiamente como resultado de una exploración de la existencia humana a través de la psicología sino de una realización de lo psicológico de la existencia en los entramados del cuerpo. Porque aunque profundamente contemplativa, la obra de Musil es una obra que busca siempre ser una obra corporal, pero cuya corporalidad no siempre es posible en tanto que para hacerse posible el cuerpo es necesario primero hacerlo creíble. Algo que con frecuencia concluye en una corporalidad que termina por exhibir de manera casi patética su carácter psicológicamente tortuoso, y en esa dirección también imaginativa, espiritual y alquímicamente desvencijado.

Una y otra vez, repetidamente y todo el tiempo, la obra de Musil fracasa y en su fracaso, como nos lo muestra García Ponce en su libro, se levanta como uno de los grandes monumentos del siglo. ¿Porque qué obra sino una que lleve hasta las últimas consecuencias la imaginación de la existencia más allá de la moral puede ser el gran monumento del siglo XX? Un

siglo que abandonó de manera estrepitosa la existencia para la trascendencia y se entregó de un modo alarmantemente patológico a una existencia para la corrupción, pagando también en el acto y en especie las consecuencias; “pues habiendo conocido a Dios, no le glorificaron como a Dios, ni le dieron gracias, sino que se envanecieron en sus razonamientos, y su necio corazón fue entenebrecido. Profesando ser sabios, se hicieron necios, y cambiaron la gloria de Dios incorruptible en semejanza de imagen de hombre corruptible, de aves, de cuadrúpedos y de reptiles. Por lo cual también Dios los entregó a la inmundicia, en las concupiscencias de sus corazones, de modo que deshonraron entre sí sus propios cuerpos” (Romanos 1: 21-24). Por supuesto entonces que la obra de Musil se levanta como monumento del siglo XX, pues como Dostoyevsky, aunque con intenciones opuestas a la suya, explora las fronteras de la desviación moral llegando a la conclusión de que no hay existencia —aun en un mundo sin dioses y en el que todo nos es lícito— que en la exploración radical de sus arrebatos y pasiones no concluya en su destrucción. En alguna parte del primer volumen de *El hombre sin atributos*, Musil afirma que no hay pasión que se profese con dedicación que no termine por destruir de manera completa y definitiva a su artífice. Aquí estamos.

6  
Un aspecto que hasta ahora no he comentado con profundidad pero que es relevante mencionar es el de la propuesta crítica de García Ponce, que siendo inteligente y rigurosa es sin embargo personal y parcial. En contraste con la crítica académica —autoproclamada en ocasiones como crítica especializada y experta— que pasa de ser una expresión desapasionada y objetiva del análisis literario, la del yucateco no es sino la expresión de la pasión y la subjetividad que lee a través de lo que siente y cree. Esto sin embargo no se traduce, como uno podría pensar, en una crítica que sabe lo que va a decir (porque García Ponce tiene ante todo preguntas, preguntas que busca responder con la mayor honestidad). Diciendo sin decir, la crítica garciaponciana parece preguntarse qué hay más allá de su realidad y de su cuerpo. Condenado por la enfermedad a una existencia para la inmovilidad, el trabajo crítico y creativo de García Ponce no existió como una expresión de su existencia ni como una realización lateral de ella, sino que a diferencia del trabajo de los *sanos* para los que otra realidad es posible, sus textos son una investigación definitiva y podríamos decir dramática de esa otra existencia que es total y completa pero que sólo es posible a través de la imaginación crítica.

El infierno de la enfermedad hizo de García Ponce un crítico singular pues en sus textos no se jugaba la fama y la fortuna sino la vida. Cada texto es una nueva exploración sobre cómo vivir una vida plena en un cuerpo que era cada vez más una limitación. En este contexto, en el contexto de una crítica que es desespe-

radamente vital, García Ponce eligió a los autores de su vida —Thomas Mann, Marcel Proust, Pierre Klossowski y, de manera prominente, Robert Musil— y los exploró con los ojos de quien tras una enfermedad largamente tratada ha renunciado por completo al cuerpo y busca su salvación en la literatura. Es en esa dirección que su crítica es una expresión de la integridad crítica pues sabe que de nada le sirve inventar respuestas que no le sirvan para vivir: García Ponce lee y escribe para aferrarse a la vida. Y en su tentativa formula las preguntas más inteligentes que a nadie sino a él se le pudieron haber ocurrido, porque como he dicho arriba uno puede leer a los autores de sus recomendaciones y sin embargo no encontrar en ellos lo que él encuentra y de la manera en que él lo encuentra. Porque de manera independiente uno puede explorar a todos estos autores de modo detallado y profundo, y encontrar un cúmulo de sabiduría y de expresiones literarias elevadas, y no obstante ser incapaz de acceder a la expresión definitiva de la vitalidad que por la situación límite de su enfermedad García Ponce extrajo de ellos. Y es por este motivo, o uno de ellos, que el trabajo crítico del escritor yucateco sobre Musil se nos ofrece como necesario, como un libro que bien leído nos otorga las pautas para vivir con significado e intensamente.

7  
La obra crítica de García Ponce es una obra con una identidad única. Basta leer unos cuantos ensayos suyos para poder identificar el resto sin leer su firma en ellos, y esto menos por la germanización de su prosa que por la palpitación y la inquietud que late en ella. Con una obra cuyo rasgo primordial es su inteligencia y búsqueda de la vida, García Ponce se erige frente a nosotros como uno de los críticos literarios que hace falta seguir leyendo con prescindencia de si los autores sobre los que escribe tocan o no nuestros intereses; esto no porque su obra crítica trascienda a los autores que lee sino porque, a causa de su afán por descubrir en la literatura los pilares fundamentales que sostienen el sentido y la vida, sus textos logran una existencia más allá de los originales. Y es precisamente por ese camino que a mi entender su trabajo crítico se erige como uno de los más inteligentes y sensibles del siglo XX mexicano.

Leída desde los aspectos más provocadores de su trabajo creativo, la obra de García Ponce ha pasado a la historia como una literatura de corte erótico obsesionada con la juventud y el cuerpo. Esto ha provocado que sus ensayos —desde mi punto de vista lo más valioso que nos ha legado— pasen más bien desapercibidos a los lectores, que por lo regular atraviesan por *Inmaculada*, “Tajimara” y “El gato” sin transitar aquella otra faceta de su obra que fue la del estoico enfermo que creyó en la literatura con más intensidad que cualquiera de nosotros y que buscó siempre la vida a través de ella.

## Trigger-warning: este libro podría ofenderte

Ariana Harwicz

*El ruido de una época*

Gatopardo Ediciones

Barcelona, 2023, 172 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

No hay que creer todo lo que se avista y, sin embargo, planeando sobre *El ruido de una época*, como si fuera un baúl-mundo, picoteamos buena parte de su sentido. La edición de Gatopardo reproduce en su portada una sección de la partitura de las *Variaciones Goldberg* anotada por Glenn Gould. La variación (tanto en una composición artística como en la vida) se basa en una sucesión de repeticiones sobre un mismo asunto, aunque alterándolo en mayor o menor medida. Ariana Harwicz (autora argentina, nacida en 1977, y afincada en la campiña gala) trabaja en este ensayo con variaciones sobre dos temas: su hartazgo ante el poder omnívoro de lo políticamente correcto en el reino de lo literario y su necesidad vital de escribir.

El libro arranca con una “Nota de la autora”, a manera de proemio, cuya primera frase supone una declaración de principios: “Si algún sentido tiene este libro, es el de afirmar la necesidad de la paradoja”. Pocas páginas después, Ariana Harwicz apunta: “Lo mejor que le podría pasar a un artista es asumir sus contradicciones, su doble cara, su doble moral”. Por fortuna, esta escritora predica con el ejemplo y no esconde sus contradicciones: podría dictar cátedra —es apasionada y vehemente— para dinamitarla después sin pestañear.

*El ruido de una época* se divide en tres secciones: “La escritura adoctrinada”, “Ak-Ah” y “El escritor aparenta ser un moribundo”. Bajo el primer epígrafe, Ariana Harwicz reúne sesenta y ocho aforismos, máximas al estilo de alguno de sus grandes maestros: Nietzsche, Oscar Wilde, Omar Khayam, Cioran. Desde las primeras sentencias se arremanga para despeñar a los más tibios con sus frases-daga: “Escribir sin ofender a nadie es un oxímoron” o “Lo políticamente correcto es la gangrena del arte de este siglo” o “Los mayores enemigos del escritor: la profesionalización y la impostura” o “El mercado literario es la hipérbole de la doble moral” o “Esta época lee mal porque lee desde la identidad”. Puedes entrar en el mundo de Ariana Harwicz, o puedes no hacerlo, pero su radical afecto por lo literario señala y cuestiona a quienes se pavonean con las plumas del *buenismo*, a los que acceden a todos los desmadres del mercado editorial; y a aquellos que se posicionan política y (ay) moralmente sobre un nicho de lectores (consumido-

res) que comen de la mano de quienes les dan de leer.

Ariana Harwicz abomina de lo anterior. Por eso, rinde homenaje a muchos escritores que crearon a contrapelo, insobornables, libres a la hora de diseminar sus palabras y sus silencios, enemigos feroces de las etiquetas, de las clasificaciones, de las imposiciones de los marchantes del arte (literario) y de los intrigantes políticos. Recuerda Harwicz a Franz Kafka, quien era Literatura y, como tal, se aferró a ella con los dientes. De él, entresaca la siguiente cita: “Somos capaces de vivir porque mentimos. Escribir es ver cuán inocentemente culpables somos. La literatura es el comercio con los fantasmas. La literatura es el lugar de lo imposible y, ante todo, escribir es sustituir la Ley”. Se establece una batalla entre lo genuino, que no mira a nada ni nadie, *versus* las premisas antiliterarias que prevalecen estos días: “De nada vale un concurso que ofrece dinero como ‘estímulo económico’ si las obras tienen que cumplir con requisitos como ‘no contenido agresivo, no atentar a la moral, no ofender, no palabras obscenas, etc.’. Ellos les piden que acepten, en las cláusulas del concurso, la muerte de la escritura de los aspirantes a escritores”.

Frente a los que se dejan la piel por una coma (léase Wilde o Cioran), una nueva generación de autores “trabajan en su imagen política, trabajan para caer bien. En definitiva, este siglo nos regala a escritores que odian escribir, y a cantantes que odian cantar, con fans que odian sus libros y sus canciones”. Glup. Aunque no soy de la idea de que cualquier tiempo pasado fue mejor, ni de que el arribismo en los salones literarios sea un fenómeno reciente, concedo que el monstruo del postureo libresco ha engordado en los últimos tiempos y ha orillado a los márgenes a quienes trabajan con la pasión de los clásicos. Por fortuna, desde el abismo se escribe de veras. Como dijo Faulkner, en una cita reproducida por Ariana Harwicz: “El que quiere ser escritor piensa en el lector, en el público. El que quiere escribir, solo escribe”.

El segundo apartado de *El ruido de una época* contiene el intercambio epistolar (electrónico) entre la autora y el traductor chileno Adan Kovacsics: trece correos escritos entre 2021 y 2023, que ahondan en los temas ya expuestos desde los aforismos anteriores. Es decir, una

nueva variación donde ya no solo se altera lo que se dice, sino también quién lo dice y desde dónde. Sin embargo, y aunque las reflexiones en torno a la traducción, la música, la literatura, la sociedad negacionista que nos ha tocado en suerte, y las breves alusiones a la vida personal de la escritora, resultan de interés y “ad hoc” con el primer apartado, como lectora insidiosa en busca de contradicciones (lectura sesgada, lo sé), dudo sobre si el epígrafe “Ak-Ah” se concibió desde un principio como parte de la obra o, más bien, se añadió a posteriori, como requerimiento del editor para publicar un volumen de mayor extensión. Cuando una obra, como la de Ariana Harwicz, se alimenta de fragmentos, y coquetea con la idea del centón, resulta difícil determinar si la estructura se debe enteramente a la concepción artística o si, por el contrario, se ha terminado realizando alguna concesión a la libricidad y al mercado. ¿Contradicción? No importa. Quién sabe si finalmente terminaremos distinguiendo un buen texto de un gólem literario, realizado por Inteligencia Artificial, por esa cualidad tan humana y artística de decir y desdecir, de coquetear con una aparente verdad y abrazarse a una estimulante mentira. La contradicción y las paradojas vienen a salvarnos.

Por cierto, Adan Kovacsics, el hombre con quien intercambia correos en esta segunda parte, es, como se indica en una nota al pie, el traductor de genios como el ya citado Franz Kafka, Elias Canetti, Arthur Schnitzler, Karl Klaus, Stefan Zweig e Imre Kertész, entre otros. “Siempre me pareció —le escribe Adan a Ariana— que un pianista era igual que un traductor”. Aunque no le nombran en ningún momento, hay algo en este libro que remite a Pascal Quignard. No es solo la melomanía, sino la necesidad de componer literatura musical o música literaria, y de reivindicar, en ambos casos, el valor inaudito del silencio. Confiesa Ariana Harwicz en una de sus cartas: “Sí, es cierto, escribir consiste en no escribir también, en la no palabra, en la contraescritura. En el sacrificio de no escribir. En el silencio. Nadie te pregunta eso cuando se publica una novela, sin embargo es casi lo esencial”.

Espero no revelar demasiado si reproduzco en este punto la frase que cierra la tercera sección del libro, “El escritor aparenta ser un moribundo”, y que enlaza

perfectamente con todo lo anterior: “Estoy segura de que eso —ese silencio de las manos suspendidas sobre las teclas— es escribir”. Este epígrafe final lo conforman veinte textos, en un engranaje colaborativo. A pie de página, se nos informa que algunos están escritos en colaboración con Sol Pérez, cuatro de ellos, y otros tantos con Ariana Sáenz Espinosa. Las variaciones sobre los dos temas que apunté al principio se multiplican en estas páginas. Sobre la escritura como necesidad vital, aparecen más formulaciones de la misma idea: “Si la pasión por la literatura es fanatismo, mejor. Es aberrante que la pasión no esté de moda”. ¿Por qué *El ruido de una época*? La autora nos lo revela: “El ruido de una época define el relato que hacen los muertos a los vivos y los muertos a los muertos, de tumba a tumba, de libro a libro. Y define a sus poetas, a sus músicos [...] El ruido de una época define

las declaraciones de pasión, sus variaciones, como un poema cien veces releído”.

Este último apartado empieza con artillería pesada, un antidecálogo, cuyo décimo punto insiste en no dejar títere con cabeza entre quienes abogan por hacer de la literatura un territorio amable para los corderos sumisos: “ADOCTRINAR, EDUCAR, IDEOLOGIZAR. Hoy, las obras abren paraguas y aclaran que son inclusivas, que son pro diversidad sexual, identitaria, étnica, etc. Lo que tenía de perturbador el arte en décadas anteriores es que no sabías que estaba leyendo a un antimoralista, a un libertario, a un anarquista, a un revolucionario, a una bisexual, o a un antisistema, hasta que lo leías”. Irreprochable argumento, siempre y cuando lo “antiwoke” no venga a imponer un nuevo camino identitario, con gurús y fanáticos de esta nueva causa, y con la inevitable paradoja rondan-

do: la rebeldía que termina en sumisión; los rebeldes que acallan otras rebeldías: el mismo collar para distinto perro.

Si comencé esta reseña con una *lectura* de la portada, la cierro con la reproducción de parte del texto impreso en la contraportada, seleccionado por los editores, y supongo que con el beneplácito de la autora: “Me han llamado al orden por no adecuar mi habla al uso actual. Me han dicho que lo que digo es violento, ofensivo, por el modo en que lo digo, es decir, que la lengua que hablo es la culpable de la ofensa. Me pregunto cómo hacer para señalar la violencia de quienes sí adaptaron su diccionario y su lengua a este tiempo, de quienes impugnan los usos de la lengua que no se adaptan a su ideología”.

Este es un libro contra las prótesis morales en el arte. Contra la sumisión.

## ¿Quién teme a Gabriel Wolfson?

Gabriel Wolfson

*No sé lo que soy pero sé de lo que huyo: Crítica de una literatura mexicana.*

Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro

Querétaro, 2023, 352 pp.

MALVA FLORES

Hace veinte años —una eternidad— en el número 62 de *Letras Libres* (febrero de 2004) apareció una reseña del poeta y crítico español Juan Malpartida al libro de Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. La reseña tenía un título que jugaba con el de la profesora Franco y se llamó “Decadencia y caída de la crítica”. En esa época, Malpartida tenía 48 años y trabajaba como editor de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, de la que llegó a ser su director hasta 2021. Hoy Gabriel Wolfson tiene los mismos 48 años que tenía Malpartida cuando se lanzó contra la señora Franco, no solo por su escritura defectuosa sino porque encontraba en ella una deficiencia moral: la del que no mira nunca la viga en su ojo, pero pasa por buena persona interesada en los males y las injusticias del mundo. Más allá de que estemos o no de acuerdo con Malpartida, me parece interesante destacar el último párrafo de su reseña, que no por largo es menos interesante:

Jean Franco sufre el mismo mal que muchos otros de los compañeros intelectuales de su tiempo: tras haber defendido, más o menos abiertamente, a los regímenes comunistas o revolucionarios, han pasado a convertir al capita-

lismo moderno y sus democracias en el lado responsable de un tercer mundo (pobres e indígenas) que ha sido la víctima de la insaciabilidad y falta de escrúpulos de dichas sociedades prósperas. Añádase un poco de cultura alternativa y urbana, un puñado de gestos contestatarios, de diverso valor y significado, algunas novelas, pinturas y poemas que representen las heterodoxias sexuales y sociales, y tendremos un perfil del nuevo intelectual reciclado con las mismas fobias, solo que donde fue internacionalista ahora es nacionalista y autóctono, donde hubo un economicista (los lectores de Marx estarán de acuerdo) se encuentra ahora un furibundo denostador del capital (en la mejor tradición puritana), y donde había un universalista moral tendremos ahora a un (una) relativista cuyo único absoluto es el odio al Imperio. Jean Franco suma a estas características una visión romántica de la cultura: exaltación de la oralidad y de las tradiciones populares, espontáneas, concretas y ajenas al Estado. Solo una profesora de universidad (quizás habría que añadir: norteamericana)

puede hablar de “la impoluta voz del pueblo”.

Sé que Wolfson habrá de perdonar este larguísimo rodeo antes de hablar de su libro, cuyo título es ya una declaración de fe: *No sé lo que soy pero sé de lo que huyo*, dice la primera parte del título, para luego aclararnos: *Crítica de una literatura mexicana*. Volveré más tarde al nombre del volumen, pero ahora quiero aclarar que el mismo Wolfson nos relata que él entregaba largas reseñas a la *llozada*, por ambos, revista *Crítica*, donde le permitían que no dijera nada del libro reseñado sino hasta la quinta página. Sé que me perdonará, también, porque uno de sus varios rechazos críticos parte de la molestia que le provocan los ensayos o reseñas que ejecutan “una cándida y tenaz deshistorización”. No sé si habré sido cándida, pero al menos intenté no olvidarme de la historia.

¿Qué pasó con la crítica en esos veinte años? ¿Tenía razón Malpartida? ¿Podemos ver algunos de los rasgos que él señalaba, como actuales? ¿Los descartamos porque los escribió un hombre blanco, heteronormado, miembro conspicuo de las élites culturales hispanoamericanas, actual miembro del Consejo editorial de *Letras Libres*? Todas esas preguntas me causan una enorme confusión que me lleva a preguntarme sobre los datos verificables de la realidad: dependiendo de quienes los profieran, ¿son válidos o no?

El libro de Wolfson consta de 34 textos (reseñas, artículos, ponencias, una entrevista y algún prólogo), más la presentación del volumen, escritos entre 2005 —un año después del artículo de Malpartida citado al principio de estas líneas— y 2021, cuando, cosas del azar, Malpartida se despedía de la dirección de

*Cuadernos Hispanoamericanos* después de tres décadas de trabajar en la revista. En el penúltimo párrafo de su “Tiempo de adiós”, escribió: “Sin ocio no hay cultura, y debemos pensar que cualquiera que dirige una editorial o una revista ha de disponer de tiempo para leer, porque la lectura diaria, no solo de lo nuevo sino de lo remoto o aparentemente ajeno, forma parte inexcusable de este oficio”. Aunque muy probablemente Wolfson no reparó en este párrafo o lo leyó, lo cierto es que en ese periodo él se dedicó a leer lo más nuevo y aquello que, solo aparentemente, le era ajeno.

Los textos aquí incluidos no están ordenados cronológicamente, sino que fueron reunidos en cuatro secciones con los siguientes títulos: “I. Dos o tres generalizaciones”; “II. El XXI”, “III. México desde / hacia Hispanoamérica” y “IV. El siglo pasado”. Considerando que yo nací el siglo pasado, quizá debería comenzar estos apuntes hablando de los ensayos que lo constituyen, pero llama mi atención —porque llevo meses preguntándome por ese asunto— el titulado “El fin de la edad antológica”, incluido en el apartado III. Escrito en 2010, este ensayo trata sobre las antologías de poesía e inicia advirtiéndome que el “clima poético mexicano” de ese tiempo tenía un “perfil polémico” —algo en lo que coincido pues, por esos años, la poesía se había transformado ya en un coto cerrado al que solo entrabas si eras avalado por la academia. En aquel ya lejano tiempo, si osabas contrariar a sus próceres eras tachado inmediatamente de “ternurita”—. Allí dedica sus primeras palabras a *Divino tesoro*, la muestra de poesía que Luis Felipe Fabre, de quien también se incluye en este libro una larga entrevista. En ese artículo y ya hablando de las antologías publicadas entre 1892 y 1941, lamento encontrarme con Even-Zohar, Lotman, Bourdieu y Mignolo —más preocupados por la sociología que por la literatura—, pero cada generación tiene sus clásicos y el libro que Wolfson comenta —*Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, editado por Alfonso García Morales— tiene a esos autores por muy importantes, diciéndonos de soslayo que ahora, para estudiar la literatura, no debemos acudir a los escritores que la producen, sino a los sociólogos que se sirven de ella para establecer teorías, multicitadas, por cierto, y pocas veces criticadas: son la nueva hegemonía (aunque se resistan a verlo). Me importa, en cambio, la percepción de Wolfson alrededor del fenómeno antológico, su relación con la Modernidad y las muchas inquietudes que me asaltan al advertir que las antologías, como antes las conocíamos, son casi un animal extinto. Me detengo en este punto para comentar que, desde el principio, Wolfson nos dice que hay literatura de la que huye y que va a hablar de una literatura, dando por hecho que existen muchas otras. Las razones de sus rechazos quedan explícitas en el prólogo y lo cito para no interpretarlo. Wolfson rechaza la crítica “que es pura celebración o propaganda, o bien sinopsis

pedagógica a través de lenguajes infantilizados y ornamentales, y que ejecuta una cándida y tenaz deshistorización; por otro, [rechaza] a la que habla de los temas, nudos, ejes o ideologías de los libros sin detenerse en los procedimientos, aun en las minucias específicamente textuales, es decir, la que concluiría lo mismo si en vez de libro estuviera hablando de una película, un videojuego o una diapositiva”. No hay modo de no coincidir con Wolfson. Ya Gabriel Zaid, en “La muñeca de papel”, se había burlado en los setenta de esa crítica genérica e intercambiable.

Wolfson se asume “a un costado” de la discusión sobre la crítica a propósito de la oposición entre el lenguaje académico y el literario, oposición que, sin embargo, no considera relevante. Yo pienso lo contrario. Es tan relevante, que estoy de acuerdo con Wolfson en que la crítica de la literatura debe detenerse en los procedimientos —y el etcétera incluido en su cita—, y no debe ser canjeable. ¿Cuándo se vuelve canjeable? Cuando nos olvidamos del lenguaje y la construcción propios de las obras y queremos ajustarlas a unas teorías que, precisamente, lo que buscan es la homogeneización de la crítica. Afortunadamente, y aunque Wolfson es hijo de su tiempo y algunas veces de su rarificado lenguaje, la suya no es genérica y la mayoría de sus dardos son acertados.

Así me lo pareció cuando leí, hace casi diez años, la reseña que hizo del libro *Octavio Paz en su siglo*, de Christopher Domínguez Michael, incluido en este volumen, y no dudo que varios de sus apuntes habrán llevado al autor de esa biografía a considerarlos para publicar una segunda edición bastante corregida. Lo mismo me pasó con su “Alcances y límites de la revista *Plural*”, ensayo que leí en un tomo, previsiblemente crítico, dedicado al centenario de Paz (*Se acabó el centenario*) —que, coordinado por Wolfson, incluyó algunos textos a mi juicio poco serios—. Tanto el suyo como el de Nicolás Cabral, incluidos en ese libro, me encantaron. Si bien con el paso del tiempo y el conocimiento de la correspondencia del poeta y otros escritores cercanos a *Plural* podríamos disentir de algunas anotaciones o conjeturas de Wolfson, su perspectiva sobre los ejes centrales de la revista —“la independencia del escritor y la autonomía del sujeto creador”—, así como las tomas de postura de la publicación durante sus cinco años de vida me siguen pareciendo espléndidas.

Wolfson le pone un repaso crítico y justo a la aburridísima novela de Lizalde, poeta al que tanto admiro; sugiere que dejemos de considerar un “raro” a Francisco Tario —y me encantan las razones que alude para hacerlo, tomando en cuenta que a cualquier escritor, incluso canónico, se le puede considerar como tal—; escribe un entretenido y casi narrativo ensayo sobre Mariano Azuela; se detiene en la forma como un crítico “inventa” la forma de leer a un autor (en este caso Zaitzeff a propósito de Torri); critica la “añorada disposición” de las obras completas de Martín Luis Guzmán y reivindica la necesidad de leerlo nuevamente; lee *El libro*

*vacío* de Vicens bajo la luz de *El laberinto* de Paz, pero propone nuevas lecturas de la escritura de Vicens que, espero, podamos pronto conocer. Finalmente, maltrata, no sin argumentos, la edición de los diarios de mi escritor favorito, Salvador Elizondo. Este artículo, el último del libro (pero que no leí en su orden) manifiesta quizá una de ideas que más claramente se perfila en varios textos del volumen: a Wolfson le molesta el clasicismo y lo dice con todas sus letras. Al criticar la presencia de Enrique González Martínez —tío de Elizondo y poeta que, por cierto, me parece bastante menor— Wolfson nos deja ver de lo que huye: “la poética mexicana justamente clasicista, restrictiva e inútil”. No sé, para qué mentir, si estoy de acuerdo completamente con esto último, aunque la crítica de Wolfson a este poeta y a “su operador político-poético”, Torres Bodet, en el artículo dedicado a López Velarde, es feroz y ampliamente disfrutable. Ya sé que no debo decir que algo es disfrutable, que me gusta o me disgusta tal o cual texto. Perdóñenme, como Antonio Alatorre, yo todavía creo que esas opiniones son válidas; sin embargo, ese siglo XX del que habla el autor —mi siglo—, de pronto me queda tan lejano como si Wolfson me pusiera frente al espejo de un tiempo que poco a poco se va diluyendo ante mis ojos.

¿Cómo lee a sus contemporáneos? En uno de los artículos que más me interesó —“Narrativa ‘joven’ en el imperio de la heteronomía: Rafael Toriz”, y después de discutir con pertinencia algunas de las ideas de Ignacio Sánchez Prado, dice esta frase fabulosa: “¿Y qué papel puede jugar la metaficción en ese escenario nuestro donde la mayor aspiración es ser elogiado en Barcelona y leído en los aeropuertos?” Solté la carcajada —aunque ya me había provocado comezón su elogio de la crítica de Sánchez Prado a la “autonomía literaria”, asunto que debe discutirse a la luz, justamente, de lo que el mismo Wolfson propone en su prólogo: leer la literatura desde su especificidad—. Me reí porque algunos de los escritores de los que habla podrían haberse leído, en su momento, teniendo delante aquella pregunta. Pero vino la pandemia —como el mismo Wolfson recuerda en el prólogo— y se llevó todo aquel *bluff*. ¿Qué nos dejó? Yo pienso, pero puedo estar equivocada, que nos dejó en el abismo de la victimización, de modo que toda literatura que se victimiza ocupa hoy el viejo lugar del aplauso en Barcelona (donde también hoy les aplauden y premian, por cierto). Son las “buenas personas” que hoy le dieron un puntapié a los arrogantes de los aeropuertos. ¡Pero les aplauden los mismos, van a los mismos aeropuertos y son igual de arrogantes! Entonces, ¿qué es lo que importa?: “detenerse en los procedimientos, aun en las minucias específicamente textuales”. Para mí, insisto, eso es parte de la autonomía de la literatura.

Debo confesar que nunca tuve esa devoción por Aguilar Mora que, desde Christopher Domínguez Michael hasta Gabriel Wolfson suscriben, pero admito que, como dice este, fue un ambicioso

constructor de argumentos y en este tiempo de descalificaciones, la argumentación inteligente se agradece siempre. ¿Por qué no incluyó a Aguilar Mora en el siglo XX y sí en el XXI? Es una incógnita para mí, como tampoco me explico otras inclusiones en ese apartado donde se ocupa más bien de su generación y de otros escritores más jóvenes. Por otro lado, ya nos había advertido que no buscáramos unidad, de modo que no hay por qué hacerlo. Álvaro Enrígue, Guadalupe Nettel, Eduardo Antonio Parra, Luis Jorge Boone, Julián Herbert, Yuri Herrera, Cristina Rivera Garza, Chimal o Fernanda Melchor, entre otros, son los nombres más reconocibles en esta sección donde también incluye su crítica al libro de Domínguez Michael. Son evidentes sus filias y sus fobias y no tendría por qué ser de otra manera: es un crítico y yo aplaudo que asuma la función judicial de la crítica, que se niegue “al elogio imparabile, desbarrancado”, como reconoce en la gran mayoría de los comentarios hechos a *Temporada de huracanes*, novela que analiza puntualmente.

Me importa este artículo porque en él, quizá más que en ningún otro, podemos ver la estrategia crítica de Wolfson: aquella que desea sugerirnos desde su prólogo. Gabriel Wolfson quiere que lo leamos como alguien fuera del “sistema”, en su margen. Desafortunadamente para su deseo y afortunadamente para los lectores, no es así. Nadie que publica un libro, que edita otros, escribe en revistas y sobre quien se habla o se reseña, como es este caso, está “fuera del sistema”.

No quisiera terminar esta nota sin decir que, siendo una adoradora de las revistas, agradezco mucho varios de los artículos aquí incluidos, donde Wolfson habla de publicaciones como *El Recreo de las Familias*, de Rodríguez Galván; de *Díaspóra(s)*, la publicación cubana donde publicaron, antes de irse de Cuba, Rolando Sánchez Mejías o José Manuel Prieto —revista cuyo repositorio recientemente descubrí con emoción pero que, evidentemente, Wolfson conoce bien—, o las varias publicaciones periódicas de las que habla aquí y allá en el transcurso de su libro.

Espero que mi lenguaje no haya sido tan “infantilizado y ornamental” al querer situar a Wolfson en el tiempo en que —haciendo caso de Malpartida—, la crítica se volvió el muro de los reclamos identitarios. No estoy de acuerdo con algunos señalamientos de Wolfson, hay ensayos de imposible lectura para mí —el primero y, si me apuran, el segundo también—, pero lo que me parece central es que este libro nos pone a pensar. Siendo así, más que hacer una reseña, a mí me habría gustado sentarme a discutir con Wolfson. ¿Qué más podría pedirse a un volumen de crítica literaria? El entusiasmo, palabra prohibida en los recintos donde las citas de autoridad son el pan de cada día, es el talismán que se agradece y salta al pasar las páginas del libro; por eso dan ganas de buscar a su autor para discutir con él y aprender también de él. Esto no es algo que me suceda a menudo en estos tiempos de crítica anodina y no puedo más que celebrarlo.

## El amor es la pregunta

Julián Herbert

*Suerte de principiante*

Gris tormenta

Querétaro, 2024, 320 pp.

RODOLFO MENDOZA

Por más expertos que nos volvámos, necesitamos reaprender constantemente a tocar con el arco del principiante, la respiración del principiante, el cuerpo del principiante.

Stephen Nachmanovitch

1

Me da la impresión que toda la obra de Julián Herbert es, incluso para él mismo, un texto inesperado. He leído sus libros de poesía, narrativa y ensayo desde hace más de dos décadas. Después de David Toscana, es el autor mexicano que más me interesa porque me parece el mejor. Hay algo en toda su obra que me remite a la honestidad: como ensayista se llena de digresiones, da vuelcos, se cuestiona, se transparenta y se contradice sin ceñirse la típica aura del “yolaspuedotodas”. Aunque en *Suerte de principiante* apenas menciona una o dos veces a Montaigne, viene de esa escuela, aunque también me da la impresión que no lo tiene tan leído. Lo emula, o más bien, replica su poética: Montaigne apenas menciona en sus *Ensayos* las

*Confesiones* de San Agustín, aunque tiene mucho de él; así como Herbert apenas menciona a Montaigne, y tanto le debe, al ser él y su escritura, uno mismo: “Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro”. Constituido por once ensayos, *Suerte de principiante* tiene su ánima en dos líneas del propio Herbert: “Los libros nunca tratan nada más de lo que tratan. Los libros tratan a veces, también, de un giro radical en la rutina”. Muy a lo Montaigne, Herbert nos va contando parte de su experiencia literaria, pero también de su experiencia de vida. Su relación con las drogas y el alcohol, sus recaídas, sus métodos de escritura, las experiencias de otros escritores y cómo los libros lo han ayudado a comprenderse a sí mismo. Quizá lo que más me gusta de su obra, además de la honestidad, es el hecho de que se sabe y se siente un principiante, un discípulo, un aprendiz de la literatura lo cual, al mismo tiempo, lo pone “en la plenitud de su poder, [en] la mentalidad de un principiante”.

Dice Herbert en la “Presentación” a este volumen: “Los siguientes ensayos son reescrituras de un ciclo de charlas informales que realicé entre febrero de

2019 y julio de 2020. Su tema de fondo es el oficio literario. Más que disertaciones teóricas o técnicas, son digresiones en torno a la intuición, la lectura, la pasión literaria y el chisme. Su marco de referencia incorpora observaciones sobre el zen, la poética cognitiva y las relaciones entre creación y realidad”.

*Suerte de principiante* es un libro de su época. El libro de un autor a caballo entre dos siglos, que igual usó la máquina de escribir que la computadora, igual creció con la música popular de su pueblo que con el rock y el pop, vio el cine mexicano de la época de oro y los taquillazos de la temporada, junto al cine clásico universal, y en todo, es un autor que es pura pasión en todo lo que escribe. Quien lo haya leído sabe que no es un autor de fronteras. A veces le ha dado por la falsa humildad, como en su *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*: “esto no es más (ni menos) que la declaración de un lector de poesía mexicana sin ninguna autoridad para canonizar a nadie”, pero que en *Suerte de principiante* ya se muestra con la madurez crítica que no necesita pontificar ni dictar cátedra, ni sentirse carente de autoridad, solo mostrarse como el crítico agudo que es. Con sus anteriores libros, tanto de narrativa como de ensayo, era todavía un autor que quería saldar deudas con la infancia, con su pasado y con la escritura misma (como poeta es otra cosa: *Kubla Khan* y *Álbum Iscariote* son dos libros mayores). Su hasta ahora mejor libro: *Canción de tumba*, no alcanza todavía la madurez, la lucidez y el conocimiento (aunque es un libro de

narrativa) vivido que se le ve en *Suerte de principiante*. Cuando leemos autores tan esféricos, su obra poética, narrativa o ensayística es una misma.

2

Para escritores como Julián Herbert todo es material de escritura. Todo lo leído y vivido llegan a las páginas que escribe: inesperadamente, por supuesto. El último párrafo del ensayo “La rutina” es una síntesis del programa de recuperación de AA —de hecho todo el libro es una suerte de Doce Pasos—, en el que se trabaja el problema de la adicción solo por 24 horas: Solo por hoy. No creo que haya sido una decisión tomada deliberadamente por el autor: es lo asimilado que tiene este programa. Herbert sabe que solo se tiene el día de hoy para escribir (“si no puedes escribir una página diaria y quitarle importancia a tu logro, se va volviendo más difícil escribir cada día”), sabe que la importancia de cada logro, de cada día en abstinencia o de escritura, se termina al concluir las 24 horas, y eso lo lleva a su obra: “primero hazlo, después redúcelo a cenizas”.

Hay, en el libro, diversas referencias al alcohol y a las drogas, a sus demonios y condenas: “con el tiempo aprendes a repetir ciertas fórmulas verbales sencillas que te ayudan a sobrevivir al potro de la Inquisición que es tu mente”, en una evidente correspondencia a “Del vómito a la sed / Atado al potro del alcohol, / Mi padre iba y venía entre las llamas” de “Pasado en claro” de Octavio Paz, a quien por cierto tiene muy bien leído Julián Herbert.

Uno de los temas soterrados del libro —a veces no tanto— es la locura, “el diálogo entre la locura y la razón”. Herbert sabe que la vida y la literatura (y en realidad todo: el amor, el trabajo, la economía, etc.) son de lo más fácil de llevar, pero no lo son para mentes ingobernables, quizá por eso se ha acercado tanto a la filosofía zen, a las bodas de Cadmo y Harmonía, a las nupcias y los desacuerdos de la mente y el espíritu: “¿es real lo que sentimos?”, se pregunta nuestro autor.

El famoso “cómo, cuándo y dónde” del Cuarto Paso de AA Herbert lo reescribe así: “dónde estabas, qué hora era, a que olían las cosas, de qué color era la luz”. Sabe que “convertir la monotonía, el dolor, e incluso la calamidad en algo que les sirve”, es parte de la literatura, y no solo de AA. El bagaje, aquello que ya se tiene totalmente asimilado a la existencia y, por supuesto, a la escritura, es casi una poética en Herbert.

Es interesante ver cómo considera que “la paranoia tiene la peculiaridad de ser autoinducida por muchos de quienes escribimos. En parte porque los delirios autorreferentes nulifican la responsabilidad y culpan al exterior”, que “estas perturbaciones mentales [...] afectan a sujetos ególatras, narcisistas y con baja autoestima”. El arte como un error, una malformación, un equívoco, una adicción. Lo anterior, citado del ensayo “La paranoia”, emparenta muy bien con el final del ensayo “La dualidad”, pues Herbert considera que los escritores han

perdido la castidad que mantiene un “lector puro”: “los escritores somos lectores impuros. Somos incapaces de ejercer esa tremenda libertad de tan solo leer y hacer de ello una vida feliz y digna y profunda” (otra referencia al programa de AA: “construir una vida feliz y útil”). El lector, como el alcohólico, quisiera volver a leer (a beber) como leyó aquellas primeras veces: irradiado de luz. El bebedor quisiera volver a beber como al principio, cuando no existía la resaca ni las lagunas mentales; y en esa insistencia de volver a aquel efecto, llega a las puertas de la sinrazón o de la muerte. Así, el lector busca una y otra vez en un libro aquel efecto, aunque en el fondo sabe que está condenado a jamás regresar a aquella sensación de inocencia, de pureza y paraíso. Herbert sabe, pues, que para lograr el sano juicio hay primero que vaciarse del ego, que para lograr la página del día de hoy solo existe una palabra, una frase a la vez.

3

Mientras leía *Suerte de principiante* sentía que ya había leído este libro. Algo me remitía a Stefan Zweig, pero Herbert nunca lo menciona. Sentía que estaba leyendo ideas del autor de *El mundo de ayer*, sobre todo de libros como *Castellio contra Calvino* o de *La lucha contra el demonio*: “No sabe todavía que su inadaptación es incurable; todavía llama casualidad a eso que encierra un demonio y que es su vocación”. Hay en este libro impresiones de Zweig sobre la locura, la escritura, la poesía y, sobre todo, sobre cómo transcurre la vida diaria de los poetas y los filósofos. Pero no, no era del todo Zweig. Seguía leyendo y todo el tiempo tuve la sensación de que ya había leído algo completamente similar, pero no podía recordar qué. Me empecé a obsesionar, como todo neurótico, e incluso cuando leía alguna idea de Herbert, como aquella de que cierto poeta escribía mejor en verano, me regresaba porque juraba yo que se había repetido y que la había dicho en un capítulo anterior. Hasta que así, con esos juegos de la memoria, una noche, por otras cuestiones, pensaba en mi madre y recordé que Stephen Nachmanovitch, en uno de sus libros, decía que el sánscrito *Lila* (el hipocorístico de mi mamá) significa juego y también amor. Y entonces: *Voilà!*, ahí estaba el sosias de *Suerte de principiante*, en *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*, pero tampoco lo menciona nunca Julián Herbert en sus más de 215 referencias bibliográficas. Y pensé, bueno, quizá la omitió: se le pasó incluir *El mezcal, el volcán, los comisarios* de Malcolm Lowry y lo menciona en el libro. Sin embargo, no me pareció casualidad que el libro de Herbert tuviera 11 capítulos y que el de Nachmanovitch 22, tampoco me pareció casualidad que viendo mis subrayados (los puristas odian que la gente raye los libros, pero ya se sabe que los puristas son siempre seres reprimidos) me percatara que en el libro de Herbert había ideas del estadounidense, ampliamente desarrolladas y, por supuesto, desde su propia experiencia. “¿De dónde viene el juego de

la imaginación?”, “¿Cuándo son literatura las palabras? ¿Cuándo es enseñanza la instrucción? ¿Cómo equilibramos la estructura y la espontaneidad, la disciplina y la libertad?”, “la literatura del Zen, a la que he acudido abundantemente por su profunda penetración en la experiencia”, “mirar el proceso creativo es como mirar un cristal: no importa qué faceta miremos, siempre veremos reflejadas todas las otras”, “el hacer es su propio resultado”. Pero más allá de esas ideas empecé a ver que el nombre de los capítulos de Herbert venían de las ideas de Nachmanovitch: “es la grande y simple *respiración*”, “es posible participar en ellos como *lila* (juego divino) o como *rutina*”, “nos causa placer la *repetición* enérgica, la práctica, el ritual”, “cuando examinamos estas dos *preguntas* relacionadas, llegamos a ver al juego”, “probamos y demolemos nuestros propios *delirios*” (“La paranoia”); “sobre la inspiración y la transpiración es absolutamente cierto, pero en la práctica no hay *dualismo* entre ambas cosas”, “¿por qué esta ola de *emoción*? creo que las lágrimas son lágrimas de reconocimiento”, “la belleza de tocar juntos es encontrarse en Uno” (“La tertulia”); “la disciplina se logra quedándose quieto y penetrando en el vacío interior, haciéndose amigo de ese vacío” (“La ermita”); “la belleza formal es también la belleza del oficio” (“La vocación”), *and go on*. Pero lo que me sorprendió mucho fueron las coincidencias sobre el tema de la adicción, que ya no voy a citar aquí para no extenderme. Quizá si Herbert no menciona a Nachmanovitch es porque no lo ha leído, prefiero apegarme a la idea borgiana de “Kafka y sus precursores”. Yo creo que toda es una y única literatura. Estoy convencido de que *En busca del tiempo perdido* sería escrito con, sin o a pesar de Proust. Herbert y Nachmanovitch son uno en la eterna tertulia a la que nos convoca la literatura.

4

Para Julián Herbert la realidad es una ficción. Y sigue los pasos del mirífico José Revueltas para decirnos que “el *modo* que tiene la realidad de dejarse que la seleccionemos” es la manera en la que vamos a vivir. Existe un movimiento perpetuo con el que vivimos día a día. Nosotros seleccionamos y elegimos nuestra realidad. La vivimos de manera sencilla o complicada; la manera que elijamos determina quienes somos. Las circunstancias de las que hablaba Ortega y Gasset, quedan casi en segundo término, pues lo exterior existe, afecta o impacta de acuerdo a como lo consideremos o se lo permitamos. Seleccionamos la realidad de acuerdo a la persona que somos ese día, en ese instante. Todo es fugitivo, y permanece solo si se lo permitimos. Pero, además, permanece porque es contado; y Herbert siempre nos cuenta algo. Es un libro de ensayo, claro, pero también es un libro narrativo, por eso decía yo arriba que su obra, en general, no puede dividirse en poesía-ensayo-narrativa, porque es una misma y *Suerte de principiante* es un cúmulo de historias.

Dice el filósofo en *La voluntad de poder*: “No hay ni ‘espíritu’, ni razón, ni pensamiento, ni conciencia, ni alma, ni voluntad, ni verdad; las citadas, no son sino ficciones inútiles. No se trata de ‘sujeto’ y ‘objeto’, sino de una cierta especie animal que no prospera sino bajo el imperio de una justeza relativa de sus percepciones y, ante todo, con la regularidad de estas (de manera que le es posible capitalizar sus experiencias)”. Los libros son una de esas “especies animales” de las que habla Nietzsche; los libros como *Suerte de principiante*, por supuesto, no todos. El que duda cree, y sabe que no sabe; el que está seguro de sus creencias, pensamiento y convicciones es un fanático, un roñoso, miserable y patético personaje que cree que lo que piensa es verdad, que todo lo que dice es cierto y que el resto del mundo está mal (el fanático, faltaba más, juzga siempre aquello que considera “lo malo”). Ficción de ficciones, todo es ficción. La “justeza relativa de sus percepciones” ha hecho de la obra de Herbert una de las mejores de los últimos años en nuestro país.

5 Aunque *Suerte de principiante* es un gran libro, pudo haberse dejado leer mejor con un minucioso trabajo de edición. Al ser “reescrituras de un ciclo de charlas informales” se colaron muchos “aborda” tan propios del habla informal, o de la academia: “aborda lo que él denomina”, “abordó con claridad”, “la ha abordado Umberto Eco”, “si quisiera abordar”, “aborda lateralmente”, y más. Y no faltó por ahí un chirriante calco lingüístico: “Al final del día...”. Hay capítulos que parecen querer congraciarse con los estudios académicos, particularmente con los estadounidenses, como los ensayos “La respiración”, y “La dualidad”. No tengo nada en contra de la academia, salvo que en la mayoría de los casos los académicos escriben muy feo. En los estudios académicos hay muchas y brillantes ideas, pero expuestas tan rudimentariamente que parece que odian el lenguaje, o que desconocen su uso. La mayoría de los estudios académicos están escritos con un reducido número de palabras y, cuando hay mayor uso de lenguaje, suele ser con mucha jergonza. Por ahí Herbert cedió a la seducción en “La ermita”, “La emoción ideológica” y a ratos en “La paranoia”: *Peccata minuta*, pues estamos frente a uno de los mejores libros de ensayos de la literatura mexicana.

Pero justamente esa imperfección lo hace no ser un escritor “perseguido” o “comisario”, bajo su nomenclatura desarrollada en “La emoción ideológica”, sino un escritor que sabe que lo único que puede hacer en la vida es escribir, no censurar, no autoflagelarse, hacer a un lado la autoconmiseración tan propia de la mayoría de los escritores contemporáneos; por eso muchos no han podido dejar de escribir “autoficción”: mira cómo sufro, merezco ser leído, tener éxito y dinero, y que nadie haya sufrido más que yo. Las

enloquecedoras e inmisericordes cadenas del yo.

Herbert cedió a la tentación de hablar, y muy de pasada, de temas en boga como el feminismo, lo transgénero, la ecología, las redes sociales, el cuerpo. Por supuesto son temas de nuestra época, pero al no profundizarlos y solo mencionarlos al vuelo, parece que fue un: “para que no me falte mencionar nada”.

6 Julián Herbert es un crítico literario, no puede dejar de serlo. Pone en su lugar a poetas menores como María Rivera, y ensalza merecidamente a otras como Sara Uribe. *Suerte de principiante* es un libro de ensayos en el sentido más amplio del término, pero es, por supuesto, un libro de crítica literaria. Para Herbert “nuestra poética es también una política”, y esa es una premisa para todo crítico literario sensato.

Un crítico literario, como se sabe, si no tiene mala leche no es crítico literario: “Alejandra Pizarnik (...) parece estar en vías de convertirse en la Mario Benedetti de ciertos feminismos”. Pero claro, en nuestra época es muy mal visto hablar con honestidad, decir lo justo; se busca lo políticamente correcto, aunque sea mintiendo. La figura del crítico literario está en desuso: ahora todos los libros son maravillosos, imprescindibles, todos tienen derecho a que se les alabe; y si encima eres marginal, perteneces a una minoría o padeces alguna discapacidad, pues tu libro tendrá mayor valor, aunque esté escrito en español-facebook, o español-insta. De ahí que, mundialmente, existe ya muy poca crítica literaria que señale, argumente, analice, critique, pues, un libro.

Pero también, como todo crítico literario, Herbert sabe que: “conforme más libros tenemos, más ciegos somos a ellos”, pues quien lee sabe que está en medio de un mar inagotable, que será imposible que alcance a ver todo el paisaje, y que está destinado a que en un momento dado la torre que contruyó se derrumbe, y que solo sea habitante de la llanura de Babel. Y entonces, el horror que nos anunció Conrad, y qué Herbert lo dice de insuperable manera: “La ausencia de sentido tiene otro nombre: el horror”.

7 Otro de los temas soterrados del libro es la amistad. Francamente llegó a conmoverme el amor y el agradecimiento que Julián Herbert siente por sus amigos, sus verdaderos amigos, los cercanos, sus compañeros de talleres, de libros y de parrandas. No hago aquí la lista que fui subrayando a lo largo de *Suerte de principiante*, pero es una lista grande de hombres y mujeres a los que Herbert profesa una amorosa amistad. Cosa rara en un medio mezquino y desleal: “decía Joseph Conrad que quien escribe debe actuar como los marineros cuando lavan la cubierta del barco: sin esperar nada a cambio, salvo el silencioso reconocimiento de sus iguales”. No estoy

seguro que Herbert quiera el reconocimiento de sus iguales. Lo quiso, por supuesto, incluso lo necesitó, pero a estas alturas creo que el homenaje que hace a sus amigos, en *Suerte de principiante*, es por puro amor, sin necesitar reconocimientos.

8 “La vocación” es el ensayo que cierra el libro. Una reflexión regida por las triadas, muy a lo Octavio Paz: “transferencia, proyección y racionalización”, “un terapeuta, un profesor o una figura de autoridad”, “vocación, tradición y género”, “originalidad, parodia y homenaje”, “gags, stand-up comedy y absurdo”, y no es que en el resto del libro no las haya, las hay, y mucho (“los tres problemas estéticos fundamentales son la parodia, lo sublime y el punto de vista”), pero aquí es más evidente la figura triangular (¿otra vez AA y su triángulo dentro del círculo?). En hebreo, la repetición de una palabra tres veces enuncia el superlativo (como en el español la repetición de dos: tonto tonto), aquí la triada busca no solo una dirección o interpretación, sino tres que son, al mismo tiempo, superlativas: tres puntos suspensivos que dejan abierta una puerta. En *Suerte de principiante* existe una –para decirlo en las propias palabras de Herbert–, “obsesiva búsqueda de analogías”. El pensamiento de Herbert apunta hacia varias direcciones: literarias, musicales, cinematográficas, filosóficas, y en todos los casos, el lector sabrá que *Suerte de principiantes* no es lo que parece, hay “palabras que representan a otras, objetos que representan a otros, personas que representan a otras. También la capacidad intuitiva y paranoica de leer en ciertos rasgos, aunque sea de manera distorsionada, un nivel de realidad”.

Julián Herbert termina su libro con una triada que es una oración, una insistencia, un mantra, una plegaria, un grito, una necesidad de ya no estar solo, de que alguien esté a su lado en ese momento. Por supuesto, ni él sabe qué o a quién busca o necesita; si lo supiera, no estaría escribiendo algunas de las mejores páginas (imperfectas de tan buenas) de la literatura mexicana.

*Soy el que cierra y el que apaga la luz.*  
*Soy el que cierra y el que apaga la luz.*  
*Soy el que cierra y el que apaga la luz.*

Coda

*Suerte de principiante* es un libro de amor a la literatura. Y, aunque es un libro lleno de amor, en el sentido espiritual, hay aquí una ausencia del amor carnal, de pareja, del eros. Es un libro apasionado y hasta sensual, pero (que no es por supuesto un pero) existe una ausencia de la pasión amorosa de la carne. No existe aquí una Beatriz (salvo en los agradecimientos), pero es el propio Herbert quien nos lo dice: “no creo que el amor sea la respuesta a nada. Lo que sí creo es que sigue siendo la pregunta”. La búsqueda –y el encuentro– del amor, finalmente, no está en el otro.

## Escribo este libro avergonzado...

Rafael Mondragón Velázquez

*El largo instante del incendio. Ensayo biográfico sobre José Vasconcelos*

El Colegio Nacional

2023, 343 pp.

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ

En el vasto panorama de la historiografía sobre José Vasconcelos, la reciente biografía de Rafael Mondragón Velázquez está más cerca de la iconoclasta de José Joaquín Blanco, *Se llamaba José Vasconcelos* (1977), que de la impresionante y voluminosa de Claude Fell, *Los años del águila* (1989). A diferencia de Blanco y Mondragón, y acaso por no abandonar el rigor histórico, Claude Fell prefirió documentar ampliamente el contexto de 1920 a 1925, cuando Vasconcelos lideró la reapertura de la UNAM y prácticamente dio nacimiento a la SEP. También Fell coordinó en el año 2000 la edición crítica del primer tomo autobiográfico de Vasconcelos, *Ulises Criollo*, pues no hay que olvidar que Vasconcelos fue sobre todo biógrafo de sí mismo y que difícilmente se encuentra en la historia intelectual mexicana semejante ejercicio de sinceridad, cinismo y a ratos descarro, pero también nobleza, como en el de sus memorias. En síntesis, tanto material disponible hace difícil otra biografía sobre Vasconcelos que realmente enriquezca o expanda, o dé otra mirada, a nuestra comprensión del personaje.

Cabe, entonces, preguntarse si el libro *El largo instante del incendio. Ensayo biográfico sobre José Vasconcelos*, al adoptar un enfoque que combina la biografía con el análisis cultural y los discursos de corrección política actuales, realmente consigue ofrecer una perspectiva fresca y provocadora sobre Vasconcelos, o si explora las dimensiones menos examinadas de su vida y obra. Mondragón Velázquez declara, en el penúltimo capítulo de su libro, que escribió este libro “avergonzado ante la violencia de un hombre que destruyó a las mujeres que lo amaron y apoyaron, y que no supo cuidar los dones que el espíritu humano le pidió desarrollar en su país y su época”. No es nueva la indignación contra Vasconcelos, ya que se trata de uno de los personajes más multifacéticos y polémicos de la historia mexicana, pero decir que Vasconcelos generó una “narrativa redentora” que incubó “el fascismo social”, resulta, más que provocador, en un desaguisado. La indignación del autor contra el “machista” Vasconcelos parece orientarse a justificar su propia figura, quien, muy a su pesar, es capaz de publicar una biografía sobre un personaje que le resulta no solo antipático, sino la encarnación de múltiples violencias. Quizás sea el principal

problema de este trabajo la relativización del género de la biografía hasta llevarlo a confines en los que el ensayo también confunde su forma con la confesión, la propia autobiografía y la denuncia.

Mondragón encuentra ciertas cercanías entre las narrativas redentoras de su propio tiempo y los últimos años de vida de Vasconcelos, en los que los “resentimientos contra el curso de la historia se acrecientan”, de acuerdo con su interpretación histórica. Busca comprender el portentoso legado de Vasconcelos en función de *nuestro* tiempo. Todo trabajo histórico, en efecto, implica un diagnóstico del tiempo, y por un momento pareciera que Mondragón otorga a Vasconcelos la capacidad transformadora de toda una época, de ser el espíritu de la historia, pero como si temiera el reconocimiento tácito, constantemente enfatiza su carácter de “provinciano” —“joven provinciano”—, “depredador sexual”, “abusivo”, “cínico” y un largo etcétera. Se detiene mucho Mondragón en regodearse en los aspectos no sólo incómodos de Vasconcelos, sino, sobre todo, violentos; se empeña en señalar que el contexto histórico del “joven provinciano” en la capital podía entenderse como un ambiente de exaltación misógina: “estudiantes varones, depredadores sexuales en una época que consentía el amor a las hermanas, la veneración a las madres y el noviazgo con las adolescentes ‘respetables’ (las comillas aquí significan ironía), al tiempo que admitía el engaño hacia las mujeres más pobres y formas variadas de abuso sexual”. Lamentablemente hablamos de una época cuyas prácticas de violencia contra las mujeres se mantiene hasta hoy. Cabría preguntarse qué tipo de violencia se le imprime a las comillas irónicas de las *adolescentes respetables*. El mismo autor reconoce que se trataba de una época en la que la vida intelectual era ante todo masculina, y no solo eso, sino misógina, ¿para qué poner la atención en la acusación?

Le interesa a Mondragón exaltar, estudiar y conocer el lugar que tuvo Vasconcelos en la cultura de izquierda para comprender las promesas defraudadas y los fracasos, para ello “reintegra” la voz a otras figuras históricas para “saldar cuentas con el resentimiento” —aunque no es fácil comprender de quién es el resentimiento al que alude. Resulta interesante, sin embargo, que el libro se construya a partir de cuatro miradas oblicuas sobre

Vasconcelos: de Adelina Zendejas, Elena Torres, Eulalia Guzmán y Rafael Mondragón. Recordar las voces de mujeres tan importantes y, a veces, poco conocidas, resulta relevante para comprender las ideas políticas de la época, en particular aquellas relacionadas con el feminismo y cómo las mujeres luchaban por ganar no solo un espacio civil, sino también de representación intelectual. Sin duda se trata de aspecto novedoso y destacable de Mondragón, aun cuando la figura de Vasconcelos se pierda y se vuelva irrelevante para darles un lugar protagónico en el escenario histórico a estas mujeres.

Hay, por otro lado, un interesante coqueteo a lo largo del libro por ver con voluntad poética y filosófica la autobiografía que el propio Vasconcelos hace de sí mismo. La lee con desconfianza, con recelo. Hay importantes vacíos que no son precisamente imprecisiones históricas, sino omisiones a voluntad; sin embargo, estos vacíos se llenan con otras voces y testimonios sobre Vasconcelos, lo que no deja de parecer una estampa depresiva que Mondragón confiesa: “la depresión que me causó leer los textos sobre los que trata el capítulo 4”. Lo que no logra muy bien el autor, hay que decirlo, es refutar a Vasconcelos; si al inicio del libro ha declarado renunciar a la “exhaustividad”, ¿no se corre el riesgo de evadir ya no detalles, sino aspectos elementales para una biografía?: “Renuncié a la exhaustividad: preferí la biografía con las voces de testigos, pues ‘Vasconcelos’ fue, muchas veces, el nombre de un sueño colectivo”. En lo que sigue, procuraré revisar algunos de sus aciertos y desaciertos.

Según Mondragón Velázquez, las campañas alfabetizadoras de Vasconcelos significaron una agresión a los pueblos indígenas de México, y así se lo reclamó en su momento Juana Belén Gutiérrez de Mendoza (1875-1942), una periodista antiporfirista y posteriormente zapatista (llegó a coronela) en un ensayo publicado en 1924, *Por la tierra y por la raza*, que Mondragón Velázquez referencia. Puesta a consultar este ensayo, efectivamente, hay extensas citas sobre mitología azteca para dar a entender el discurso etnográfico y antropológico sobre el que debería fundarse —y de hecho así en parte se fundó— el nuevo Estado revolucionario. Juana Belén criticó que Vasconcelos desafiara a la civilización indígena al declarar que la campaña de alfabetización de la SEP incorporaría a los indios a la civilización, “ya que esa declaración trunca de incorporar a los indios a la civilización, parece decir que no hay más que una: la del Secretario de Educación Pública”. La sombra del fascismo y del racismo, que Mondragón vio atisbada en Vasconcelos desde sus primeros años, pareciera tomar mayor vuelo cuando adquiere lugar y representación en el poder público. Al asumir la rectoría, Vasconcelos ocupó la

misma mesa de trabajo que Justo Sierra. Los diecisiete volúmenes de la colección verde ayudarían a la industria editorial a tener más lectores, no a entrar a en quiebra. Se echó de enemigo a Plutarco Elías Calles, secretario de gobernación, al trasladar los talleres gráficos de la Nación a la UNAM; lo que podría ser leído por algunos como un acto contrarrevolucionario, en esta biografía toman cierto matiz ambiguo. Un trabajo hemerográfico de importante impacto social, como lo fue *El Maestro*, ilustrada por Montenegro a partir de ciertos diseños del *art nouveau*, comunes en la época, que además integró a sus páginas el cubismo de Diego Rivera, es asimilado por Mondragón como una declaración casi bolchevique, por lo que Vasconcelos algo tendría de Lenin: “Los artículos de José Vasconcelos en *El Maestro* fueron construyendo una especie de credo para esos pequeños bolcheviques de la cultura que llevaban adelante los proyectos impulsados desde la Universidad, y que adquirirán dimensiones mayúsculas en la nueva Secretaría”. Pese a que esta revista pudiera ser uno de los proyectos más nobles de Vasconcelos, Mondragón le destina poco espacio de reflexión, en contraste con todo el tiempo y regodeo invertido para revelar hasta la entraña la vena fascista, racista y, sobre todo, nazi, que contaminará toda la imagen y el trabajo de Vasconcelos, no solo en lo sucesivo, sino también de forma retrospectiva.

Lo que podría criticarse del libro de Mondragón Velázquez es una lectura un tanto recelosa de Vasconcelos que por momentos pareciera superficialidad. Señala que en los textos que escribe en su juventud hay intentos por justificar “manías personales o defectos de carácter invocando a los autores de los libros amados, que al final terminan diciendo lo que uno quisiera decir, pero no se atreve: no está mal odiar a las mujeres; el pensamiento es como la música; una misma fuerza mueve las almas y las estre-

llas...”. Este gesto no parece exclusivo de Vasconcelos. Descarta en un párrafo *De Robinson a Odiseo: Pedagogía estructural* (1935), una obra en la que José Vasconcelos aclaró que él no era pedagogo, sino un filósofo. ¿Por qué desautorizar así, sin mayor enfrentamiento, este trabajo que critica fuertemente la dictadura de la pedagogía sobre la cultura? Criticó los modelos educativos prevaecientes de su tiempo, particularmente aquellos influenciados por las ideas de Rousseau y por el liberalismo anglosajón y de reminiscencia positivista, llamando intempestivamente a recobrar una educación hispánica. Desde luego, Vasconcelos incurre en anacronismos al idealizar el espíritu aventurero de Hernán Cortés como parte del espíritu mexicano, sin reconocer adecuadamente las limitaciones y omisiones históricas de la colonización española en México, particularmente en lo que respecta a la construcción de infraestructuras educativas: no hubo escuelas de navieros ni quedó una tradición de navegantes y México se olvidó del mar. Esta idealización del pasado hispánico refleja una visión romántica y simplificada de la historia que no toma en cuenta la complejidad de las relaciones coloniales y sus impactos en la estructura social y educativa de México. A pesar de semejantes anacronismos, en Vasconcelos prevalece lo que Nietzsche llamó lo *intempestivo*, es decir, una capacidad de pensar fuera de su tiempo, lo mismo hacia el pasado que hacia el futuro, desafiando las normas y valores predominantes y buscando provocar un cambio cultural. No es otro caso lo que se propone al final del libro *De Robinson a Odiseo*: la construcción en el centro de la Ciudad de México de un gran edificio para albergar a la Biblioteca Nacional que incluyera museos etnográficos, coloniales, salas de concierto y el museo de Bellas Artes. Como sabemos, desde el Porfiriato hasta la fecha prevalece lo último sin que exista lo primero.

En otras ocasiones, Mondragón Velázquez se extiende demasiado sobre la visita a México de la chilena Gabriela Mistral. En algún momento, breve, compara a Vasconcelos con el anarquista chileno Francisco Bilbao (1823-1882) en la medida en que ambos acogieron, según él, el milenarismo de Joaquín de Fiore. Consiste tal milenarismo en que, después de la Edad del Padre (caracterizada por el Antiguo Testamento y la ley) y de la Edad del Hijo (marcada por el Nuevo Testamento y la gracia), viene la Edad del Espíritu: un futuro de igualdad y comprensión universal. Es cierto que Bilbao se apartó de la construcción republicana de Andrés Bello en Chile y que expresó antipatía por la coartada de reemplazar un rey por la implementación de la ley. Pero no es cierto que Vasconcelos haya sido un anarquista. Por el contrario, Vasconcelos fue un crítico de aquel liberalismo anárquico y deprecador que le usurpa al Estado el monopolio de la seguridad y de la educación, sin fomentar en este último rubro bibliotecas públicas ni centros de investigación.

El libro de Mondragón Velázquez, aunque enfrenta el desafío de aportar novedad a un campo ya denso y rigurosamente explorado por biografías anteriores, intenta ofrecer una crítica contemporánea y relevante que desentrañe las complejidades de Vasconcelos, en un discurso pensado y dirigido “sobre todo a los jóvenes provincianos que desean con afán heroico: que hacen viajes para conquistar la libertad en ciudades más grandes o se quedan en los lugares en que nacieron y luchan para construir pequeños espacios de dignidad” (como Vasconcelos, como Mondragón, como yo misma). Sin embargo, su enfoque polémico y censor, y la renuncia a la exhaustividad limitan su capacidad para proporcionar una imagen verdaderamente equilibrada del pensador mexicano.

## El poema es el poema

Mario Montalbetti

*El lenguaje del poema. Seis aproximaciones*

Gris Tormenta

Querétaro, 2024, 188 pp.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

En *El lenguaje del poema*, Mario Montalbetti reúne seis interesantes ensayos (o más bien *aproximaciones*) que el escritor leyó previamente en diversos actos públicos o que ya habían aparecido en revistas; al compartir un mismo espacio, es decir, al volverse parte

de este singular volumen, adquieren un significado especial e integrador; intentaré en esta reseña empezar a indicar en qué consiste dicho probable sentido, sus efectos en la crítica literaria y en la lectura general de la poesía. Por supuesto, corro el riesgo al reseñar este libro de prac-

ticar el vicio que reiteradamente critica el autor en sus páginas: sugerir que los textos literarios sean susceptibles de una decodificación o de una interpretación más allá de sus propios términos intransferibles —advirtase por tanto que estos ensayos poseen un valor auténticamente literario y poético por el talento creador con que están realizados.

Podría apostarse que *El lenguaje del poema* es una poética si no fuera por la sensación de que para el autor de estas páginas el poema es una manifestación si no digna del pensamiento esotérico, por lo menos inaprensible por su naturaleza misma: ¿Qué se puede enunciar acerca de aquello que parece siempre negar un comentario o bien una explicación? ¿Se

puede identificar lo poético sin acabar por violentar su naturaleza? ¿Son los poemas una mercancía tan rara que la única vía de acercamiento que nos queda es su mera contemplación silenciosa? ¿Con qué parte de nuestro ser debemos de enfrentar la lectura, por ejemplo, de unos versos? ¿Hay una inteligencia exclusiva que debe funcionar al leer poesía? ¿Es la hermenéutica un pensamiento herético? En ello radicaría, en parte, el interés por las composiciones de los poetas: en dilucidar su rara situación, su lugar frente a todos los demás actos de la lengua (y de la existencia) como realidades únicas, extraordinarias y discontinuas que no se parecen a otras; y, por tanto, que requieren un tratamiento único, especial, diverso (no la glosa, no la prosificación, no la *short-reading* del mundo universitario anglosajón, tampoco las explicaciones filológicas, no la búsqueda de símbolos ni de las figuras retóricas, no la caza en pos de los sentidos manifiestos y ocultos). Señala con contundencia Montalbetti lo siguiente para definir su concepción de lo poético como lo que imposiblemente se puede fijar o bien condensar: “La idea perniciosa de que un poema es una condensación final de sentido, de que es una trampa estética en la que cayó una idea que no podía expresarse de otra manera, debe abandonarse en favor de esta otra: que en el poema nada ha terminado, nada ha cristalizado (en todo caso, no ahora y para siempre), sino que más bien el poema es una plataforma de (re)lanzamiento de más palabras en una metonimia infinita”. El problema, por supuesto, no es reciente; la necesidad de renovar esta discusión resulta, eso sí, llamativa.

Si bien las premisas con que Montalbetti ha elaborado sus ensayos lo alejan de enfocar su materia desde una perspectiva académica, detrás de sus apreciaciones resuenan, sin duda, los ecos no solo de la teoría literaria sino más bien de las ideas en torno a la debatida naturaleza del lenguaje; no es raro que cite y se apoye en autores que han dirimido acerca de la cuestión; autores cuyas premisas pertenecerían pues a la búsqueda de una filosofía del lenguaje, de aquella entidad que si bien presta sus servicios para la aparente comunicación de ideas, conceptos, emociones, etc., también puede sustraerse de lo inmediato, de lo contingente, y así convertirse en puro acto creador sin más. Son grandes las deudas que Montalbetti guarda sobre todo con los planteamientos del deconstruccionismo. Previamente, apunté un concepto para describir con cierta ligereza lo que está en *El lenguaje del poema*; referí la opción de concebir el volumen como una *poética*; quizás más apropiado, sin embargo, sería pensar en una *antipoética*, en un conjunto de ensayos que van más allá de la proscripción o de la descripción clásicas; unas *aproximaciones* acerca de las operaciones falsas con que se lee para intentar entender el discurso de la poesía. Si bien existen, como ya lo he delineado, asuntos, tratamientos, temas y enfoques que recorren esta

obra de cabo a rabo, sería útil, aunque sea con rapidez, apuntar aquí algunos insuficientes indicios en torno a los capítulos del libro de Montalbetti.

“Por la lengua o por anécdota” desarrolla una idea tan evidente que ha sido, sin embargo, olvidada por casi todos los profesores de literatura: los poemas no son una expresión nacional; y, peor todavía, nacionalista. Por supuesto, existe una compulsión antologadora que se apoya en la historia, en la geografía en los estilos; y que en el fondo sirve para poco. Esta idea, sin duda, habría sido del agrado de Borges: pertenecemos a un país acaso por un malentendido, o por la forma caprichosa en que se han delineado las líneas fronterizas: guerras, pactos, disputas políticas. Montalbetti aboga por el reconocimiento de lo poético más allá de las circunstancias que rodean los textos y en que se escriben: “Hay una cierta incomodidad del poeta ante la institución, hacia lo externamente estructurado, hacia la domesticación”.

El segundo de los ensayos es casi un manifiesto, tal y como puede verificarse al leer el título: “En defensa del poema como aberración significativa”. En estas páginas, Montalbetti recuerda la extravagante situación en que viven los poetas como personajes poco serios en la sociedad; y también la extrañeza que ocasiona que se dediquen a escribir poemas, es decir, obras literarias que generan una genuina desconfianza por la forma en que se encara en ellas el utópico o inalcanzable sentido. Frente a la duda acerca de qué dice o significa un texto poético, reconocer que se trata de la pregunta equivocada. Un poema no puede significar otra cosa que lo eminentemente poético. Lo que intenta demostrar Montalbetti es que en la poesía hay un desobedecimiento en la forma en que opera el signo lingüístico: “está en la naturaleza de la representación estética no formar signo, y esto porque el representante nunca va a dar en el blanco de lo representado, nunca lo podrá hacer ‘su significado’”. Con ello, aunque Montalbetti no lo consigne, quedan cancelados todos los estudios de estilística, los cuales se basan precisamente en esa dicotomía, en la tensión entre los dos componentes del signo. Y también, por supuesto, la posibilidad de *entender* algo cuando leemos un texto poético. De hecho, en la comprensión plena hay la certidumbre de la decepción: “Los versos que entendemos completamente nos decepcionan”.

Si en la anterior aproximación Montalbetti estableció algunos puntos esenciales para fundamentar su hipótesis central acerca de la naturaleza de lo poético, en “Si todo el verde de la primavera fuera azul... (Sobre necesidad y contingencia del poema)... y lo es”, el autor arriba a los territorios de la práctica. Esto es de agradecerse pues aquí tenemos un ejemplo acerca de cómo acercarnos, en los términos que él ha postulado, para así ejercer la lectura de un poema y, sobre todo, de un verso. Se trata de una composición del poeta norteamericano Wallace

Stevens, la cual por sus peculiaridades en la construcción y en el contenido sirve idealmente para volver a reconocer la extravagancia que existe en el lenguaje del poema: “Si todo el verde de la primavera fuera azul...”. Aquí Montalbetti sugiere la trascendencia teológica del poema, y los que considera deberían de ser los ejes centrales de cualquier poética: la creación y la salvación del mundo. No es entonces exagerado decir que cuando se escribe un poema ocurre pues un milagro; por supuesto, no en los términos bíblicos, sino en los propios del lenguaje: la transformación de las palabras y del lenguaje en poesía, en ese intento por conseguir la liberación del significado.

“Sentido y ceguera del poema” es una conferencia en verso libre. La práctica de contener los conocimientos en un poema, como es bien sabido, es antigua y modernamente se ha olvidado. De tal forma que Montalbetti hace acopio de la tradición, pero de una tradición que se ha borrado en la contemporaneidad; y con sus palabras, como ocurre en el género de la conferencia, ha de buscar a su *auditorio*. El tema de su conferencia en verso es, no podía ser de otro modo, la poesía, esa *aberración significativa*; particularmente, las potencialidades del lenguaje para que se verifique, diríamos, esa función de la lengua. No es raro que en esta conferencia abunden las preguntas y también las especulaciones: “¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?”. Como ocurre a lo largo del libro, Montalbetti exige reconocer uno de los valores más ciertos de la poesía; me refiero a que nada falta ni sobra en los poemas para ser reconocidos como tales: “El poema es el lugar en el que no falta nada. / El poema es la carencia de nada. / El sentido del poema es su falta de nada”. El poema no vale por lo que el poeta quiso decir, sino por lo que el poema *dice*. ¿Qué hacer entonces con las metáforas y con las alegorías? ¿Cuál es el lugar del lector si todo se ha dicho? “Leer un poema, en cambio, es como subirse a un submarino / en medio de la noche / y realizar una inmersión bastante profunda / en un mar poco transparente”.

“65 proposiciones sobre la mesa de Ishigami” es, como lo anuncia el título del ensayo, un conjunto de ideas en torno a un objeto: una mesa inconcebible. Si bien estamos acostumbrados a reconocer la relación arbitraria entre el significado y el significante, y a establecer así el pacto sugerido por el signo lingüístico, pueden existir cosas en nuestro entorno que contengan alguna rareza; esa extravagancia nos alejaría de una posible catalogación o clasificación invariable y absoluta. Para remitirnos otra vez a la singularidad del poema, Montalbetti recurre a una mesa imposible por sus dimensiones, por su extensión, por su composición, por no cumplir con las funciones usuales de una mesa arquetípica. Es más: se trata de una mesa que materialmente ni siquiera debería de existir, pero que Ishigami ha creado. Por medio de 65 proposiciones, es decir, 65 pequeñas observaciones des-

criptivas y enumeradas el autor ahonda en la existencia de lo que no debería de ser concebible. Hacia el final de su exposición, advierte previsiblemente Montalbetti: “Un poema es algo muy similar a la mesa de Ishigami”.

Una estructura parecida a la del anterior ensayo —el discurso fragmentado por medio de observaciones enumeradas, que constituyen un discurso si no atropellado, sí de una interrumpida fluencia— la posee el ensayo dedicado al autor de *Trilce*: “66 proposiciones sobre un poema de Vallejo”. En la poesía de Vallejo halla Montalbetti manifestaciones de esa *aberración significativa*, de ese lenguaje que en el ámbito de la poesía no significa sino la poesía misma. Escoge unos versos de Vallejo de los que poco se puede decir; o, más bien, se puede decir *algo*, pero sin la certeza de que sea necesario o de que ese *algo* sirva. Se puede explorar, como lo hace Montalbetti, la cuestión de la métrica, las relaciones de las palabras en campos semánticos im-

probables, la funcionalidad de la enumeración caótica, el uso de la sintaxis en el abismo en su mínima expresión. En todo caso, para el estudioso se trata de un poema en potencia: “Vallejo escondió el poema disfrazándolo de no-poema”.

La última de las aproximaciones es “El lugar que no se puede sobrepasar”. Aquí se estudia un poema del Nobel ruso Brodsky y la traducción que él mismo hizo al inglés. Es una composición cuyo personaje llega al polo, es decir, al punto límite que no se puede sobrepasar. Algo similar, por supuesto, ocurre en la escritura de la poesía. Es pues un poema al que acude Montalbetti como antes lo hizo a la mesa de Ishigami y al no-poema de Vallejo. ¿Qué podría escribir un explorador cuando tiene poco por escribir y cuando el espacio y el tiempo se han consumido? “Este es el costo inhumano para el humano que alcanza la más alta latitud posible, el límite, el punto que no puede sobrepasar y que no puede intercambiar. Ahora está solo, sin palabras,

sin imágenes. Y, ahora que está solo, ya no está”.

Como puede verificarse al leer las pequeñas notas que elaboré en esta reseña para estas *aproximaciones*, los textos de Montalbetti insisten, desde diversos ángulos, en el mismo asunto recurrente. *El lenguaje del poema* es pues un libro que arrincona al lector, que lo separa de algunas de las ideas más repetidas o manidas acerca de la forma en que se debería leer la poesía —y que escandalizará a uno que otro académico; es una obra que defiende, eso sí, la dignidad del poema a toda costa. Si bien algunas de las ideas no son necesariamente originales, la forma en que se les presenta se agradece por el talante ensayístico y provocador. No quisiera repetir lo que ya antes apunté: cerrar con un resumen esta reseña, con una perspectiva general. Si acaso deseo insistir en que se trata de una lectura que combate los malos hábitos de quienes piensan que la poesía ha dejado de ser un universo con sus propias leyes cuánticas.

## El resto es un vals

Mario Vargas Llosa

*Le dedico mi silencio*

Alfaguara

Madrid, 2023, 304 pp.

ALFONSO COLORADO

El premio Nobel peruano ha escrito lo que anunció como su última novela, y el título parece prefigurar, con un ligero toque dramático, una suerte de adiós. El autor, nacionalizado español, único miembro de la Académie Française sin haber escrito una obra en francés, emblema del cosmopolitismo latinoamericano, se nota que cada vez echa de menos más su tierra natal y que sus libros son una acuciosa y apasionada indagación sobre el Perú.

Si esta novela señalara un debut literario sería, probablemente, vista como una obra decorosa, bien lograda de acuerdo con sus modestos propósitos; para ser una obra de Vargas Llosa, se encuentra muy lejos de los vastos frescos que escribió en la década de 1960 y que a la postre le dieron el Nobel, como *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la catedral...* y sin embargo, esta breve novela muestra otras posibilidades del género: su estrecha relación con el periodismo, el reportaje, la crónica, el ensayo e incluso el artículo académico.

El libro tiene una trama sencilla: un periodista musical, que de ninguna manera se asume como musicólogo, escucha una vez a un guitarrista tan por-

tentoso como desconocido poco antes de que muera, y entiende que su misión en la vida es dar a conocer al mundo al prodigio y descubre que, para que se aquilate en su justa dimensión, es necesario escribir la historia del vals peruano... y en realidad del Perú. La novela aborda ese proceso, el de la escritura de un libro. Una vez consignado este resumen hay que apresurarse a decir que los lectores que probablemente se entusiasmarán serán, ante todo, los profesionales de la música, los de los estudios culturales, los melómanos de cualquier especie y los lectores peruanos.

Porque esta obra es en realidad un detallado ensayo, con un dejo melancólico, sobre el vals criollo, y por momentos pasa a ser una historia de la música popular peruana en el siglo XX, sobre la época de la música difundida a través de los cancioneros, la radio y la televisión; un homenaje a una serie de compositores, canciones e intérpretes de música popular peruana; un compendio de breves monografías sobre el instrumento nacional llamado cajón, sobre el castellano en la historia de Perú, sobre la “huachafería”, una suerte de *kitsch* local, de nada fácil definición y que tiene numerosos matices. La evocación de aquel mundo de hace décadas, regido por los medios centralizados de comunicación (y eso era igual en Perú que en México, que en cualquier país o continente) puede ser muy útil a un nativo digital, para quien el proceso de escucha musical ya no es un trabajo de lucha por acceder a fuentes sonoras sino un proceso de discriminación de las mismas. En ese sentido, el libro funciona también como una especie de curso introductorio a la música popular peruana del siglo XX.

El trasfondo de esta historia comienza mucho antes de la radio, en los siglos del virreinato, en las fiestas colectivas como la que se hacía en la pampa de Amancaes, cada 24 de junio, cuando se interpretaban bailes como los “diablitos” que registran las crónicas, pero “nadie sabe todavía cómo era y probablemente nunca se sabrá”; ya en el siglo XIX esa fiesta juntaba lo mismo a gente descalza que a las clases altas, y podía llegar incluso el presidente de la República como uno más; a este tema se dedica un capítulo, hay otro para la Yawar Fiesta incaica y para el Tahuantinsuyo, el imperio inca en su período de máxima extensión y poder. En extensos fragmentos de la obra el ensayo se apodera del escenario, pero no en tono didáctico o vindicatorio sino personal, evocativo, reconciliador, una vuelta a los orígenes, una comprensión de que la historia, que parece demasiado general, lejana, abstracta, trabaja en los individuos a través de procesos: mostrar que la vida colectiva, dominante durante siglos, más allá de regímenes políticos y clases sociales, gradualmente se fue perdiendo hasta quedar en una referencia o recuerdo en una época de la entronización del individualismo y de la definición por antonomasia, por ejemplo, de la literatura como el territorio de lo emotivo, psicológico, íntimo, y en lo cual el factor social es un mero trasfondo o algo ajeno.

La novela oscila entre el despliegue gradual de la tesis que el protagonista va configurando en el libro que está escribiendo (a cuya laboriosa redacción asiste el lector de la novela) y la constatación de que dicha tesis es ya parcialmente una realidad: el vals criollo ha roto las ba-

rreras de extracción social, geográficas, étnicas, lingüísticas, educativas, etc., y ha logrado unir a los peruanos puntualmente, en ciertos momentos y fiestas, pero ese género musical puede convertirse en algo más: la base del programa de regeneración social del país, que permita no solo una unión, sino la reconciliación permanente de las diferencias, de las dicotomías, de las pugnas sociales. Una realidad siempre parcial, una utopía siempre vigente.

Es curioso, pero acaso este ideal de comunión lo realizó en México la música ranchera, y esto se relaciona con que en el conjunto de la tradición hispánica fue, durante casi un siglo, el género musical franco de nuestra lengua. Su imperio fue más amplio y duradero, en mi opinión, que el tango o el bolero, pero no como consecuencia solo de sus prendas formales o estilísticas, sino como resultado de ser un género entronizado durante el régimen postrevolucionario como consecuencia de la demanda social de lo popular, por un lado, al tiempo que ofrecía un esquema de origen tradicional, pero lo suficientemente dúctil para la incorporación de nuevos registros culturales y sonoros. Es este tipo de reflexiones, tesis y discusiones son las que propicia esta novela, además de las que puedan referirse a las vicisitudes (hallazgos, penas y alegrías) de los protagonistas, y alrededor de estos tópicos centrales se despliegan otros, que aparecen brevemente, como el hecho de que se evidencia como en Perú (como en México y en general en América

Latina, con la sola excepción de Argentina y quizá Cuba) no existe un circuito de crítica musical; que nuestros países son auténticas potencias generadoras de música de todo tipo, pero que apenas hay publicaciones especializadas en música, programas, secciones de crítica social en los periódicos, y una serie de elementos que son moneda corriente en otros países, no por virtuosismo, sino por una serie de razones estructurales que son, finalmente, políticas y económicas.

Otro ejemplo de la impronta musicológica del libro, que muestra que esa disciplina tiene vastas ramificaciones, es que el libro que finalmente escribe el protagonista, *Lalo Molfina o la revolución silenciosa*, desata una intensa discusión entre la (incipiente pero apasionada) sociedad lectora, y que, más allá de que unos estén de acuerdo o desacuerdo con estas tesis, la élite intelectual, la ciudad letrada, reconoce la importancia del legado sonoro, la música popular, la tradición oral y ágrafa tanto para entender la cultura peruana como el porqué ha generado auténticas obras de arte. Y todo esto a partir de un músico que, en una aguda y dolorosa metáfora de nuestro entorno, nació, o más bien fue abandonado, en un basurero.

En suma, el último libro de Vargas Llosa, que no necesariamente su libro final, es una vindicación de la música popular peruana, una inmersión en sus vastas implicaciones culturales, una exploración de sus riquísimas posibilidades epistemológicas y una sofisticada

y sabrosa antología musical, en la cual refulgen nombres como Lucha Reyes, Óscar Áviles o Chabuca Granda, y otros quizá mucho menos conocidos fuera de ese país, como Amparo Baluarte, Alicia Lizárraga, Estela Alva, la Limeñita, etc.; o de crónicas sobre el origen de canciones como *Ódiame*, con letra de Barreto y música de Rafael Otero, etcétera.

El libro se lee con provecho, y hasta con placer, gracias a que evita la apología, a su mirada antropológica y empírica. Por ello así describe al músico perdido, añorado y mítico quien más lo conoció, su promotor: “Maldita la hora en que me metí en aquel negocio de la música criolla —exclamó, contrito—. No llegamos nunca a actuar por culpa de ese tal Lalo. Un infeliz, un malnacido lleno de escrúpulos y obsesiones. No quería actuar en grupo, exigía actuar solo. Por culpa de él me renunciaban todos los músicos que contactaba. Les pagaba los ensayos, los engreía y hasta los sobornaba para que le hicieran buena cara a Lalo, y al final todos tiraban la toalla. Una rata, una concha de su madre ese Lalo Molfino”.

Solo acabe añadir que esta obra de Vargas Llosa podría figurar junto a esta o aquella novela de tema musical (las que son indagaciones, los panegíricos son insufribles) pero, más todavía, junto a libros y testimonios como *El andariego* (1998) de Pepe Jara o *Esta es mi vida* (2008) de José José, y no desmerecería del todo, lo cual no es poca cosa.

## Crítica indisciplinada

Sebastián Pineda Buitrago

*La indisciplina literaria. Estudios mediáticos y culturales en Latinoamérica*

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2022, 100 pp.

MAURICIO ESCOBAR LICERAS

**A**dvertí el carácter *indisciplinado* —mejor sería decir *transdisciplinario*— que se requiere para dedicarse a los estudios literarios al hojear el índice de este volumen e ir leyendo y subrayando sus páginas. Harold Bloom opinaba que los críticos literarios son fuertes en la medida que sus lecturas son capaces de provocar otras lecturas. Yo añadiría que son, además de fuertes, angustiantes si sus lecturas nos obligan a recorrer anaqueles y estanterías como si nuestra vida se redujera a ello. En ese sentido, leer al crítico detrás de *La indisciplina literaria* desemboca en uno de esos placeres que combinan el goce estético con la exigencia moral, a través

de una invitación que nos conduce a asumir el compromiso de la labor crítica.

Divididas en cinco capítulos y un epílogo, las páginas articulan un diálogo entre sujetos y tópicos que combinan en menor o mayor grado la historia latinoamericana, el origen de la literatura como profesión universitaria, la filosofía en el conflicto de las facultades universitarias, el predominio o hegemonía del Derecho —del “letrado”— en la interpretación de los textos, así como los *mass media* como un *by-product* de las nuevas tecnologías. La pregunta de investigación con la que parte este libro es bastante aguda: ¿es acaso la emergencia de los estudios culturales una consecuencia de “la indisciplina literaria”?

Para distinguir la disciplina de la indisciplina, el primer capítulo se remonta a la antigüedad ateniense en que Platón se atreve a desdeñar a Homero en la medida que este no tuvo seguidores ni legó algún tipo de academia. Aristóteles legó a la posteridad la *Poética*, obra que inspirará a Alfonso Reyes, en medio del horror de la Segunda Guerra Mundial, a escribir y publicar los tratados *La crítica en la edad ateniense* (1941) y *La antigua retórica* (1942). En ambos textos, Reyes señala que la teoría literaria no es otra cosa que la retórica y poética de los antiguos griegos, constituyendo ambas disciplinas una técnica: “cuyo significado supone la construcción o edificación de algo que aún no está construido y que por tanto aún no existe”. Es decir, si comparamos a la literatura con una disciplina como la matemática, destacaría por su carácter poco riguroso y sus pretensiones ilimitadas que derivan en una *indisciplina*.

Siguiendo estas disquisiciones, el capítulo reflexiona sobre las críticas de filósofos como Kant hacia el ensanchamiento de los límites de las disciplinas del conocimiento o los intentos por dis-

ciplinar la literatura de los hermeneutas alemanes de principios del siglo XIX. Establecer los límites entre lo que es y lo que no es “literatura” ha sido siempre una labor infructuosa. Para el novelista inglés Aldous Huxley (“La literatura y los exámenes”, 1936), la mezcla de los aspectos no literarios y los puramente literarios es inevitable. Para Reyes, por otra parte, la “indisciplina” literaria se convierte en una virtud si se asume que la literatura es inflexible y sus motivos ilimitados. El verdadero disparate tiene lugar, de acuerdo con Pineda, cuando tal “integración de todos los motivos e intenciones” toma cuerpo en los estudios culturales en lugar de los estudios literarios, al no haber en Latinoamérica “una distribución bien resuelta y ordenada de la Filología y la Filosofía, a su vez dividida en teoría literaria, comentario de textos y edición crítica o ecdótica”. De ahí la “crisis filológica” en Latinoamérica de la que habla Pineda, la cual no solo concierne a la interpretación de la literatura, sino también a la de las leyes, todo lo cual desencadena una desarticulación de incomprendimientos sociales, cuya articulación o solución es un llamado apremiante.

El segundo capítulo nos introduce en esta cuestión al relatar cómo es que en los países protestantes la religión favoreció una alfabetización, una educación literaria, a raíz de las reglas luteranas alrededor de la lectura individual de la Biblia; situación contraria a las naciones bajo el catolicismo tridentino que, a pesar de los jesuitas, privilegió la imaginaria y temió las grandes traducciones bíblicas y su lectura generalizada. Esta educación literaria, naturalmente, habría de ser provechosa para la política. Octavio Paz en *El arco y la lira* apuntó algo al respecto: “Se olvida con frecuencia que, como todas las creaciones humanas, los Imperios y los Estados están hechos de palabras: son hechos verbales. En el libro

[decimotercero] XIII de los Anales, Tzu-Lu pregunta a Confucio: “Si el Duque de Wei te llamase para administrar su país, ¿cuál sería tu primera medida? El maestro dijo: La reforma del lenguaje”.

O como rescata nuestro libro, en palabras propias de otro crítico, de acuerdo con Samuel Johnson: “la Constitución del gobierno descansaba en la fuerza de la gramática”. En este ámbito, los contrastes entre países de herencia protestante y católica son más que visibles: mientras que la Constitución de los Estados Unidos originalmente solo constaba de siete artículos y hoy en día, apenas está compuesta por 27 enmiendas, la nuestra supera los cien artículos que en ocasiones sirven de poco y nada.

El tercer capítulo continúa con la problematización del Derecho como ficción literaria y la pregunta por su eficacia. Teniendo las reflexiones de Alfonso Reyes como precedente, nuestro México sigue en el mismo estanque: en absoluto sirve la formalidad de las leyes dentro de una población iletrada. Tanto el derecho como la literatura tienen la capacidad de institucionalizar imaginarios sociales: “pero para que aquellos imaginarios lleguen a la sociedad se requiere que tal sociedad esté sumamente alfabetizada”.

Sobre la cultura moderna estandarizada por los medios técnicos, las reflexiones del cuarto capítulo parten del desplazamiento hegemónico del texto a manos de los nuevos medios audiovisuales. Umberto Eco decía que la historia de los medios de comunicación no permite hacer profecías, pero que el crítico y el intelectual pueden evidenciar tendencias existentes. En dicho marco, letrados como el filólogo y crítico literario Federico de Onís, evidenciaron desde la invención del gramófono la consecuente incredulidad en la cultura libresca. Y es en la Posguerra cuando los estudios culturales aparecen, no desde la literatura, sino des-

de el desarrollo de las tecnologías bélicas. En otras palabras, por más fehacientes que sean las críticas hacia los estudios culturales, estos existirán mientras exista una historia de la tecnología.

En este contexto, el enfrentamiento entre imagen y escritura se enardece. El quinto capítulo versa alrededor de dicha dialéctica, retomando enfrentamientos puntuales, como la intención de Gabriel García Márquez de escribir *Cien años de soledad* para demostrar una mayor capacidad de la literatura frente al cine. Enfrentamientos que se han prolongado hasta nuestro presente, pero como señala el final del capítulo, “no necesariamente significa un rompimiento de relaciones” sino todo lo contrario.

En el epílogo, el libro concluye con aquella sentencia universal de Borges presente en el cuento *Deutsches Requiem*, que señala que todos los hombres nacemos platónicos o aristotélicos. Naturalmente, el poeta que se declaró, a pesar de su vasto conocimiento literario, rico de perplejidades y no de certezas, habría de optar por la tesis platónica de la musa. Pero esto no impide de ninguna manera el esfuerzo aristotélico de construir una disciplina literaria. Antes bien, como demuestran las nítidas disertaciones que componen este libro, dicho esfuerzo es necesario y sus consecuencias terminan por superar a la literatura misma.

En *La musa crítica: teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes* (2007), Sebastián Pineda apunta que: “los métodos valen si nos conducen a un juicio. Quedarnos en ellos significa o que no sabemos bien a qué los aplicamos, o que somos incapaces de formular un criterio propio con base en las pruebas aportadas por ellos”. Por ello es que, como letrados, debemos asumir el compromiso de la literatura, estar a la altura de la disciplina y articular linderos que hagan de este mar acaso un espacio más navegable.

## La vida que no fue

Roberto González Echevarría

*Memorias del archivo: una vida, Renacimiento*

Sevilla, 2022, 452 pp.

FEDERICO GUZMÁN RUBIO

Todo escritor que emprende la redacción de su autobiografía debe decidir en qué aspecto de la vida se centrará: Fray Servando Teresa de Mier eligió narrar sus huidas y, de pasada, la decadencia de España; Reinaldo Arenas intercaló la sexualidad y la escritura; Gabriel García Márquez prefirió aban-

donarse a sus recuerdos de infancia y juventud, y dejar los de la adultez para mejor ocasión. La decisión del crítico Roberto González Echevarría —cubano exiliado desde muy joven en los Estados Unidos tras el triunfo de la revolución— queda clara desde el título, *Memorias del archivo: una vida*, que alude a su

obra más importante, *Mito y archivo*, y que también anuncia el tono preponderante en buena parte del libro.

Quizás la apreciación anterior es injusta, pues a pesar de sus más de cuatrocientas páginas, el libro se lee con una fluidez placentera. Sin embargo, existen capítulos —los dedicados a su vida universitaria, que constituyen los más numerosos— en los que la burocracia se adueña de la vida, como tantas veces sucede en la academia, de lo que el crítico se queja en más de una ocasión, por ejemplo, al hablar de “la creciente burocratización de la universidad”. Hay pasajes enteros dedicados a conspiraciones departamentales, a peleas entre profesores por una cuota de poder, a la descripción de los tortuosos procedimientos

para obtener una plaza o para conseguir una oferta en el mercado laboral de las universidades estadounidenses de élite. Por más que estas descripciones —susceptibles a leerse desde la picaresca, uno de los campos de estudio de González Echevarría, o como una novela de campus— tengan para el lector latinoamericano un atractivo antropológico e, incluso, que puedan fungir como manual de instrucciones para los estudiantes interesados en hacer carrera en una Ivy League, queda la sensación de que el crítico, obligado a completar infinidad de informes de actividades, acabó por escribir uno más a la hora de recordar su historia intelectual.

Por ejemplo, dado que era la cátedra que se liberó, González Echevarría es contratado en Yale como profesor de literatura colonial, por lo que emprende la lectura de las crónicas de Indias. De esta forma, por revolucionarios que fueran —y lo fueron— sus estudios en este campo, queda la impresión de que el imperativo burocrático primó sobre la curiosidad intelectual. En contraste, cuando el profesor escribe sobre sus otras dos pasiones —el beisbol y la aviación—, se siente mucho más libre y contagia un entusiasmo y una vitalidad que muchas veces, en el caso de la literatura, queda sepultado por la lista de nombres de colegas a los que les debe un favor. Lo mismo sucede con los viajes: solo sabemos que visitó Venezuela para buscar rastros de la estancia de Alejo Carpentier, por ejemplo, pero nada se cuenta de su im-

presión del país, no hay ninguna anécdota, ningún recuerdo, ninguna impresión.

No queda ninguna duda de que la curiosidad de González Echevarría es amplísima: él no solo lo leyó todo, sino que supo aprovechar ese caudal de lecturas para escribir obras esenciales, fruto de la erudición, la originalidad y la lucidez. Su autobiografía hubiera sido el lugar idóneo para que, lejos del rigor académico, el gran lector que es González Echevarría contara —casi en la intimidad, con la subjetividad y el desparpajo tan penalizados por las revistas indexadas— sus impresiones literarias más personales, por qué privilegió el estudio de determinados autores, cómo saltaba de una gran tradición a otra. Algo hay de esto, por ejemplo, en su crítica a la obra de Harold Bloom, su amigo, en quien influyó decididamente para la parte latinoamericana —marginal— en *El canon occidental*, o en su valoración de la obra de Cabrera Infante, quien estuvo a punto de ser un gran escritor y quien —siempre según González Echevarría—, víctima de su ingenio, se acabó perdiendo en “los juegos de palabras que se hacían cada vez más cansoes”. Pero son excepciones. Lo mismo pasa con los grandes personajes a quienes conoció; salvo por Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal o Antonio Benítez Rojo, casi siempre se les limita a una semblanza más cercana al currículum vitae que a la literaria.

Una característica definitoria de la vida de González Echevarría, como él mismo lo advierte, es que, en los mundos que habitó, habitó siempre dos mundos.

Así, rechaza la definición de cubanoamericano y se asume como cubano sin adjetivos y, a la vez, como orgullosamente estadounidense: “me considero fiel a mis dos países a mi manera”. Son emocionantes las páginas dedicadas a la partida de Cuba y a los imposibles reencuentros, de la misma manera en que lo son las de la adopción de una patria nueva, primero con resignación y luego con convencimiento. Mucho más extraño que alguien con dos patrias resulta un crítico que haya sabido saltar del espacio más intransigentemente académico al ámbito más periodístico, y del campus estadounidense a las redacciones latinoamericanas, como en buena medida él lo logró. Sin embargo, Estados Unidos y la academia merecen toda la atención, y el lector se queda con curiosidad de esa otra vida de González Echevarría, la latinoamericana.

Creo que el mismo crítico, que no puede dejar de serlo consigo mismo, repara en lo que pudo ser su autobiografía: “hubiese querido que este mismo libro tuviera una factura más proustiana, dándole a la memoria ese estilo denso, melodioso, hecho de anacolutos poéticos que fijaran la atención en objetos significativos”. No obstante, si se echa en falta lo que no fue, es porque hay atisbos de ello, porque se muestran esos caminos que se vislumbraron pero que finalmente no se tomaron. En todo caso, vale la pena leer estas memorias, tanto por lo que son como por lo que hubieran podido ser.

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

*¡Hazte crítico!*

Escribe una reseña de una novedad literaria  
y envíala a [revistacriticismo@gmail.com](mailto:revistacriticismo@gmail.com)

# CRITICISMO

Revista de Crítica

49

50

México/España  
[www.criticismo.com](http://www.criticismo.com)