

CRITICISMO

Revista de Crítica

51

- Luis Mendoza Vega, *Coral* (CORAL BRACHO, POESÍA REUNIDA [1977-2023])
Noé Vázquez, *Labatut: la ciencia, la locura y la IA* (BENJAMÍN LABATUT, MANIAC)
Mónica Sánchez Fernández, *Apología de la rendija* (SARA MESA, LA FAMILIA)
Francesca Dennstedt, *La tiranía del contenido* (ROBERTO ABAD, EL HOMBRE CRUCIGRAMA)
Nina Crangle, *Novela en cartas* (MARINA TSVIETÁIEVA, CARTAS A ANNA TESKOVÁ (NOVELA EPISTOLAR))
Fernando Montenegro, *Rock en el volcán* (MÓNICA OJEDA, CHAMANES ELÉCTRICOS EN LA FIESTA DEL SOL)
Valeria List, *Lo que queda* (KAREN VILLEDA, TEORÍA DE CUERDAS)
Yasmín Rojas, *Sin documentos* (KARLA CORNEJO VILLAVICENCIO, CATALINA)
Héctor M. Magaña, *San Michel* (MICHEL HOUELLEBECQ, MÁS INTERVENCIONES)
Anuar Jalife Jacobo, *El pecado de mirar atrás* (LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ, MALA ENTRAÑA)
Miguel Ede, *Repetición y agotamiento* (CARLOS VELÁZQUEZ, EL MENONITA ZEN)
Clarissa Rodríguez Ábrego, *Todo es mentira* (VERONICA RAIMO, NADA ES VERDAD)
Shanik Sánchez, *Poesía feral* (ADÁN BRAND, FERALEs)
Edgardo Francisco Rodríguez Galindo, *El amor en tiempos del imperativo económico*
(CRISTINA RASCÓN, LA DESILUSIÓN ÓPTIMA DEL AMOR)
Isi Platas, *Verónica Murguía, un destino literario* (VERÓNICA MURGUÍA, EL ÁNGEL DE NICOLÁS)
Paulina Lara Flores, *Narrativa del maíz* (ALFREDO LÓPEZ AUSTIN, LOS BROTES DE LA MILPA. MITOLOGÍA MESOAMERICANA)
Jorge Luis Flores, *Komorebi* (WIM WENDERS, PERFECT DAYS)
Raciel D. Martínez Gómez, *Capote vs The Swans* (RYAN MURPHY, FEUD: CAPOTE VS THE SWANS)

52

- Pablo Sol Mora, *Piglia, ensayo biográfico* (MAURO LIBERTELLA, RICARDO PIGLIA A LA INTEMPERIE)
Liliana Muñoz, *Sylvia Molloy contra el olvido* (SYLVIA MOLLOY, ANIMALIA)
Antonio Nájera, *América del Norte: sueño y sombra*
(NICOLÁS MEDINA MORA, AMÉRICA DEL NORTE)
Miguel Ede, *(Eco)oportunismo* (ÁNGEL VARGAS, EL ESTÓMAGO DE LAS BALLENAS)
Sergio A. Mendoza, *Silencio de silencios* (HAN KANG, LA CLASE DE GRIEGO)
Guillem Anguera, *El crimen del cajero automático* (FERRAN GRAU, HIPERRÀBIA)
Diego Colín Mejía, *La ciudad y el escritor* (DANIEL SALDAÑA PARÍS,
AVIONES SOBREVOLANDO UN MONSTRUO / EL BAILE Y EL INCENDIO)
Ángel Arturo Gutiérrez, *Borges enamorado* (CLARA ANETTE BENENGALLI,
EL HOMBRE QUE AMÓ A MATILDE URBACH)
Héctor M. Magaña, *El Dios del fiordo* (JON FOSSE, SEPTOLOGÍA)
Yasmín Rojas, *Rechazo y venganza* (TONY TULATHIMUTTE, REJECTION)
Camila Ferreiro, *Aphra Behn, redescubierta* (APHRA BEHN, EL EMPERADOR DE LA LUNA)
Rosa Martí, *Ajolotes y quimeras* (JORGE LUIS FLORES, XÓLOTL)
Diana Isabel Jaramillo, *Mujer y oso* (MARIAN ENGEL, OSO)
Brehnis Daniel Xochihua García, *Intelectual, indígena y conservador* (BARUC MARTÍNEZ
DÍAZ, FAUSTINO CHIMALPOPOCA GALICIA. UN INTELLECTUAL INDÍGENA EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO)
Jaime Guerrero, *Tótem: una lectura ética* (LILA AVILÉS, TÓTEM)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 51

JULIO — SEPTIEMBRE 2024

- 5** *Luis Mendoza Vega*
Coral
CORAL BRACHO, POESÍA REUNIDA [1977-2023]
- 7** *Noé Vázquez*
Labatut: la ciencia, la locura y la IA
BENJAMÍN LABATUT, MANIAC
- 10** *Mónica Sánchez Fernández*
Apología de la rendija
SARA MESA, LA FAMILIA
- 11** *Francesca Dennstedt*
La tiranía del contenido
ROBERTO ABAD, EL HOMBRE CRUCIGRAMA
- 12** *Nina Crangle*
Novela en cartas
MARINA TSVIETÁIEVA, CARTAS A ANNA TESKOVÁ (NOVELA EPISTOLAR),
TRADUCCIÓN Y NOTAS DE SELMA ANCIRA
- 14** *Fernando Montenegro*
Rock en el volcán
MÓNICA OJEDA, CHAMANES ELÉCTRICOS EN LA FIESTA DEL SOL
- 16** *Valeria List*
Lo que queda
KAREN VILLEDA, TEORÍA DE CUERDAS
- 17** *Yasmín Rojas*
Sin documentos
KARLA CORNEJO VILLAVICENCIO, CATALINA
- 19** *Héctor M. Magaña*
San Michel
MICHEL HOUELLEBECQ, MÁS INTERVENCIONES
- 20** *Anuar Jalife Jacobo*
El pecado de mirar atrás
LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ, MALA ENTRAÑA
- 21** *Miguel Ede*
Repetición y agotamiento
CARLOS VELÁZQUEZ, EL MENONITA ZEN
- 22** *Clarissa Rodríguez Ábrego*
Todo es mentira
VERONICA RAIMO, NADA ES VERDAD
- 23** *Shanik Sánchez*
Poesía feral
ADÁN BRAND, FERALES, MEDUSA
- 25** *Edgardo Francisco Rodríguez Galindo*
El amor en tiempos del imperativo económico
CRISTINA RASCÓN, LA DESILUSIÓN ÓPTIMA DEL AMOR
- 26** *Isi Platas*
Verónica Murguía, un destino literario
VERÓNICA MURGUÍA, EL ÁNGEL DE NICOLÁS
- 27** *Paulina Lara Flores*
Narrativa del maíz
ALFREDO LÓPEZ AUSTIN, LOS BROTES DE LA MILPA.
MITOLOGÍA MESOAMERICANA
- 28** *Jorge Luis Flores*
Komorebi
WIM WENDERS, PERFECT DAYS
- 30** *Raciel D. Martínez Gómez*
Capote vs The Swans
RYAN MURPHY, FEUD: CAPOTE VS THE SWANS

CRITICISMO 52

OCTUBRE — DICIEMBRE 2024

- 32** *Pablo Sol Mora*
Piglia, ensayo biográfico
MAURO LIBERTELLA, RICARDO PIGLIA A LA INTEMPERIE
- 33** *Liliana Muñoz*
Sylvia Molloy contra el olvido
SYLVIA MOLLOY, ANIMALIA
- 35** *Antonio Nájera*
América del Norte: sueño y sombra
NICOLÁS MEDINA MORA, AMÉRICA DEL NORTE
- 37** *Miguel Ede*
(Eco)oportunismo
ÁNGEL VARGAS, EL ESTÓMAGO DE LAS BALLENAS
- 39** *Sergio A. Mendoza*
Silencio de silencios
HAN KANG, LA CLASE DE GRIEGO
- 41** *Guillem Anguera*
El crimen del cajero automático
FERRAN GRAU, HIPERRÀBIA
- 42** *Diego Colín Mejía*
La ciudad y el escritor
DANIEL SALDAÑA PARÍS, AVIONES SOBREVOLANDO UN MONSTRUO /
EL BAILE Y EL INCENDIO
- 44** *Ángel Arturo Gutiérrez*
Borges enamorado
CLARA ANETTE BENENGALLI,
EL HOMBRE QUE AMÓ A MATILDE URBACH
- 46** *Héctor M. Magaña*
El Dios del fiordo
JON FOSSE, SEPTOLOGÍA
- 47** *Yasmín Rojas*
Rechazo y venganza
TONY TULATHIMUTTE, REJECTION
- 49** *Camila Ferreiro*
Aphra Behn, redescubierta
APHRA BEHN, EL EMPERADOR DE LA LUNA
- 50** *Rosa Martí*
Ajolotes y quimeras
JORGE LUIS FLORES, XÓLOTL
- 51** *Diana Isabel Jaramillo*
Mujer y oso
MARIAN ENGEL, OSO
- 52** *Brehnis Daniel Xochihua García*
Intelectual, indígena y conservador
BARUC MARTÍNEZ DÍAZ, FAUSTINO CHIMALPOPOCA GALICIA.
UN INTELLECTUAL INDÍGENA EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO
- 53** *Jaime Guerrero*
Tótem: una lectura ética
LILA AVILÉS, TÓTEM

CRITICISMO

51

52

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

Coral

Coral Bracho

Poesía reunida [1977-2023]

Ediciones Era / UANL

Ciudad de México, 2023, 549 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

La obra de Coral Bracho (Ciudad de México, 1951) bien puede ilustrar la sentencia latina *nomen est omen*, con la que los romanos creían que el nombre determinaba en gran medida el futuro de quien lo portaba. El coral —animal expansivo, simbiótico, de proporciones monumentales— recuerda también al mundo vegetal por su estructura arborescente, intrincada y colorida, en el lecho marino. El término remite además a un tipo de poesía arcaica, la lírica coral, representada por coros mixtos en la antigua Grecia. En este sentido, *Poesía reunida [1977-2023]* resulta un organismo atrapado en el circuito del lenguaje, destituyendo las conexiones entre el orden de las palabras y el orden de los cuerpos que definen el lugar de cada uno de ellos. En su universo se encuentran no solo preocupaciones, técnicas y acercamientos distintos entre sí, sino también ejemplos de condensación y profundidad absolutas, que fincan la fisura dispuesta entre el mundo y la lengua. Creo que es allí donde este animal literario acecha: desde su inestabilidad y desbordamiento continuo.

El volumen celebra no solo el aumento de aquella primera versión del 2018, sino también el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2023 otorgado a la autora, donde el jurado determinó: “la poesía de Coral Bracho se pregunta por las maneras en que el mundo se descubre y nombra provocando una inteligencia sensible por parte de la instancia lectora. Su trabajo se vuelve entonces un archivo de experiencias vitales donde se piensa el olvido, la enfermedad, el dolor y la muerte.” Una voz-mirada penetrante que hace del poema un espacio público, plural y cadencioso, cuyos límites discursivos se difuminan para brindar una percepción total de la experiencia humana.

Herederas de la tradición —desde Luis de Góngora hasta José Carlos Becerra—, la propuesta de la escritora es fiel también, por su parte, a las renovaciones del pensamiento frente a la crisis cultural de la segunda mitad del siglo xx. Malva Flores, por ejemplo, enlista a la poeta en la llamada Generación del desencanto, aquella nacida en los años de 1940-1955, familiarizada más tarde bajo el signo del 68, cuya resistencia ante el naufragio nacional fue indispensable para la literatura mexicana y latinoamericana posterior. La escritura de Coral Bracho, emparentada en repetidas ocasiones con el movimien-

to neobarroco, comparte una sensibilidad con autores como Gerardo Deniz, David Huerta y José Kozler, para quienes el agotamiento de una poesía comprometida o sociologizante los motivó a restituir la mirada hacia la palabra, una totalmente subjetiva, porque atisbaron en ella un espacio abierto de significación frente a las pautas de armonía, economía y referencialidad del lenguaje utilitario. La fragmentación, la metáfora, la progresión metonímica, el versículo, el encabalgamiento, la descripción extensa, la anáfora, advierten en todos ellos una sospecha hacia la lengua y el papel sociopolítico de la literatura, restituyendo en cambio lo primigenio del habla: lo inasible y la ambivalencia, lo heterogéneo y lo multidimensional. No es arbitraria la ausencia de puntos finales y versos asimétricos, así como el uso de paréntesis, por donde corre y se disuelve el pensamiento ambarino de la escritora; su remanso, la luz que emana y erosiona espejeante, eso que ella misma llama una *danza gozosa* de las formas.

Los once títulos recuperados cronológicamente en esta antología dan cuenta de lo anterior. Desde su aparición, en la década de los setenta, leer a la escritora mexicana implica un *momento de textura fluvial* que absorbe, trastoca y devuelve todo transformado al cauce de la vida. La voz desviada y frenética —en *Peces de piel fugaz* (1977)— revela toda una red de signos e imágenes soterradas, fijando los efluvios más brillantes por insospechados de la contemplación, por lo que, más que un círculo cerrado y transparente, el mundo vislumbrado por la voz es una espiral que se abre constantemente hacia la contingencia.

Misma fuerza de dispersión y cohesión se lee en *El ser que va a morir* (1981; Premio de Poesía Aguascalientes), donde el pensamiento gira en torno de un cuerpo deseado y transgredido por la percepción del otro. Vientre, falo, boca, manos, piel, todo está traducido y referido en líquidos, selvas, templos y laderas. El epígrafe del singular poema “Sobre las mesas: el destello”, cita de los pensadores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, ofrece claves sobre este devenir imbricado-visto al microscopio del mundo: *como tallo subterráneo [el rizoma] tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos*. La lengua como esas guías herbolarias se extiende desde su lenta contención por espacios y territorios de lo cotidiano y de lo orgánico. Léase a propósito el siguiente fragmento de “En la humedad cifrada”:

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido

de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo (sus remansos despiertos
y desbordados; en tus costas lascivas
—termas bullentes— landas) los designios musgosos,
tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus valles profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las
fraguas,
(ábside fértil) Toco
en tus ciénegas vivas, en tus bosques: los rastros;
en su trama envolvente: los indicios

La densidad verbal es entonces el esfuerzo de abarcar la densidad de la materia que describe. Con Nietzsche más adelante, la poeta se pregunta: *¿Qué sabe el hombre de sí mismo? [...] ¿No le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso las relativas a su cuerpo, con el fin de desterrarlo y encerrarlo en una conciencia altiva y quimérica? ¿Qué sabe el sujeto sobre lo que siente? Si el ámbito del placer es el verdadero misterio no solo de la existencia sino del lenguaje mismo, ¿cómo nombrar el auge de lo henchido y lo jugoso?*, pregunta todo el tiempo Coral Bracho.

La aparición posterior de una sintaxis menos fragmentada en *Tierra de entraña ardiente* (1992), no disminuye la construcción de su estilo, puesto que un ritmo y un vocabulario personal sobreviven. Huellas, abismos, transparencias, etcétera, mediante juegos como la antítesis o el oxímoron, advierten y reiteran una lógica no convencional, es decir, el poema con su disposición y su léxico sigue reduciendo las contradicciones *a priori* del pensamiento formal, haciendo convivir opuestos en espacios complementarios, íntimos y afectivos. *¿Cómo el mármol negro de la noche gotea en la luz? ¿Cómo un ave oscura vigila la gruta blanca del olvido?* Tómese también en cuenta que la publicación contó, en su momento, con la colaboración de la artista Irma Palacios, cuya obra en la presente queda totalmente excluida; lo mismo pasa con *Zarpa el circo*, acompañado en su edición de 2015 con material de Vicente Rojo. Sin embargo, la autonomía de los poemas acentúa su propia identidad plástica. Si en *Tierra de entraña ardiente* las luces y las sombras (propios del barroco) reproducen lo profundo y retrospectivo de la materia, *Zarpa el circo* —poema de poco más de 40 versos— hace lo suyo respectivamente con las rimas internas, emulando la estridencia del evento festivo. Llega a preguntarse la voz: *¿Pero quién fija el hilo que divide al mundo? ¿Quién esconde y extrae su imperturbable magia?* Porque la vida es también esa *materia de ebriedad y de dulzura que a sí misma se engendra, que en sí misma se vierte*, no en un yo, sino en lo otro que canta: el agua, la ve-

getación, las fieras. El poema es entonces un todo concentrado en un tiempo dúctil y primigenio: el espacio simbólico de la palabra, mismo que, como se postuló antes, remueve la *membrana parda* del automatismo moderno.

La respiración particular de la autora, gracias a sus encabalgamientos y versos en ocasiones de una sola palabra, imanta las imágenes en su gesto momentáneo para, de alguna manera, ganar peso. En *La voluntad del ámbar* (1998), las caricias y el amor desatan el arrobamiento contemplativo donde los objetos se presentan rotundos y generosos. La disposición del apartado permite leer cierta línea argumentativa en torno a esta luz que incide y da cuerpo, volumen y profundidad. La presentación del lenguaje y su hipotético lector abre un espacio de extrañamiento metafísico que culmina con uno de los poemas más sombríos de todo el título:

Y si quiero

Dios me ve.
Si digo que Dios me ve, Dios me oye
decir “Dios me ve”, y si quiero
borrar lo que dije, Dios me ve
y me oye cuando pienso que quiero
borrar lo que dije, y si quiero borrar
lo que pienso y lo que dije
Dios me oye y me ve. (p. 163)

El lenguaje en sí mismo parece anular toda claridad para el pensamiento. ¿O será acaso que, como los *dedos sensitivos de un ciego* que hurgan descifrando bordes, relieves, su comprensión se construye a partir de su opacidad misma? ¿No es precisamente lo que se propone hacia el final del apartado?

Esto que ves aquí no es.
Alguien te oculta una pieza.
Es el fragmento
que da el sentido. Es la palabra
que altera el orden
del furtivo universo. El eje
oculto
sobre el que gira. Este recuerdo
que articulas
no es. Falta el espacio
que ajusta
el caos.

La palabra que conjuga y enlaza su voluntad resulta una raigambre de tiempo donde se ahonda toda luz, toda certeza: quien lo acoge es llevado, emprendido por él, es arrancado por su fría flama.

Si el lenguaje encuentra su plenitud en los pliegues del poema —plenitud quiere decir armonía, redondez—, como se intuye del epígrafe de *Ese espacio, ese jardín* (2003) —“*En las últimas palabras / están contenidas las primeras*”—, ¿qué hay en la muerte, por ejemplo, ese otro umbral? Las nueve partes de esta quinta entrega disciernen sobre un ámbito siempre dispuesto en lo cotidiano: el recordatorio de la finitud humana. La voz persigue las formas de esta presencia indivisible del acontecer: el bufón, los niños, el jaguar, la zorra blanca, el hermoso

nautilus, como metáforas de los momentos tutelares de la vivencia que el recuerdo enciende como una inquietud entre las cosas, y por las que el yo se pregunta su paradero:

La muerte,
ya lo sabemos, estaba ahí. Y no porque
alguno fuera a morir de pronto, o en poco tiempo,
ni en unos años. Estaba ahí, como siempre,
entre las blancas y las palmeras.
Estaba ahí, entre los vendedores,
como un respiro o como un rasgo.
Como una línea en las baldosas. Sonreía
sin malicia, sin impostura, y era un espacio
entre los alcatrazes. Por momentos nos cruzamos
o nos hace voltear. Algo
preciso nos muestra entonces. Algo muy claro
y demarcado.

La vida y la muerte como un binomio inextricable, como espacios continuos. Quiero decir: esa zona de la experiencia donde lo efímero *hiende en los traspacios un arco nuevo*: la memoria. El ámbito vital de la escritura de Coral Bracho es a su vez un jardín sustentado por las raíces de la muerte. El resultado de esta paradoja es un extenso poema galardonado con el Premio Xavier Villaurrutia 2003.

Las palabras encuentran su densidad no solo frente al espejo del vacío en *Ese espacio, ese jardín*, como señala David Medina Portillo, sino también en sus reservas, como en *Cuarto de hotel* (2007). Entre ambos títulos, la distancia es mínima —tanto en años, como en intereses—, puesto que la autora sigue una línea temática inaugurada desde el primer libro: el lenguaje adentrándose en la sombra de lo inusitado, de lo olvidado por el instinto, por lo que no busca establecer significados esclarecedores, sino más bien convertir lo abstracto en algo tangible, vivencial. Las discrepancias entre el potencial de la lengua y las apariencias del mundo, sus límites mutuos como imagen y modelo, revelan la oblicuidad misma del proceso de significación. El poema se presenta al lector señalando su polisemia en las fronteras de la percepción y de la existencia de lo visible e invisible, su cuerpo poliédrico. *Cuarto de hotel* se manifiesta entonces como el rostro velado del entorno y de lo humano. Una bitácora del diario cavilar, de una fija retrospectiva de cierta red de incidencias dueñas de otro lenguaje:

¿De dónde a dónde abre esta puerta?
¿Qué va dejando
poco
a poco
afuera?

La búsqueda de la voz por su habitación, su estar-ahí-en-otro-espacio, lo encuentra precisamente en el revés de la expresión, en su sombra ensortijada, en *eso que no voltea y cruza la puerta*. La ambigüedad, un huésped inasible, acompaña la lectura de principio a fin, como *esta verdad oscura, esta oscilante levedad*.

Roberto Cruz Arzabal habla de la poesía de Coral Bracho como una mirada

de varios cuerpos, de un signo inacabado: “al final del poema volvemos al inicio con la sensación incierta pero gozosa de que no hay afuera del poema porque el poema no es un objeto cerrado, ni un suceso concluido”. Una invitación abierta para su retorno, para su escucha, como un gesto más bien ético que político: “un mundo poblado de voces que escuchamos gracias a la guía del poema. No son voces colectivas en las que el rumor disuelve todas las hablas hasta volverlas zumbido”. *Si ríe el emperador* (2010), por ejemplo, insiste sobre el lugar del sujeto, del yo que propicia y que nombra, no en una trama ni argumento, sino en los escenarios que son montados y desmontados por la misma lengua, orillando a ver los indicios que marcan un orden imperante, un centro organizador:

Los pintores indígenas en el Cuzco
dejaban siempre, en sus cuadros,
algún error a la vista, por humildad.
—No pretendían ser como dioses.

También buscan exhibir su impericia
—su violeta soberbia; su impunidad—
Aquellos que sin sombra gobiernan.
—Quieren ser como dioses.

No es la sintaxis aglutinante de sus primeros títulos de nueva cuenta, en su lugar se está frente a una progresiva y extremada depuración. El interés de la voz por ver, orientar por sobre el habla, construye una mirada que se desentien de del mundo y se dedica a escucharlo, se desvincula proyectándose al margen. La labor poética en señalar un orden colectivo construido sobre el barullo advierte el total y perpetuo desequilibrio de las esferas gobernantes con la realidad. ¿Alegoría de un país sumido en el desconcierto? La fecha de publicación podría ofrecer una pista, 2010; sin embargo, la naturaleza de la poesía más bien habla de una condición humana y de una lógica imperecedera: “Si ríe el emperador / cae un filo que corta / y divide al reino. / Una mitad se hunde. Otra / es el dorado salón”.

2015 es también el año de publicación de *Marfa, Texas*, fruto de una residencia artística otorgada a la autora por L’Université de Toulouse-Le Mirail y Lannan Foundation en 2012. Libro donde una voz foránea explora y conserva en el solar de sus palabras cuadros de lo diminuto y de lo desenfocado en cuya relatividad se expone su potencia estética. De nueva cuenta, los límites del paisaje son tensados por una prolongada oscilación entre el sentido y el sonido; cisma que ofrece al poema su acabado misterioso y su atención a la frontera donde se afina el ámbito pleno de lo sensible. Léase, por ejemplo, el poema “Skel(e)ton Trucking”:

A la velocidad de un funeral
subía pesadamente la calle
este oscuro transporte.
Una lona negra y espesa lo cubría de un extremo al otro.
¿Cubría qué?
¿Estructuras de metal para armar casas?
¿Varillas o intrincados barrotes

para ajustar muebles?
 ¿O, en verdad, osamentas,
 recogidas en el vasto desierto
 y llevadas a procesar, o a vender así?
 ¿U otro tipo de esqueletos?
 ¿Amontonados ahí, sin más?
 Alguien llegó corriendo
 de una calle aledaña
 y le dijo al chofer por dónde debía seguir.
 En ese momento comenzaron las campanadas.
 Tres hondas y graves campanadas
 Seguidas por otras tres,
 y otras tres más.
 Luego un carillón que entrecruzaban arpegios
 en un principio,
 y después melodías,
 cada vez más ligeras, más joviales quizás.
 El enorme camión
 continuó su camino hacia el horizonte.
 Ahora, como si de un instante a otro
 fuera a alcanzar —varado en algún parque cercano
 o esperándolo a él— entre el inconfundible tintineo
 que lo atraería hasta ahí,
 y rodeado por lo niños de siempre,
 al camión de helados.

Desde la cotidianidad desértica al sur de los Estados Unidos, la percepción encauzada hacia lo vivo y lo inerte insiste hilvanando o, como en los cuadros de Hopper, encendiendo el registro de una sociedad asediada por el mito de la tierra baldía. Coral Bracho lo subvierte planteando una pulsión apoteósica de la percepción, un ensanchar el mundo con su fraseo tajante y tenso que repite y suelta una vez, y otra vez, ofreciendo al lector un sentido luminoso recobrado.

Mismo que se verá comprometido con la aparición de la enfermedad en su siguiente título, *Debe ser un malentendido*, de 2018. Concentrado en un caso cercano de Alzheimer, las nueve instancias de estructura desigual acompañan el desvanecimiento de la memoria y de la identidad. Tres personajes navegan sorteando las fluctuaciones de un lenguaje en perpe-

tua desarticulación: el yo que mira desde fuera y trata de conservar cierta lógica con cierta pulsión poética en medio de la indignancia; habla también ella, la enferma, cuyas capacidades cognitivas van en declive y da cuenta la propia fabulación fragmentaria de su delirio; y, finalmente, están los otros —la familia, los enfermeros, los doctores y las voces de un pasado intermitente— inmersos en la vorágine de una lucidez a ratos accidental, otras esperanzadora y, sin embargo, quienes han estado frente a la agonía lo saben, agorera.

(Intuiciones)
 Lo último que te aferra
 entre el derrumbamiento de la memoria,
 lo último que se rompe y se desteje con ella,
 es la búsqueda
 de sentido; reconocerte en ti;
 y una ávida, estrecha liga
 con la especie:
 captar e imaginar lo que otro siente; seguir los tonos
 del lenguaje; nombrar
 y concebir lo abstracto: el amor,
 la injusticia; sentir y disfrutar la belleza,
 la música.

Entre el padecimiento y la fragilidad del otro, la poeta brinda el naufragio de un lenguaje personal que, en la mendicidad del cuerpo, halla su cauce en el poema: su preservación frente aquellas olas oscuras del implacable silencio.

En suma, la singularidad de la escritura de Coral Bracho se funda en una visión de mundo animada por los misterios de la experiencia humana regida por una ondulante fascinación entre ritmos e imágenes, que relativizan nociones como espacio y tiempo, desafiando finalmente la definición del presente, el estar-aquí-en-la-palabra. Claro que leo este libro como lo que es: una reunión de obras escritas en distintos momentos. La última publicación de la autora, *En un jardín japonés* (2023), incluido un año antes en

El Lejano Oriente en la poesía mexicana (2022) que coordinó Elsa Cross, resulta el recuento de una caminata por los senderos de un espacio oriental cuyo delicado orden y equilibrio son también una forma de pensamiento:

Cada poza de piedra tiene un sentido
 y sostiene a su modo el agua.
 Cuencos delicados
 son sus lapsos de sombra,
 sus espacios serenos
 bajo un hondo jardín.

Por más de cuarenta años, la autora ha cimentado una poética cuya complejidad sintáctica y conceptual propone un deseo ferviente de apropiación y renovación. Este último título es el anuncio, como menciona David Huerta en la contraportada, de una belleza que se despliega, pero también, como el remanso que suspende la corriente para acercarse al espejo, sumergiéndose, remojándose, en su fuerza vital. Como libro unitario, el lector asiste a la construcción de un idioma preocupado por señalar la transparencia dudosa del lenguaje al mismo tiempo que lo nombra y se experimenta.

Resta solo decir que, una vez conocida la obra de Coral Bracho, el retorno resulta enriquecedor, en el sentido de que se cuestionan con mayor cautela sus constantes, tanto temáticas como formales. Hay títulos, por ejemplo, que no echaría de menos su ausencia dentro de la antología, no por malos, por supuesto, sino por su carácter de transición entre uno y otro libro de mayor altura. Sin embargo, regresar a los versos de la poeta es encontrar renovados gestos, latidos, pulsaciones, como si de un organismo vivo se tratara. Que once libros de su autoría se encuentren en uno solo me parece de lo más afortunado. *Poesía reunida* como un acontecimiento importante para la literatura mexicana, sin lugar a dudas.

Labatut: la ciencia, la locura y la IA

Benjamín Labatut

Maniac

Anagrama

Barcelona, 2023, 400 pp.

NOÉ VÁZQUEZ

A terricé en la narrativa de Benjamín Labatut (Rotterdam, 1980) a partir de la lectura de *Un verdor terrible* luego de que me lo recomendó la poeta Carmen Ávila. También influyó mi curiosidad por los temas científicos y de divulgación. Leí esa novela —porque no deja de ser una obra de ficción— como si

se tratara de un libro de ciencia. Considero que existen rasgos constantes en la obra labatuniana, cierta unidad de expresión que conforma el estilo, cierto carácter personal que le da un sabor particular a su narrativa. Vemos esta expresión en las obsesiones, las preocupaciones, las temáticas que se abordan, casi siempre en

el terreno tecnológico y científico. Existen algunas recurrencias que lo vuelven familiar cuando ya hemos leído más de un libro de él: ese carácter que tiene de ser un poco un narrador de ficción, algo de historiador de la ciencia, otro tanto de ensayista y mucho de divulgador científico que hace que el autor se vuelva entrañable. Es un hecho que a Benjamín Labatut le gustan las ciencias, pero también las personalidades que cambian los paradigmas científicos; la estrecha relación entre la psicología de un personaje histórico y sus motivaciones para aprehender la realidad a partir de la abstracción, la creatividad, los procesos de verificación, la intuición genial, la elaboración de teorías. A Labatut le interesa el intelecto y sus abismos. Ha conseguido hilar esas corrientes de

pensamiento embrionarias que dan lugar a los logros científicos para luego engendrar un conjunto de relatos que expresan nuestras preocupaciones como humanidad y nuestros cuestionamientos sobre el desarrollo de la civilización.

Pero las preocupaciones de Labatut no solo están en la ciencia hegemónica y el empirismo racionalista. En uno de sus textos, *Después de la luz*, se dedica a establecer correspondencias entre temas que se sitúan entre lo esotérico, lo místico, lo religioso y lo filosófico. Cuando leí ese extraño ensayo hecho de sentencias cortas, de párrafos que parecían aforismos, noté un tono disperso, un tanto divagante. En este pequeño libro, Labatut no excluye lo personal, su forma de concebirse en el universo, de plantear sus interrogantes personales. *Después de la luz* es un ensayo hecho de pequeñas sentencias y lo divide en cuatro partes o fases: “Nigredo”, “Albedo”, “Citritinas” y “Rubedo”. Estos capítulos retoman el conocimiento alquímico en donde la materia pasa por distintos procesos de elaboración, de transmutación. Para Labatut, el viaje de los elementos en sus distintas etapas también es el viaje de las transformaciones del ser, de sus mutaciones: la búsqueda del conocimiento, nuestra percepción de la realidad hasta llegar a la iluminación. Lo que empieza con el plomo concluirá con el oro. Labatut concibe su texto como un proceso de transformación que le permite llegar hasta la fase final de la materia. El autor iniciará su ensayo a partir de la nada: el cero, el Big Bang, la sombra que precede la luz, la muerte térmica anterior al universo. Si Nigredo es la tumba y la oscuridad, la fase final será el Rubedo: “la consolidación de la Obra, la piedra roja, la coronación del nuevo rey”, según nos dice. Labatut utiliza un lenguaje en donde se funde la poesía de lo místico con la certeza de los datos, la claridad de las teorías científicas que pretenden entender el mundo. Ese tono disperso hace que el texto en general parezca un coctel de creencias, una mezcla entre anecdótico, diario, noctario, breviarario en donde se dan cita la razón, el sueño, la locura, lo irracional, el sentimiento místico.

Para Labatut, las demarcaciones entre la creatividad, el genio y la locura son bastante difusas y tienen una relación intrínseca, por lo que se nutren entre ellas. No puede existir la creatividad lógica y racionalista sin el impulso irracional e intuitivo que la detona. Para muestra, esa serie de reflexiones en *La piedra de la locura*. Labatut habla sobre personajes reales, sobre biografías de personajes limítrofes. Explorar esos hilos conductores entre la creatividad y la manía lo ha llevado a realizar crónicas sobre hombres de ciencias, matemáticos, científicos, físicos, químicos. Labatut ha sorprendido con una narrativa que, si bien es ficción, tiene características de divulgación. Es un tanto difícil clasificar a Labatut pero podemos concluir que hace novelas históricas, lo cual le otorga un carácter ficcional a su obra, pero al decir “ficcional”

no intento suponer que el autor falsea la naturaleza de los hechos. Lo que hace es evidenciarlos, hacerlos visibles y asequibles para el gran público. En *La piedra de la locura* explora personalidades como Howard Philip Lovecraft, el matemático David Hilbert y el escritor de ciencia ficción Philip K. Dick. El autor encuentra similitudes y paralelismos entre estos tres personajes. Hay algo en su comprensión del mundo que excede la normalidad y los lleva a un territorio singular ubicado entre la razón y la locura. Entender algo —un descubrimiento excepcional, una cosmogonía inédita, una nueva ley matemática, un teorema, la concepción de una teoría— es señalar una frontera que, a simple vista, no se vislumbra para el común de los mortales. De ahí el carácter extravagante de alguien como Lovecraft, quien nos describe en sus obras un conocimiento atávico hecho de creencias antediluvianas, arcaicas, que hablan de mitologías olvidadas por la humanidad y entidades que moran en los entretelones de nuestra realidad visible. Lovecraft describe dioses antiguos y olvidados que habitan oscuros abismos. Concibe sus sueños como revelación, como augurios. Esos sueños son la arcilla que forma imágenes de deidades antiquísimas, más antiguas que las pirámides.

Mientras Lovecraft confía en sus sueños e intuiciones, el matemático más importante del siglo XX, David Hilbert, busca condensar toda la complejidad de las matemáticas en unos cuantos “axiomas lógicos incuestionables”. Para Hilbert, “no existe ningún límite ontológico a nuestro conocimiento” y “nunca debemos aceptar lo incognoscible”. Si Lovecraft abreva de la revelación y la intuición, Hilbert lleva la lógica racional hacia sus propios límites. Ambos dudan de las certezas conocidas. Ya en 1977, el escritor de ciencia ficción Philip K. Dick habla en una conferencia acerca de universos alternos, de tensiones entre la realidad y la alucinación, de líneas de tiempo alternativas y también de la noción de que quizás el mundo en el que vivimos no es real y se trata de una alucinación colectiva. Estas dudas sobre la naturaleza de la realidad están presentes en muchas de sus obras. Sus delirios nos siguen acompañando en sus conceptos, en sus narrativas que han inspirado la ciencia ficción de nuestros días. Para Lovecraft, Hilbert o Philip K. Dick, nuestra comprensión del mundo está incompleta, hay un misterio que nos excede y siempre podemos cuestionar esos supuestos que forman nuestro sentido común. Sus visiones y profecías buscan señalar que el mundo es mucho más misterioso de lo que solemos concebir. Labatut duda de la validez de una realidad fundada solo en la razón lógica y ese “castillo de razón y orden que hemos construido” está cercado por todas partes, amenazando la seguridad de nuestros supuestos o de nuestras certezas más preciadas.

Quizá el libro que causó una verdadera conmoción entre los lectores y la crítica y, de alguna manera, lo consolidó

entre el público, sea *Un verdor terrible*. En *Un verdor terrible* se hallan una serie de relatos acerca de logros, de ambiciones, de retos, pero también un retrato de los abismos que derivan de nuestros deseos de comprender el mundo. En estas aproximaciones abisales a los hombres de ciencia, el autor combina elementos reales con detalles ficticios. Hacer ciencia es jugar a comprender la mente de Dios —parafraseando a Einstein—. Los personajes de Benjamín Labatut viven en la frontera de una revelación, de una inminencia que los convertirá en Prometeos modernos capaces de entregar la llama civilizadora. El libro consta de una serie de relatos, un poco ensayos, un poco crónicas, acerca de los paradigmas científicos que conforman nuestra cosmovisión del mundo: los agujeros negros a partir de la singularidad de Schwarzschild; la relatividad general de Einstein; los descubrimientos del químico Fritz Haber para BASF —en lo que se conoce como el proceso Haber-Bosch para la elaboración de fertilizante— que detonaron el movimiento verde y provocaron la explosión demográfica del siglo XX; el principio de incertidumbre de Heisenberg; el reino de la física cuántica en donde se dispersa cualquier certeza lógica que tengamos previamente acerca de la naturaleza de la materia y que sepulta a la física clásica; la visión de Schrödinger contra la de Heisenberg teniendo como árbitros a Niels Bohr y Albert Einstein en los descubrimientos y postulados de la mecánica cuántica establecidos en la Escuela de Copenhague. O bien, la descripción de matemáticos como Grigori Perelman, quien terminó sus días alejándose de la mirada pública y la vida académica al rechazar la medalla Fields luego de sus logros científicos que lo llevaron a la fama mundial. El estilo del autor sabe condensar una gran cantidad de información en términos simples y sintetizar complejas teorías físicas y matemáticas en un lenguaje que pueda ser comprendido por cualquier profano.

En su más reciente novela —y hablo de la novela como el género de géneros, un cajón de sastre en donde todo cabe—, *Maniac*, el autor retoma el nombre de la computadora creada por John von Neumann (MANIAC). Se dice que las computadoras modernas fueron inspiradas en la arquitectura concebida por este científico, la influencia de este en el desarrollo de la inteligencia artificial es determinante y no podría entenderse la computación actual sin su influencia. El libro de Labatut consta de tres relatos. El primero es una relación acerca del crimen cometido por Paul Ehrenfest, un científico austriaco asediado por el delirio, quien, en un arrebatado de desesperación y de locura, le dispara a su hijo para luego suicidarse, capítulo llamado “Paul, o el descubrimiento de lo irracional”; la segunda parte, llamada “John, o los delirios de la razón”, habla propiamente de John von Neumann y el contexto en el que se desarrollaron las primeras computadoras como la ENIAC, la fabricación de

la bomba atómica por parte de un grupo de científicos, en su mayoría judíos, y los postulados matemáticos del científico en cuestión. La tercera parte, llamada “Lee, o los delirios de la inteligencia artificial” refiere la partida entre la computadora creada por DeepMind —subsidiaria de la matriz de Google, Alphabet Inc.— para jugar al Go, AlphaGo en contra del campeón mundial coreano, Lee Sedol y las implicaciones éticas relacionados con el uso de la inteligencia artificial en nuestro contexto.

Maniac se adentra en el drama humano de transformar el mundo, pero también en los abismos a los que nos puede llevar la inteligencia, el afán de entender la realidad y la naturaleza. Como en *Doktor Faustus* de Thomas Mann, el genio trae consigo pagar un precio, y este tiene que ver con la pérdida de la salud mental. Personajes geniales terminan con colapsos mentales. La suspicacia e intuición que les permitió descubrir los entresijos de la realidad para formular una teoría o hipótesis innovadora se vierte en contra de ellos, llevándolos al delirio y a la sinrazón. Una razón que engendra sueños que devienen en pesadillas, tal y como fue el destino de Kurt Gödel. Si este introdujo la incertidumbre en las matemáticas a partir de sus postulados, esta incertidumbre le fue revertida en forma de una visión “deforme y torcida de la realidad”. Gödel veía amenazas por todas partes, enemigos en forma de espectros que lo amenazaban. Temeroso de ser envenenado, solo consumía papilla para bebés y laxantes. El estudio de este tipo de personalidades revela situaciones que lindan con lo patológico. Siempre es posible cuestionarse qué función tuvo una personalidad paranoica como la de Gödel en la necesidad de verificar y cuestionar la lógica matemática hasta sus límites. O el caso de John von Neumann, cuya inteligencia, intuición y creatividad lindaban lo sobrenatural y murió aterrorizado por sus delirios y alucinaciones, y custodiado por elementos del ejército, quienes lo consideraban como un “un bien estratégico” capaz de resolver todo tipo de problemáticas. La cualidad de Benjamín Labatut es poder convencernos de que la realidad en la que vivimos es misteriosa. Su talento estriba en remarcar la atención sobre la espectacularidad que supone el pensamiento científico y los protagonistas que lo conforman.

Labatut está muy influenciado por Roberto Bolaño y *Maniac* se asemeja un poco a *Los detectives salvajes* en el sentido en que está organizado en tres partes y la fase intermedia es un conjunto de referencias o relaciones de las

personas que conocieron al personaje en cuestión —en este caso, von Neumann—. De alguna forma, es una obra polifónica y multivocal, en donde los múltiples relatos tienen una impronta distinta, dependiendo del personaje que monologa. Si el ser humano es un complejo poliedro, cada relato contribuye a señalar su complejidad. Este modelo wellesiano nos lleva a pensar en lo contradictorio que puede llegar a ser un personaje cuando confrontamos las distintas versiones de quienes lo conocieron.

John von Neumann, como un científico fuera de serie, estaba obsesionado con las computadoras. El modelo de computación que él creó tenía un uso universal y fue considerado innovador en su momento. A diferencia de la ENIAC, la MANIAC no necesitaba recablearse o reconfigurarse; era una máquina de uso general que sirvió para hacer los complejos cálculos en la construcción y detonación de la primera bomba de hidrógeno, entre otras aplicaciones. El avance en la computación digital estuvo de la mano con el desarrollo de armas nucleares a partir del proyecto liderado por Oppenheimer en Los Alamos. Si la computadora de von Neumann sembró la muerte, también sus modelos teóricos sirvieron para descifrar el código de la vida. El ARN y el ADN, antes de ser descubrimientos biológicos, fueron intuiciones matemáticas derivadas de las investigaciones del científico. Von Neumann era “un biólogo matemático y un genetista viral. Y despreciado por ambos” —como nos dice uno de los personajes de la novela—. El matemático fue un visionario, se adelantó a las computadoras personales, a los modelos de inteligencia artificial, a los viajes espaciales y la colonización de otros planetas. Tenía una capacidad impresionante para resolver problemas, de ahí que tuviera las manos metidas en muchos proyectos gubernamentales durante la Segunda Guerra Mundial —fue consultor externo en el Proyecto Manhattan— y en la Guerra Fría. Asimismo, fue un elemento muy valioso en diversos programas científicos liderados por el gobierno estadounidense.

La inteligencia artificial, el *machine learning* —aprendizaje automático— y los avances en la computación le deben mucho a las investigaciones y artículos de von Neumann. La continuación del relato sobre el científico húngaro es la saga que registra su descendencia computacional. La tercera parte aborda dos temas: el juego del Go y la inteligencia artificial. Labatut describe cuatro personajes clave en esta historia: el antiquísimo juego del Go, el fundador de DeepMind, Demis Hassabis; Lee Sedol y la temible

IA AlphaGo. Es la crónica de un torneo en 5 partidas distintas. El humano contra la máquina. La confrontación entre AlphaGo y el campeón mundial de Go nos lleva por esos momentos de tensión en donde se pone en competencia la sensibilidad, creatividad e intuición humana en contra de los algoritmos y el potencial de computación de DeepMind y su jugador estrella. La inteligencia artificial hizo historia al demostrar que podía tomar decisiones que no fueron programadas previamente y que era capaz de hacer jugadas inéditas utilizando su propia creatividad derivada de los algoritmos con los que fue programada. AlphaGo es un personaje que tanto puede inspirar fascinación como puede provocar miedo, dada nuestra poca familiaridad con una inteligencia de ese calibre, y es que la IA posee una comprensión holística del juego: puede hacer generalizaciones y usar algo parecido a la intuición humana. De los cinco partidos del torneo, la IA ganó cuatro. Uno de ellos con la jugada de “golpe al hombro”, que jamás se había visto en los tres mil años de historia del Go, el famoso movimiento 37. Lee Sedol ganaría la cuarta partida con otro movimiento inesperado en la jugada 78. Un movimiento disruptivo que sorprendió a todos y nos demostró que se le puede ganar a la máquina. Labatut describe los procesos de la inteligencia artificial para contextualizar la importancia de los eventos narrados. Se ubica entre los entresijos de DeepMind y de los distintos protagonistas, creando una tensión dramática que logra conservar el interés del lector. De ahí que algunos consideren que su prosa tiene un carácter hipnótico.

La partida entre Lee Sedol y AlphaGo representa para el autor un punto de inflexión en nuestra relación con la IA. Para el autor, la humanidad recordará ese momento como algo inédito en nuestra relación con las máquinas. El ser humano se enfrenta a desafíos únicos derivados de la presencia de una inteligencia distinta a la nuestra que podrá superarnos en muchos ámbitos. Las implicaciones éticas que conlleva su existencia son abrumadoras. Su repercusión es tal, que ya está transformando los campos del conocimiento, la industria y la productividad en el capitalismo global. Los planteamientos filosóficos que detona nos llevan a reconsiderar y reconfigurar nuestra definición de humanidad. Su avance nos causa inquietud, incomodidad y, en muchas ocasiones, miedo. Nadie lo sabe aprovechar como Benjamín Labatut.

Apología de la rendija

Sara Mesa

La familia

Anagrama

Barcelona, 2022, 232 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

La familia es una novela coral escrita por una autora que quiso ser pintora y que ha adquirido el hábito de limpiar los pinceles, en cada párrafo, para no embadurnar lo escrito. Este libro se suma a una obra construida sobre un universo muy personal y con una voz narrativa apoyada en una prosa precisa, aguda y sin artificios. Las obsesiones literarias de Sara Mesa suscitan variaciones acerca de los mismos temas. En *Cicatriz*, *Cara de pan* o *Un amor*, por citar solo algunas de sus novelas, ya había creado un buen número de personajes con gusto por el enmascaramiento. Estas criaturas deambulan por los márgenes y huyen de la domesticación. En ellos, la soledad y la fragilidad conviven con la depravación, como la luz se entremezcla con las sombras. Las tramas de las ficciones de Sara Mesa nos recuerdan que la curiosidad mata al gato; que el *voyeur* descubre la doble vida del que ama la Ley en lo público y la pervierte, con culpa, en lo privado; y que el cleptómano no ama el objeto robado, sino el acto subversivo de arrebatarse lo que un día se le negó. Esta escritora abomina de los absolutos, repudia los linchamientos sociales y defiende la presunción de inocencia de los chivos expiatorios de turno. Todos estos elementos, presentes en sus anteriores libros, reaparecen en esta novela, pero con un rasgo aún más opresivo: la familia es el núcleo y el hogar, el espacio que corta el aire.

Arranca el texto con un breve capítulo, narrado en segunda persona y tono onírico, gracias al cual los lectores se *cuelan* en la casa habitada por Padre, Madre, sus tres hijos (Damián, Rosa y Aquilino) y Martina, la adoptada, *recogida* e inadaptada. Al haber vivido sus primeros años alejada de ese entorno asfixiante, Martina siente, con más claridad que el resto, el castrante poder omnívoro del Padre. Este libro desmonta el ideal de la familia como refugio y sostén —nos recuerda a otras novelas recientes como *Qué hacer con estos pedazos*, de Piedad Bonnett, reseñada en *Criticismo* 48—. Se está produciendo un retorno, en versión atemperada, a la tradición clásica de la familia como campo de batalla donde sobrevive el más fuerte. Las luchas más encarnizadas por detentar el poder se dan entre individuos que comparten lazos consanguíneos: Saturno (Cronos) devoró a sus hijos; los dioses olímpicos, Zeus entre ellos, se merendaban sin pestañear a quienes amenazaban

su supremacía; Agamenón no tembló al sacrificar a Ifigenia; Layo, alertado por el oráculo de Delfos, ordenó matar a Edipo, el hijo que había tenido con Yocasta, y etcétera, etcétera, etcétera. Sara Mesa se inserta en una tradición menos sangrienta, más sutil: la familia es el marco donde las personas que se quieren se hacen daño y donde, sin remedio, al modo trágico de Esquilo, cohabita el deseo con el dolor. Si la historia de la literatura se arma por acumulación, en los sustratos del último libro de Sara Mesa yacen *La metamorfosis* de Kafka y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, porque ¿qué respuesta dar cuando el Yo se siente amenazado por la institución familiar? ¿Qué hacer cuando se repite hasta la saciedad que los trapos sucios se lavan en casa? Y de lo *sucio* (del estigma) no se habla. Esos trapos sucios forman parte de la identidad y la identidad no se expone: airear las taras equivale a iluminar el punto débil, el talón de Aquiles.

Lo que causa estupor en el universo propuesto por Sara Mesa no es lo extraordinario, sino la machacona repetición de las dinámicas de poder en lo ordinario. Desde la elección de los nombres, la escritora genera una atávica inquietud. El Padre se llama Damián, que deriva del griego Δαμιανός ('domador'); el hijo mayor, también Damián, siente una distancia entre él y su nombre, una incomodidad, una mirada reprobatoria del padre por no cumplir con su destino (el de domar); al hijo menor, el único que consigue sortear las arbitrariedades del Padre, le ponen el nombre de su abuelo paterno, Aquilino (de águila o Ave Fénix). Aquilino rompe con la tradición, cuando pide que lo llamen simplemente Aquí para evitar las rimas befas que le dedican en la escuela: "Aquilino, tríncame el pepino". Para el Padre esas burlas son una afrenta a la estirpe y, por eso, accede a la mutilación del nombre de una figura de autoridad. Aquilino gana el pulso a su padre como se lo había ganado a una maestra. Un día, la docente explicó a sus alumnos el poder de la unión social (familiar) valiéndose del relato de las ramas atadas: una rama aislada se puede quebrar fácilmente, no así un manojo de ramas unidas entre sí. Ante esta argumentación, Aquí levanta la mano e interviene en el asunto:

Yo quiero hacer una pregunta, dijo. La que quieras, respondió la maestra viéndoselas venir. Las ramitas

que se quedan apretujadas en medio del manojo, ¿no se asfixian? La maestra suspiró. ¿A qué te refieres, Aquilino? Sabes de sobra que las ramas no respiran, así es que difícilmente pueden asfixiarse. Aquí esbozó una sonrisilla sabihonda. Pero es como si fueran personas, ¿no? Cada ramita es como una persona, eso es lo que había que imaginar, ¿no? Si son personas por separado, también son personas cuando están atadas. Por eso, a las que se quedan en medio les falta el aire... y se pueden morir.

Para adentrarse en la narrativa de Sara Mesa, vienen al hilo dos ideas de Flannery O'Connor, una de las escritoras que más admira: "1.-En la escritura de ficción, salvo en muy contadas ocasiones, el trabajo no consiste en decir cosas, sino en mostrarlas. 2.-Un cuento compromete, de un modo dramático, el misterio de la personalidad humana".

Los personajes arrastran y determinan la acción. Ellos comban el arco dramático. Las contradicciones de las criaturas de ficción (como las de los seres de carne y hueso) aportan la sal y la pimienta; son el detonante y lo que provoca el enmarañamiento y desenmarañamiento de la trama. El Padre adora a Mahatma Gandhi, el hombre, el mito, el abogado precursor de la independencia de la India, el gurú de la desobediencia civil, de la no violencia. Paradójicamente, cuando Aquí se burla de su dios se genera el único acto de violencia física del Padre sobre uno de sus hijos. El niño dibuja a Gandhi con cuerpo de camarón, le coloca unas lentes redondas, y titula a su caricatura "Gambi". Tan pronto como se lo enseña al Padre, este "le cruzó la cara de un bofetón". Sin embargo, ese guantazo —muestra de la cólera del pretendido héroe— no perturba tanto como la telaraña de reglas que teje el Padre para mantener bajo su control a la Madre —quizá, el personaje más trágico y doliente de todos los que circulan por estas páginas, aunque se llame Laura (laurel, victoria)—; a sus tres hijos y a todos cuantos se insertan en su Proyecto. Cuando Martina —cuyo nombre viene de Marte (guerrera)— es sorprendida con un diario, que puede cerrar con llave, el Padre la sermonea:

Una cosa es el deseo de mantener a salvo la intimidad, lo que es muy comprensible, y otra es que nos andemos con secretos. Los secretos nunca son buenos. Al revés, son nocivos, se usan para tapar asuntos feos. ¿Por qué si no son secretos? Es mejor no tener nada que ocultar, ir con la cabeza alta y no esconderse. —Pero si yo no me escondo... —Me alegro, porque, si te soy sincero, a mí me encantaría leer lo que escribes.

Las reprimendas condescendientes dañan más que un golpe seco, fruto de la ira. El padre articula su poder a base de microviolencias agresivo-pasivas. Lo hace gota a gota, hasta que permean y transforman a quienes considera sus satélites. Su hija Rosa florece a la par que afila sus

espinas: su rebeldía la desgarró. Sería fácil caer en la tentación de señalar al padre como villano, pero Sara Mesa no comete errores de ese tipo. En su mundo narrativo no caben los polis buenos y malos. Su poética comulga con la siguiente frase de Henry Wadsworth Longfellow: “si pudiéramos leer la historia secreta de nuestros enemigos, encontraríamos en la vida de cada hombre un dolor y un sufrimiento capaces de desarmar todo atisbo de hostilidad”. Ella bucea por las vidas secretas de sus personajes y hace de la elipsis, del hueco, una forma de contar.

De lo anterior, se deslinda la estructura que propone en *La familia*. La autora, que quiso ser pintora, construye su novela como un lienzo que sigue la técnica del puntillismo o del divisionismo. Sustituye los puntos por cadenas de palabras. Cada punto por separado (cada uno de los catorce capítulos que configuran la novela) se concibe aisladamente, pero con la misión de formar un cuadro final, donde todas las piezas se acomodan en torno a agujeros de silencios y a huecos de ausencias. Es decir, *La familia* es el croquis de, digámoslo así, un queso Gruyère. Este efecto se consigue porque los capítulos no siguen ningún orden cro-

nológico en cuanto a la historia familiar; ni respetan un patrón que determine cuándo se concede voz a qué personaje. El orden de los capítulos no altera el producto, si exceptuamos la necesidad de dejar en su sitio el principio (*La casa*) y el final (*La rendijita*). Esto equipara la novela con la estructura de la vida misma, donde solo tenemos la certeza de que nacemos y morimos (o que nacemos para morir). Poco más.

La ambición estructural de este libro es a un tiempo su fortaleza y su debilidad. Al igual que se le atribuye a Gustave Flaubert la frase “Madame Bovary, c’est moi”, Sara Mesa ha confirmado que, en cierto sentido, ella es los cuatro niños de *La familia*. La *esquizofrenia* de ser cuatro, y estar en cada uno de ellos por completo, produce algunas digresiones entre autora, narrador/a y personajes de tal manera que la novela coral, por instantes, se diluye. En una entrevista que concedió a *El País*, Sara Mesa reveló: “mi imaginación consiste en interpretar. Interpreto papeles. Como una actriz”. Siguiendo este símil, y pensando en las técnicas de actuación, algunos lectores detectarán que *la actriz* que escribe (interpreta) se sale del personaje

en momentos puntuales. Esto provoca la ruptura de lo que Coleridge llamó la suspensión de la incredulidad y ya no vemos a Martina, Damián, Rosa o Aquí, sino a Sara Mesa. Quizá debe ser así y no de otra manera; después de todo, la autora tiene la potestad de asomarse por las rendijas de su obra, observar el curso de la trama e incluso guiar a algún lector descarriado, si así se le antoja, por los pasadizos que unen los agujeros de su queso Gruyère.

Si Gregorio Samsa observaba a través de la rendija de su puerta lo que ocurría más allá de su recámara, Sara Mesa se esconde con sus personajes en el interior lúgubre de un armario y contempla con curiosidad las contradicciones de un hombre en soledad. Los misterios de la personalidad humana son la gasolina de la creación: autora y personajes bucean buscando sus historias secretas. La manera de contarlas o de callarlas se llama voz y la de Sara Mesa —por su pericia y su respeto al oficio de escribir— hay que leerla con detenimiento.

La tiranía del contenido

Roberto Abad

El hombre crucigrama

UNAM

Ciudad de México, 2023, 97 pp.

FRANCESCA DENNSTEDT

Según Jacques Derrida, en su búsqueda de un nuevo estudio del discurso, la noción de juego ataca el concepto de centro que la filosofía occidental insiste en atribuir a la estructura. El centro es un “no-lugar” que tranquiliza con su “inmovilidad fundadora”—explica el filósofo—, que, a su vez, tiene la capacidad de substraernos del juego y de la ansiedad que provoca jugar. Como todo centro, el de la literatura mexicana se hace tangible a través de las transformaciones y sustituciones que dan la ilusión de romper con la estructura que determina cada época. A riesgo de que esto suene a un diagnóstico reduccionista, me parece que la narrativa mexicana contemporánea lleva algunos años gravitando alrededor de un punto fijo que llamaremos el del contenido. Cada vez es más difícil encontrar novelas cuya temática no pueda ser reducida a un par de enunciados; o bien, es casi imposible encontrar textos que puedan ser descifrados más allá de lo que propone la anécdota, es decir, más allá del contenido

de sus páginas. Pensemos, por nombrar un ejemplo cualquiera, la reciente popularidad de novelas que hablan sobre el padre (o la madre), tema que a su vez ha sustituido a otro (¿la narrativa del narco?, ¿de la violencia?), una tiranía del contenido que no es más que otra transformación (¿de mercado?, ¿social?, ¿del rol del editor?, ¿del escritor?, ¿del ritmo de la vida y de las casas editoriales que difícilmente te permiten guardar el manuscrito en un cajón y olvidarlo un par de meses?) del punto fundacional de la literatura nacional. Con esto, no quiero necesariamente emitir un juicio de valor sobre una obra en específico. Más bien apuntar que mi sensación de fastidio viene de una repetición que, en lugar de tranquilizarme, termina por agobiarme con su quietud. Y como dentro de toda estructura centrada que se orienta a un punto fijo, ante el poder absoluto que parece ostentar la narrativa de contenido, las propuestas que aparentemente no siguen este núcleo sobresalen (o se hunden) por su diferencia.

El hombre crucigrama de Roberto Abad, con ilustraciones de Kenia Cano, me parece que se ajusta a este último tipo de propuesta. La anécdota es aparentemente sencilla: un hombre desahuciado entra a una cafetería cualquiera, escoge una mesa, se quita el sombrero, se desbrocha una gabardina y abre un cuaderno. El hombre procede a leer en voz alta sus relatos: un ciempiés que sueña con cruzarse de brazos, un bibliógrafo que

vuelve a casa cada madrugada del Día de Muertos para reencontrarse con sus libros, sirenas que atrapan a los marinos a través del lenguaje de señas. Los relatos del hombre son ficciones breves que siguen los requerimientos del género: se recurre a la paradoja, al humor, a la intertextualidad y a la fugacidad como elementos que dan significado al texto. Sin embargo, unas páginas después de que el hombre desahuciado comienza su lectura, el narrador advierte que la actividad es parte de un plan: el hombre ha diseñado la escritura de un crucigrama como un “sistema lingüístico” para contabilizar sus días: “tiene un cálculo exacto de cuánto lenguaje le queda por vivir. No es mucho”, nos advierte.

Para el lector (o, en este caso, la lectora), el crucigrama no es una revelación puesto que se anuncia desde el título del libro y se reafirma con el título de cada relato: un número seguido de recuadros vacíos que deben (o no) ser llenados por el lector. Se dice que, en la ficción breve, la relación entre el título y el texto es primordial, que la encrucijada devela la clave de lectura. ¿Y si el título es un conjunto vacío que puede o no contener un vocablo? El carácter lúdico de *El hombre crucigrama* radica en el desplazamiento constante de cualquier significado, en la multiplicidad de sentidos. Y, sin embargo, la primera página del libro invita a inmovilizar signos: un crucigrama impreso que se despliega revelando 60 palabras

que esperan ser descifradas, palabras precisas que no pueden ser sustituidas por otras si se quiere completar el diagrama. *El hombre crucigrama* lleva en sí mismo la necesidad de su propia crítica: abrazar la multiplicidad de sentidos invariablemente requiere de una “estructura estructurada”, diría Derrida.

El libro de Abad no puede ser explicado a través de su contenido, sino que tiene que ser leído desde la forma, desde el juego que propone, un juego que además está lleno de paradojas. Ahí está la singularidad de *El hombre crucigrama*: una apuesta por la técnica y la forma en un momento donde el contenido lo es todo para someter y cuestionar rigurosamente lo que es y lo que se puede hacer con el texto, así como los binarismos que lo contienen. Las reglas del juego son sencillas: quien desee terminar con éxito el crucigrama debe tomar en cuenta el título y el texto, siendo el primero “la concisión extrema del segundo”; es decir, el jugador tiene que resumir la esencia del texto en un solo vocablo. Veamos el siguiente ejemplo:

30

Como tigres acechando a su presa, los libros miran a aquella mujer esperando el momento de atacar. Ella no sospecha, pero justo el que tiene en sus manos será el primero en morderla.

Este breve relato viene acompañado de una pista: hay una figura tiránica que determina qué títulos están a la vista en las librerías y cuáles se destinan al almacén. La respuesta “correcta” es la “vendedora” (nótese que el vocablo puede ser provisionalmente sustituido por la palabra “mercancía” sin alterar el sentido del texto). En este caso, lo lúdico no solo está en el sentido humorístico —tan característico del género de la minificción—, sino

en la tensión generada entre significante y signo, entre texto y título, entre forma y contenido. La ironía está en que Abad apuesta por la forma obligándonos a resumir el contenido en una palabra, advirtiéndonos además que este vocablo no debe tener el valor de un significante, que se debe evitar a toda costa la reinterpretación del texto: el escrito no es “un objeto de arte conceptual”, subraya el narrador. Por otro lado, el crucigrama es en sí mismo una paradoja: la palabra existe más allá del juego y la mera observación de múltiples signos (vendedora/mercancía) modifica el resultado. Nuevamente, *El hombre crucigrama* reflexiona sobre sí y se critica a sí mismo.

Ahora bien, los microrrelatos están agrupados en nueve categorías diferentes que a su vez están acompañadas por las notas del narrador. Cuando el lector llega a la penúltima categoría, cuando las reglas del juego parecen estar establecidas, el hombre del crucigrama aventura otra posibilidad: el entrecruzamiento de palabras horizontales y verticales es una encrucijada que inevitablemente enriquece el mensaje del texto. Por ejemplo, en el crucigrama, la palabra “vendedora” se cruza con “divorcio” y “centauro”, resignificando no solo el contenido de los textos sino el orden en el que pueden ser leídos. Cabe advertir que quien lee *El hombre crucigrama* puede decidir si jugar o no, qué reglas seguir y cuáles no. A manera de índice, los títulos están impresos en la última página del libro. Si decidimos sustraernos del juego, *El hombre crucigrama* es simplemente un conjunto de microrrelatos que hablan sobre dobles, criaturas míticas, las pesadillas, el tiempo, los libros. Sin embargo, sugiero que no jugar es una salida fácil. El libro requiere un tipo de lectura que implica una nueva actitud hacia la lectura misma, una

que no nos lleve a la ilusión del centro, a la seguridad de una sola interpretación, a una trama con una solución final.

Derrida utiliza la noción de juego para atacar el centro y mostrar que en realidad no hay y nunca hubo un centro de la estructura. De manera similar, Abad diseña un crucigrama para explotar la eficacia de viejos conceptos como instrumentos que todavía pueden servir si los sometemos a un proceso de sustituciones infinitas, es decir, inventa un juego en el que nadie gana, como sugiere el epígrafe de Jorge Luis Borges que acompaña a *El hombre crucigrama*. Por ello, me parece que el texto de Abad implícitamente propone una posible solución a la tiranía del contenido que se ha posicionado como el centro de la literatura contemporánea. La solución no está en pasar la página o en abandonar el contenido —vale la pena recordar que, frecuentemente, se ningunea la escritura no hegemónica por sus temas—, ni en privilegiar la experimentación o la forma, sino en resignificarlas de tal manera que el lector vuelva a sentir la ansiedad del juego. No es gratuito que el libro cierre con un breve relato sobre la ansiedad del lector. Atrapado en el laberinto de una historia que se repite tantas veces como se lee, el lector concluye que la salida del laberinto “no se halla desandando su propio camino. Por eso el destino de uno, inevitablemente, es permanecer en el libro, hasta la eternidad”. Permanecer en el texto, en la necesidad de su propia crítica, en la multiplicación de sentidos, quedarnos para siempre en el juego. Esa es la salida a la tiranía del contenido propuesta en *El hombre crucigrama*: la ansiedad del laberinto sin centro.

Novela en cartas

Marina Tsvietáieva

Cartas a Anna Tesková (novela epistolar), traducción y notas de Selma Ancira

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2024, 405 pp.

NINA CRANGLE

Marina Tsvietáieva tenía 29 años cuando en 1922 decidió emprender el camino del exilio para seguir a su marido, a la sazón refugiado en Praga. Cuatro años atrás, Serguéi Efrón se había alistado en el ejército blanco para combatir a los rojos, el ejército revolucionario fundado por Trotski. La marcha tras su encuentro no es una cuestión menor en la biografía de una de las poetas

más relevantes de la literatura rusa del siglo xx debido, sobre todo, al giro ideológico que años más tarde Efrón experimentó hasta convertirse en agente soviético, decisión que determinaría el trágico final de ambos a su vuelta a la Unión Soviética. Tsvietáieva era consciente de que los hechos de su propia vida constituían el origen de su obra poética y prosística, y estos guardan relación directa con sus

años de exilio, de 1922 a 1939, uno de los periodos más fecundos relativo al conjunto de su obra literaria del que da cuenta Marina en sus *Cartas a Anna Tesková*.

Cierto es que el tiempo histórico que le tocó vivir, además de las circunstancias familiares, fue por demás problemático: se sitúa entre el derrumbe del Imperio ruso, la imposición del comunismo en sus antiguos territorios y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Marina, hija de un prominente filólogo e historiador de arte y de una talentosa pianista —de quienes heredó su carácter espartano, según confesión suya—, nació en Moscú en 1892, es decir en un país y una cultura configurados bajo la sombra del régimen zarista. Y aunque por voluntad propia siempre se sustrajo de toda participación política, no ocultó su rechazo a la Revolución de Octubre de 1917 desde sus comienzos, a

la vez que mantenía relaciones estrechas con intelectuales y poetas promotores de la causa bolchevique, como lo fueron Boris Pasternak y Vladímir Maiakovski.

Desde muy joven, Marina fue una autora no solo respetada en los círculos de poetas, sino que sus versos gozaban de la aprobación popular, a despecho del propio Stalin, quien parecía apreciar solo a los escritores que eran ideológicamente afines a sus políticas colectivistas. Y aquellos escritores disidentes, los que lograron sobrevivir ilesos a su régimen de terror o los que escaparon del país, no pudieron evitar la humillación pública que conllevó la censura o el olvido de sus obras. El desenlace de las vidas de cada uno de los miembros de la familia Efrón solo confirma que los temores de Marina en sus años de destierro no eran infundados. Antes de su partida, había publicado los volúmenes de poesía *Álbum vespertino* (1910), *Linterna mágica* (1912) y *Verstas* (1916), este último considerado su primer libro de madurez a razón de que exhibe sus dotes para la experimentación y la innovación métrica y sintáctica que persistirían en el resto de sus poesías y en sus numerosos escritos en prosa.

Si ella opta por rehuir de la esfera política, en el terreno literario asimismo rechazará involucrarse en los movimientos de vanguardia, no porque le desagradaran las propuestas estéticas que proponían, por ejemplo, los acmeístas de la Edad de Plata (admiraba sinceramente a Anna Ajmátova, su compañera de generación), o más tarde las de los futuristas, comprometidos en su mayoría con el socialismo. En “Respuesta a un cuestionario”, fechado en 1926, deja clara su postura: “No sé de influencias literarias, sé de influencias humanas” y “Jamás pertenezco ni pertenezco a ningún movimiento literario o político”.

Para conocer más de esas influencias humanas a las que se refiere la Marina expatriada, de los círculos intelectuales con los que tuvo que tratar, de las vicisitudes que pasó para dar a conocer su producción literaria (“en Rusia soy un poeta sin libros, aquí – soy un poeta sin lectores. Lo que hago, no lo necesita nadie.”) y de los sinsabores y placeres de su vida cotidiana durante los 17 años que duró su exilio, dejen que sea ella misma quien se los relate, esta vez no mediante poemas sino a través de 138 cartas dirigidas a una amiga checa que conoció en Praga en 1922, tras una breve parada en Berlín luego de abandonar Rusia. Si bien las *Cartas a Anna Tesková* pertenecen al ámbito privado que comparten dos personas, la que en ellas comunica es solo Marina puesto que de su destinataria solo se conservaron 11 misivas, cuyo contenido se desconoce en su mayor parte. Y no es que la poesía esté ausente, todo lo contrario; comparte con su amiga adelantos de los poemas que escribe o de sus lecturas de otros poetas, para cuya traducción Ancira contó con el apoyo del también poeta Francisco Segovia. Por añadidura, las cartas que Marina remitiera a Tesková constituyen una fuente de la que mana la

más alta poesía en prosa a la que la autora rusa nos tiene habituados, gracias al magisterio traductor de Ancira en obras anteriores a esta. Si algo recuerdan de *El diablo*, *Mi Pushkin*, *Mi padre y su museo* o de *Mi madre y la música*, por mencionar solo un puñado de títulos, sabrán de lo que hablo. Y cómo no recordar *Cartas del verano de 1926* (México, Siglo XXI, 1984), libro con el que Ancira introduce la obra y el nombre de Marina Tsvietáieva al orbe de habla española.

Pero, ¿quién era Anna Tesková? Ancira da la siguiente respuesta en su prólogo, además de enfatizar los afanes de su colega traductora “para acercar las dos literaturas que amaba: la rusa y la checa”:

Tesková había nacido en Praga en 1872. Al año de su nacimiento, la familia se trasladó a Moscú, donde su padre, Antonin Teska, consiguió labrarse una sólida posición llegando a ser director de una fábrica de cerveza. La madre de Tesková, como la de Tsvietáieva, se dedicaba a la música.

[...] Escribía, traducía, organizaba conferencias y veladas literarias. Escribió, entre otros textos, una serie de artículos sobre Dostoievski, de quien además tradujo la novela *Humillados y ofendidos*. También tradujo a Tolstói, *Guerra y paz*, pero no sola, sino conjuntamente con dos colegas. ¡Una traducción a seis manos! De Tsvietáieva trasladó al checo solo un texto, el que Marina había dedicado a Rilke: “Tu muerte”, se llama.

En 1925, Marina se traslada de Bohemia a París con sus hijos, Alia y Gueorgui (más tarde los alcanzará Efrón), con la idea de que pronto estarían de vuelta. París era el destino favorito de la mayoría de los antisoviéticos inmigrantes rusos porque históricamente Rusia había manifestado un respeto reverencial por la Europa occidental y, en especial, por la cultura francesa. Tsvietáieva fue educada bajo esta impronta, dominaba su lengua, su literatura le era familiar y Napoleón se erigía como el mayor de sus héroes. Por el contrario, los franceses, y demás naciones europeas –que llevaban siglos temiendo las gestas expansionistas rusas, así en el Este como en el Oeste–, consideraban a los rusos un pueblo de bárbaros con apenas una pátina de civilización, esto es, una raza inferior, de ahí la dificultad de los inmigrantes para asimilarse al país de acogida. Marina, que de continuo se mantuvo en los márgenes de la comunidad de exiliados, sabía lo que estos opinaban de ella a sus espaldas, conforme a la descripción que le hace a su amiga Vera Bunina: “Unos me creen bolchevique, otros monárquica, otros incluso piensan que soy ambas cosas, y ninguno comprende de qué se trata”. De tal incompreensión sabría Tesková: la marginalidad por partida doble de su amiga requeriría de su solidaridad en más de una ocasión.

Catorce años pasaron y jamás volvieron a Praga, la ciudad más amada por Marina, aun por encima de Moscú. Son justo estos los años cuando se da el mayor intercambio de correspondencia entre ella y Tesková. En el plano más personal e íntimo, Marina sentía por Anna Antónovna un cariño desmedido que nunca se

guardó. Y sí, la singular personalidad de la remitente queda expuesta igualmente en estas epístolas, derivada de las exigencias con ella misma y con el resto, de sus decepciones amorosas y familiares y de sus relaciones fallidas con conocidos de la diáspora rusa, de las interminables tareas domésticas y de su justificada inconformidad con las miserias del día a día; y, lo que es una constante, del escaso tiempo para sentarse a escribir por la falta de apoyo familiar: “Quítenme la escritura –y no viviré, así de sencillo, no querré, no podré. En la Rusia soviética sobreviví solo gracias a la escritura. Y todos estos años, en el extranjero, mi cuaderno es quien me ha mantenido viva. Ese es mi destino. Trabajo para mí y salud para los míos –con el corazón en la mano, no necesito nada más”, se lamenta. En pocas palabras, lo que Marina hace en la mayor parte de las cartas enviadas a su amiga y confidente es revelar su ser incompatible con la vida real que el destierro le ofrecía.

A más del cariño, producto de la confianza que le tenía, Marina le expresa una y otra vez su enorme gratitud por dar respuesta a las numerosas demandas que subsanarán la extrema dureza de su vida mientras se mudaba de un lugar a otro en los alrededores de París, lo que acentuaba su aislamiento y soledad. De lo que trata, pues, este libro es de la amistad incondicional entre dos mujeres que trasciende el vínculo meramente literario: “le agradezco de todo corazón su ayuda, en esta vida solo los *líricos* actúan. Créame, no es una paradoja”. Mujer al fin, Marina se toma su tiempo para darle instrucciones precisas de cómo llevar a cabo cada uno de sus requerimientos, lo que revela por otra parte su carácter obsesivo y, por momentos, hasta exigente.

La lista de peticiones de la rusa es interminable, al punto de que mantiene al lector en una constante expectativa: “siempre me siento incómoda de pedir, pero no tengo yo la culpa, sino *el siglo*, que daría a diez Pushkin a cambio de un coche más”, afirma. ¿Recuperará Anna finalmente la cesta que contenía ropa, cartas, libros, sartenes y un hornillo de petróleo que Marina dejó en Bohemia y que ahora necesita con urgencia en Francia? ¿Logrará ayudarla en la venta de suscripciones para que la escritora pueda por fin publicar su poemario, el último de su vida, *Después de Rusia*? ¿Qué tal le llevará en Praga la organización de una velada literaria o las gestiones ante el gobierno checo para que le sostenga la única beca con la que sobrevive la familia Efrón? A esto añádase la petición de vestidos, zapatos, ropa infantil y una camita para Mur, una piel de oveja para la confección de un abrigo que le baste para encarar el próximo invierno, un collar de ámbar, libros, préstamos de dinero para el pago de la renta vencida con la promesa de devolverlo. Y aunque desconozcamos las respuestas directas de Tesková a todas sus peticiones, por Marina sabemos de los actos de aquella, que por sí solos hablan de la calidad de amiga que Anna fue. Sin embargo, la paciencia de Tesková parece

tambalearse con alguna de las llamadas de auxilio de Marina cuando en una carta a un amigo, fechada el 4 de octubre de 1929, le confiesa exhausta: “lo abandonaría todo y saldría huyendo a la aldea”, sin saber que aún les quedaba una década de relación amistosa.

Peticiones no tan mundanas como podría parecer, que se suman al resto de los pasajes líricos con una gran carga emotiva hasta la última carta, fechada el 12 de junio de 1939, “en un tren que aún está detenido”, agrega la pasajera, consciente de que la llevaría al encuentro con

su fatal destino, a pesar de haber sostenido, mientras se preparaba para el retorno, la ilusión de que en la Rusia soviética un escritor, como lo era ella, podría ser necesario. Tal vez sea por este lirismo que Ancira le añadió al título original el subtítulo de *novela epistolar* -como es también conocido este recuento por los lectores de la lengua materna de Tsvietáieva-, ya que por las distintas tramas de su relación epistolar y por los numerosos involucrados en la historia de su destierro bien puede leerse como una novela autobiográfica narrada en primera persona. Pero

recuérdese que no estamos ante un relato de ficción, si se asume que Marina Tsvietáieva no es un personaje, sino una poeta con vida operatoria dentro de un marco histórico, que Selma Ancira contextualiza de manera sabia y puntual a lo largo de las 831 notas a pie de página contenidas en este libro conmovedor, cuya vigencia es incuestionable de cara a los autoritarismos de las izquierdas globalistas.

Rock en el volcán

Mónica Ojeda

Chamanes eléctricos en la fiesta del sol

Random House

Ciudad de México, 2024, 288 pp.

FERNANDO MONTENEGRO

Es verdad. En 1999 hubo un concierto de rock en un volcán. Mónica Ojeda tenía 11 años. Yo tenía 13 y los anuncios del rock en el volcán estaban en todos los programas de radio de la época. A mí me costaba un poco comprender de qué se trataba la cosa. En mi casa se escuchaba apenas a José Luis Perales y José José. El rock, de hecho, era visto con malos ojos sobre todo en donde mi abuela, que fue donde pasé la mayoría de tardes después del colegio. Recuerdo que cuando en 1994 Bon Jovi ofreció un concierto en el estadio Olímpico Atahualpa, no tardaron en sugerir en casa que la banda de New Jersey tenía un pacto con Satanás (imagínense lo que hubieran dicho si venía AC/DC). Aparte, el concierto fue un 31 de octubre y, gracias al emergente TV Cable, los niños de mi barrio habían aprendido que esa noche saldrían a pedir caramelo o treta en las casas vecinas. A nosotros no nos dejaron salir.

El concierto, supuestamente, fue legendario. No el de Bon Jovi, sino el rock en el volcán que tuvo lugar en el cráter del Pululahua, que es un volcán apagado, donde sin embargo, hay un pueblo llamado Niebli y varias hectáreas de hacienda (sí, hay gente que es dueña del volcán). Gracias a la fama del evento empezaron a circular en el colegio múltiples cassettes con playlist de algunas bandas que en mi casa no sonaban ni de casualidad. Babasónicos, Aterciopelados, Los de Adentro; Cruks en Karnak y Sal y Mileto, entre las nacionales. Pero yo tardaría todavía un par de años más hasta conseguir mi total independencia musical, gracias a Napster, que me salvó de que hoy no sea el fanático número uno de Maná (que lo

fui) o cristiano. En todo caso, el rock en el volcán, junto a *Todas las voces todas*, un concierto de música protesta organizado por Oswaldo Guayasamín en 1996, marcaron a toda mi generación y nos daban la ilusión de que, pese a todo, el Ecuador no estaba totalmente borrado de los mapas de la historia.

Chamanes eléctricos en la fiesta del sol, lo ha dicho la autora, está inspirada en este acontecimiento. La novela nos sorprende en medio de un concierto que ocurre en las faldas del volcán Chimborazo. Los Chamanes eléctricos son una banda de rock psicodélico andino, una especie de vanguardia musical indigenista cuya música produce un efecto alucinatorio en sus fans al punto que los pogos (nosotros, en verdad, le decíamos mosh) terminan de esta manera:

Bonito pogueó la gente hasta que el pogo se descontroló. Fue así: el público se abrió en dos mitades igualito que el mar Rojo. La pared de la muerte, le llaman. Uno de los Chamanes partió el mar con las manos y enseguida las cerró. Se estrellaron durísimo. Hombres y mujeres fueron pisoteados. Los de los márgenes huyeron o trataron de huir. Al ver la sangre me preocupé por la Adriana. Es algo que te hace preocuparte, solo que no reaccionas bien. La gente salió llorando. Hasta los Chamanes dejaron de tocar. Hasta el Poeta y los Diablumas se bajaron del escenario [...]. Temblaba la chica, temblaba la Adriana. El sol vibraba como un bombo por el día y nosotros vibramos por la noche. Era el ritmo asustador del baile, su ritmo miedoso. De esta manera conocimos a Noa: la voz del rayo, la voz de la yegua.

La novela cuenta la historia de Noa, una adolescente de la clase media guayaquileña que se dispone a viajar con Natalia, su amiga de la infancia, a un épico festival de rock que tendrá lugar en un volcán de la serranía ecuatoriana. El viaje, sin embargo, tiene también otras motivaciones y significados. Para Noa, viajar a las montañas implica escapar de la insoportable oleada de violencia que vive Guayaquil e ir en búsqueda de un padre que la ha abandonado cuando era apenas una niña y que se ha recluso en un páramo desierto donde se dedica a la

cacería y embalsamamiento de animales salvajes. El encuentro entre padre e hija ocurre durante una suerte de grieta espacio-temporal que se produce cuando, después del concierto, Noa, Natalia y un grupo de jóvenes que habían asistido al festival, se disponen a celebrar el Inti-Raymi en un segundo volcán (El Altar), cuya laguna es supuestamente sagrada.

La música está en el centro de la obra. Hay un ensayo en particular que opera como hipertexto que es “El odio a la música” de Pascal Quignard, según lo ha explicado en varias ocasiones la propia Mónica Ojeda. El texto es célebre por discutir el potencial asesino de la música y cómo fue utilizada por los nazis como mecanismo de tortura en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un texto fascinante y perturbador, compuesto por fragmentos breves y sentencias como “La música es irresistible para el alma” o “la música duele”, y que a la vez recoge una serie de testimonios de personalidades tan diversas como Plotino o Primo Levi que han discurrido sobre esta cuestión. Aquí un fragmento:

No hay una potencia que retorna simultáneamente sobre sí misma y modifica de manera similar a quienes la producen, sumergiéndolos en una pareja obediencia, rítmica, acústica y corporal. Simón Laks murió en París el once de diciembre de mil novecientos ochenta y siete. Primo Levi escribió sin reparos: “No escasean las publicaciones que declaran —no sin cierto énfasis— que la música ayudaba a los presos descarnados y les daba fuerzas para resistir. Otras afirman que la música producía un efecto inverso, que desmoralizaba a los desdichados y precipitaba su fin. Por mi parte, comparto esta segunda opinión”.

El otro texto que subyace no solo en esta novela, sino en toda la obra de Mónica Ojeda, es sin duda *Los detectives salvajes*. Lo es desde un punto de vista de la forma y la estrategia narrativa, así como por algunas temáticas que le interesaban al narrador chileno que es, tanto como Soda Stereo o Café Tacuba, el autor más influyente para la generación de Ojeda, especialmente caro a las clases

medias latinoamericanas. Bolaño podría haber hecho un cameo, tranquilamente, en el documental *Rompan todo: la historia del rock en América Latina* y nadie se hubiera sorprendido demasiado.

Como en 2666, a Ojeda le interesa la violencia como sistema de repeticiones y la desaparición como metáfora de esa sistematización. Y eso es lo que vemos en su novela (“en ese instante —dice uno de los personajes— se me vino a la memoria lo de los desaparecidos del festival”). Así mismo, gracias a la sutil presencia de Quignard, podemos conectar la Segunda Guerra Mundial con las muertes violentas en el Ecuador reciente, que es lo mismo que hace Bolaño en relación a los campos de concentración del Holocausto y las muertes en Santa Teresa/Ciudad Juárez. Con ese túnel temporal Bolaño nos dice que son dos episodios serializados en una historia universal del horror.

El crítico colombiano Héctor Hoyos argumenta que este interés de los escritores latinoamericanos por ciertos aspectos de la Segunda Guerra Mundial ocurre porque se trata de la gran historia del siglo XX, y esta es justo la historia de la cual estamos al margen. Aunque Ojeda no alude directamente al Holocausto, la presencia del texto de Quignard nos hace pensar que, ciertamente, es difícil evadir cualquier referencia a una realidad abyecta y violenta como la que vive el Ecuador actual, sin las categorías que pusieron a nuestra disposición los sucesos de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, sus comentaristas. La de Quignard no es más que la repetición de aquella frase de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, es decir, una iteración de la idea de que el arte, como entendió Bataille, no solo representa el mal sino que lo reproduce. En ese sentido la ambición de la escritora guayaquileña es hacernos saber que la violencia es siempre una cuestión multidimensional —en cierto sentido indecible— y que la literatura es uno de los posibles nombres del horror, tanto como lo es la música. Esto Ojeda lo hace mejor que cualquier otro escritor en los últimos años.

El concierto de rock es solo el inicio de la novela y en mi criterio, la parte más útil. Pero la música está temblando en cada página incluso cuando el festival expira. El final de la novela nos sorprende con una canción de los Jaibas sonando en un bus interprovincial ya de vuelta en la costa ecuatoriana y cuando todo ha sucedido. Ojeda nos invita a transitar así, el fascinante y perverso campo cultural ecuatoriano, definido por las tensiones y contradicciones irresolubles entre lo global y lo local, lo mestizo y lo indígena. Esta tensión está bien planteada y es algo que había dejado ver en trabajos anteriores, aunque especialmente en la colección de relatos *Las voladoras*. Ahora bien, si el universo narrativo de *Las voladoras* está, por momentos, vaciado del mundo indígena, en *Chamanes eléctricos* se nota más investigación y, sobre todo, más riesgos escriturales que son a menudo desconcertantes e irresistibles.

Pienso sobre todo en los fragmentos donde aparecen unos personajes llamados las cantoras, donde cierto riesgo poético ha llegado a rasguñar las aporías sintácticas de nuestro español andino sin llegar a la tensión de un Churata o del último Arguedas, pero por lo menos entendiendo que hablar sobre ese mundo requiere riesgos idiomáticos no menores. No estaría mal decir que, en ese sentido, esta novela ha mejorado *Las voladoras* o, mejor dicho, la ha actualizado. Veamos un ejemplo: “¿Qué es la voz? La pérdida es. ¿Qué es la voz? La falta es. Una voz nueva y celeste nace del corazón. Es una voz que abre el sexo de la montaña con su viejo canto. Canta ella el gran poema del sol, canta el poema de la sangre y el canto dice: tenemos miedo porque amamos, tenemos miedo porque vulnerables somos, tenemos miedo porque vamos a morir”.

El concierto también nos sirve para situar a los personajes que van a acompañar el viaje de Noa. Algunos de ellos son Mario, el Diablo Huma, Pedro, el astrónomo, Nicole la musicóloga y el desvariado y drogadicto poeta-antropólogo. Un viaje hacia sus orígenes —ya he dicho que busca a su padre— pero también un viaje hacia una experiencia mística que, teóricamente, solo puede ocurrir en el campo de lo simbólico. Aquí vale una reflexión. Me parece que el gran valor de esta novela es que no se trata de un viaje ingenuo. Mejor dicho, Ojeda se niega a replicar esa, a veces, inocencia esperanzadora que le hacía creer a Bolaño en la belleza y coraje de los jóvenes latinoamericanos de cara al siglo XXI. En el mundo de Ojeda —y eso lo sabemos desde *La desfiguración Silva y Nefando*— los jóvenes que supuestamente eran nuestro “amuleto”, en realidad están atrapados en un laberinto del horror y de la mediocridad típica de un país como Ecuador que no ha hecho más que replicar ansiosamente las atrocidades y farsas de Ciudad Juárez. Peor aún, el Ecuador no ha hecho más que repetirse a sí mismo hasta el absurdo.

¿Es, sin embargo, *Chamanes eléctricos*, una novela exotizante sobre los Andes ecuatorianos? ¿Una típica novela de exportación para el regodeo del “lector internacional”? Siempre hay ese riesgo en una novela así, pero en mi criterio la novela plantea un mínimo respeto a los momentos y espacios a los cuales la autora no puede ingresar ni conocer. No es una novela en donde pretende saberse ni sentirse todo, hay lugares a donde la escritura, por virtuosa que sea, no puede penetrar. Para eso sirve la estructura faulkneriana que tiene un efecto de multiplicidad y que es, por lo demás, muy eficiente para eludir ciertas tentaciones folkloristas. Nadie como la autora ecuatoriana para imprimirle intensidad y tensión poética a cada personaje, aún cuando, por momentos, cuesta distinguirlos uno de otro.

Por otro lado, está todo lo concierne al padre a quien conocemos gracias a un diario que contiene, acaso, los puntos más álgidos y emocionales de la novela:

El cóndor volvió y lo vi planear en dirección a la quebrada. Un presagio es un recuerdo, una serie de imágenes que se articulan para anunciarnos lo que sentiremos durante la tormenta y lo que sentiremos mañana bajo el sol. Mi hija canta en medio de la noche una canción que abraza la oscuridad. Solía cantarla mi madre para ayudarme a dormir, pero no funcionaba porque en su voz había dos voces. Quesintuu y Umantuu. La música es una expedición nocturna. El recuerdo presagia.

Momentos como este me plantean la interrogante de si todo el universo que ha construido Mónica Ojeda, no hace más que servir de contexto a esta intriga lacaniana que, finalmente, aparece en toda su obra, incluso (sobre todo) en su poesía. Probablemente es así. En su relato “El mundo de arriba, el mundo de abajo” la voz narrativa del padre busca resucitar a su hija a través de un despliegue místico frenético, en esta novela esa voz se replica a la manera de un diario que, por momentos, nos hace sentir sospechosamente cómodos con la crueldad, y nos propone la trampa de una empatía que quizá el personaje no merece: de pronto somos comprensivos con un padre que, al fin y al cabo, no estaba listo para serlo y por eso abandona sin mirar atrás a su hija. Esos dilemas morales solo los puede plantear una buena escritora y Ojeda lo es. Incluso demasiado buena. Insoportable. Brillante. Durante mi lectura he pensado varias veces que la autora ecuatoriana está condenada a ganar un Booker o algún premio norteamericano equivalente. Está a punto. Mi predicción es que la traducción de esta novela tendrá repercusiones muy positivas en el mercado norteamericano y quizá le traiga al Ecuador, como lo hizo Carapaz en el mundo del ciclismo, la mayor preseña literaria desde el Xavier Villaurrutia otorgado a Jorge Enrique Adoum en 1976. Y no lo digo de chiste, si uno se pasea por el tipo de novela que interesa en ese mercado, puede darse cuenta que son justo esas obras literarias que consiguen, por decirlo de un modo hasta vulgar, tensionar lo global y lo local, lo intercultural y lo familiar, mejor si la historia ocurre en alguna esquina del sur global o es literatura migrante, las que logran llamar la atención de los premios. Basta recordar el reciente reconocimiento a Selva Almada, pero podríamos mencionar a Samantha Schweblin, Valeria Luiselli, Chimamanda, Viet Thanh Nguyen, el fenómeno vietnamita, la magnífica YiYun Li.

Quizá por eso la novela está, como se dice, llena de color local. Es hasta turística y lo digo no como un defecto, sino porque ciertamente la novela está más dirigida a los lectores extranjeros que a los ecuatorianos y eso la revierte de cierto carácter universal, por eso, por paradójico que suene, Ojeda ha sido quien mejor ha sabido aprovechar las lecciones de César Dávila Andrade en la narrativa ecuatoriana contemporánea:

Perdí a Carla en el volcán donde la sirena elevó una canción petrificante. Su música me impidió andar. La dureza pasó de mis

huesos a mis músculos: fui una piedra humana, luego solo una piedra fría y gris atravesada por los rayos cósmicos. Me asustó mi propia inmovilidad y no poder buscar a Carla. Oí los sonidos entonados por las rocas terrestres y espaciales. Miles de años pasaron ante mis ojos. Retrocedí al inicio de mi vida como piedra, cuando era parte del volcán y este todavía estaba activo, pero los cantos me empujaron al origen mismo de la cordillera andina. Vi la placa de Naza introduciéndose bajo el continente, la elevación de las montañas, y el surgimiento de los volcanes.

Contrario a lo que hizo en su momento el gobierno ecuatoriano, que pagó 20 millones de dólares por un espacio publicitario en el Super Bowl con la frase “All you need is Ecuador”, Ojeda nos muestra un panorama tan monumental

como apocalíptico de los Andes, aunque no concuerdo con esa especie de destino manifiesto que presenta una continuidad o equivalencia entre los desastres naturales (la novela termina, predeciblemente, con la erupción de un volcán) y las vicisitudes de la política manifestada en episodios de extrema violencia relacionada con el crimen organizado. En ese sentido la novela de Ojeda es muy humboldtiana y quizá, políticamente, me hubiera gustado verla más cerca del ya mencionado Dávila Andrade, quien pese a tu telurismo en el fondo creía en el poder de la rebelión indígena y popular. Quizá Ojeda entiende que un proyecto político así es imposible en el Ecuador de hoy y en definitiva habría que preguntarse si en esta ya cuarta novela, la escritora ecuatoriana más celebrada de los últimos años nos ayuda a comprender el Ecuador de los últimos diez. En parte, creo que sí.

Lo que queda

Karen Villeda

Teoría de cuerdas

Vaso Roto

Madrid / San Pedro Garza García, 2023, 112 pp.

VALERIA LIST

Ningún hombre es una isla y, a pesar de que así lo afirme la novela de Auður Ava Ólafsdóttir, tampoco lo es ninguna mujer. Una cadena de dependencia nos ata a distintas personas que vienen a nuestra vida o a cuyas vidas llegamos nosotros. Esta predestinación es un mito a partir del cual nos gusta pensarnos a casi todos, en contra de la opción vacía de sentido que ofrece la casualidad.

Es algo así, si no lo entiendo mal, aplicado a cuerpos subatómicos, lo que plantea la teoría de cuerdas. Acaso Henry Schwarz y Joel Scherk pensaban al postularla, aunque fuera inconscientemente, en lo que está unido, pero incluso más allá de eso, en lo que camina junto, en el diálogo, en la vibración.

Este pensamiento, que es también una postura, es la de Karen Villeda. En *Teoría de cuerdas* la poeta elige pensar que las historias de vida no son cabos sueltos, que quizá ni siquiera existe eso que llamamos individualidad. Así, la vida de una mujer que aparentemente se suicidó con una cuerda se conecta con la de la poeta por medio de un nombre: el que ambas llevan de nacimiento. La suicida se llamaba Karen; el nombre es, literalmente, una herencia, porque era la tía de la poeta.

Recientemente vi una publicación de un psicoanalista donde afirmaba que

los nietos no tienen un vínculo real con sus abuelos, sino una relación propiciada por ambas partes, sobre todo por los abuelos que sienten una deuda con sus propios hijos y la trasladan a sus nietos. Probablemente podamos extender esta noción al resto del parentesco. Me parece que la poeta crea con su tía, a la que no conoció, esa relación. Es una mujer aparentemente ausente, pero cuya presencia es poderosa porque la poeta carga con su nombre. Es de esta herencia, de esta persecución, de este sueño, que vienen los poemas. Hay algo en la *manufacción* de esta relación que se deja ver intencionalmente en los poemas.

Este libro es una conjunción de poemas en prosa, con algunos cuantos en verso, y otros cuantos contruidos como una enumeración. Estos últimos casi siempre empiezan como un recuento de hechos que se van volviendo cada vez más íntimos; cada vez, la apariencia de lejanía o apartamiento se va haciendo más difícil de llevar:

1. La vida no es imposible.
2. Simple y sencillamente es casi imposible de sobrellevar.
3. “Fue una calamidad”.
4. Resulta que imprimieron un periodiquito. El titular: “Hija de político importante es asesinada”.

5. Ella estudió psicología.
6. No dijeron nada de la nota.

Sin embargo, conforme avanza el libro, la propia enumeración deja de sostener este lenguaje aparentemente impersonal, este “La vida es imposible”, así, en general, en abstracto, que aparece como una enunciación que puede o no tener dueño, por el hecho atravesado, enunciado en primera persona:

1. Yo siendo dolor.
2. Un rasgado manto de bondad.
3. Primero la fantasía, luego el drama.
4. Algo o alguien con una metáfora desagradable. *Hay que resquebrajar las cosas.* Por ahí no entra la luz.

Vemos ese cambio, que va de “La vida no es imposible” a “Yo siendo dolor”. Pero volvemos a ver en la segunda enumeración cómo el efecto de alejamiento vuelve; hay un ir y venir entre lo que se acerca, lo que enuncia y lo que se aleja. Ya no podemos saber en el resto de los números si la voz habla de sí misma a partir del 1, o si se ha vuelto a perder y otra vez estamos en la enunciación impersonal.

La enumeración parece un esfuerzo para acercarse por pasos, metódicamente, a un tema tan difícil de tocar. La dubitación de la voz poética está en varios momentos del libro. De ahí el titubeo “y, y, y”, que viene y va en los poemas. Esta manera sigilosa de escribir va contando como por cachos, porque parece que así fue contada siempre la historia de Karen, como por cachos y tras de un velo. Los testimonios son cortos, como si no hubiera más que contar que la acción

que fue el resultado final. De estos y de las propias inferencias de la voz se va armando la red.

El libro ocurre como un diálogo interno y otro con la familia, pero en voz baja, que no se escuche, que no se hable de más. La nota que Karen dejó al suicidarse es corta, y no hay en ella razones, sino una disculpa. Me gusta que la voz no tenga que ser alta, que no tenga ni siquiera que apropiarse de otra cosa que no sea su propia duda, porque ese modo cauteloso (que está también en la enunciación que varía del yo a lo impersonal) es una posibilidad de estar.

Por supuesto que enunciar es un acto político, pero ¿enunciar cómo? Pareciera que debe hacerse ruido, barullo, usar la poesía como declaración. Y no siempre es cierto, ni efectivo. Se puede susurrar, dejar que la poesía no diga las cosas tan claramente; que se vaya contando como un secreto que se tiene que descifrar. Esa poesía involucra a la lectora, la hace partícipe obligatoria. Este libro parte de algo que pasó, pero no solo lo que pasó es importante, sino la reconstrucción, cómo se une lo disgregado, cómo no se le da un sentido necesario a lo que sin más ocurrió. En la inestabilidad de la voz está la inestabilidad de la historia.

Teoría de cuerdas es un ejemplo de cómo darle lugar a la otra sin tomar su voz. Comúnmente en la crítica literaria se habla de “darle voz” a la olvidada, a la que no puede hablar, pero ¿cómo podríamos darle voz en la poesía? Käte Hamburger,

una de las maestras teóricas de Olvido García Valdés, separa la poesía de las otras artes literarias porque la lírica, pese a sus construcciones, no inventa; no crea un personaje para ficcionalizar. El poema lírico no inventa una voz ajena. Puede retomarla, sí, como lo vemos en este libro, pero no hay una creación de personaje.

Entre todos los recursos que se conjuntan en *Teoría de cuerdas* se logra un efecto, una sensación; en este caso, se crean una o varias voces que oscilan entre la desazón, la duda y el desconcierto. Es verdad que hay algo de tristeza también, pero no se percibe como un dolor punzante, sino asumido, como si estuviera siendo rescatado luego de años sepultado. Dice en alguna parte del libro que las personas que conocían a Karen murieron ya. Esta lejanía no podría tratarse de otra forma; de otra forma sería una impostura, una tomadura de pelo.

Volviendo a la teoría de cuerdas, a los nodos que se unen, este libro me hizo pensar al inicio en otros dos: *Daniel*, una coescritura de Chantal Maillard y Piedad Bonnett, y *Caída del búfalo sin nombre*, de Alejandro Tarrab. Estos tres libros están atravesados por el suicidio, y tienen un motivo. En *Daniel*, el salto; en *Caída del búfalo*, la fotografía de David Wojnarowicz en la que una manada de búfalos cae hacia el vacío en un barranco. En este libro, el motivo es la cuerda que Karen utilizó para colgarse. El arrojado del que se habla en *Daniel*, “la valentía del suicida”, como lo nombran las poetisas, es aquí en

cambio una dubitación. La mujer suicida se cubre de misterio. La locura es un tema que se deja entrever, como si fuera siempre una causa, aunque no necesariamente, como se apunta en este poemario, lo es. Al final de *Teoría de cuerdas* hay una nota que explica que no se sabe en realidad si Karen cometió suicidio o fue víctima de un feminicidio. En cualquier caso, no se omite que hay una circunstancia contextual, que se logra atisbar:

1985. Un lugar tranquilo. De provincia. Un estado pequeño. Ella en su estado de pequeñez. Una dificultad conspiratoria. Una venganza. Una verdad alterada. Una esperanza. Le dijo, entonces, que podía superarlo.

Estos fragmentos dejan entrever una realidad alternativa al suicidio que no está tan declarada. Quizá porque el suicidio tiene una carga semántica tan fuerte, o porque la imagen de la cuerda que está en el título coloca la lectura de un lado. Sin embargo, una lectura más atenta, quizá incluso una relectura, revelará estos recovecos de la historia que por inciertos se muestran en la poesía también así: como una enunciación abierta y fragmentaria.

La duda —al final visible— que atraviesa este libro pone a la voz poética en crisis. ¿Cómo aproximarse al tema? ¿Cómo apropiarlo, dónde ponerse? Eso es irresoluble, pero la pregunta que palpita, el miedo y las intuiciones que esa muerte y su herencia despiertan, son lo que queda.

Sin documentos

Karla Cornejo Villavicencio
Catalina
Oneworld Random House
Nueva York, 2024, 197 pp.

YASMÍN ROJAS

C*atalina* es la primera novela de la escritora ecuatoriana Karla Cornejo Villavicencio. No obstante, su voz ya había resonado en el ámbito cultural estadounidense en el 2010 con la publicación anónima de un ensayo titulado “I’m an illegal immigrant at Harvard” en *The Beast*, una plataforma digital de amplia difusión. En este texto, Cornejo Villavicencio compartió sus experiencias y emociones como inmigrante indocumentada en Estados Unidos, desnudando la desolación y el desamparo de vivir en la sombra, sin una solución política que le abra la puerta hacia un futuro. Compartió que el hecho de “pertenecer a un lugar, pero el lugar a ella no” es como vivir un “purgatorio” perpetuo.

Diez años después, Cornejo Villavicencio obtuvo reconocimiento con su primer libro de ensayos, *The Undocumented Americans* (2020), finalista del “National Book Award”. Si bien en ese libro se enfocó en sus propias vivencias y en las de las comunidades latinoamericanas indocumentadas mediante entrevistas, en *Catalina* nos cuenta la historia de una joven de veinte años, estudiante en la Universidad de Harvard que, a primera vista, pareciera gozar de una vida privilegiada con un futuro prometedor. Pero pronto la trama da un giro: a diferencia de sus compañeros de la élite universitaria, ella es inmigrante indocumentada. Su futuro después de graduarse queda en manos del gobierno estadounidense, dejándola suspendida en el limbo. Con esta historia tan cercana a su biografía, la autora inaugura un interesante juego con la autoficción para desentrañar desde su experiencia personal las complejidades de la vida social y cultural estadounidense desde la perspectiva de una inmigrante indocumentada, ofreciendo así una mirada única y profunda sobre esta condición humana.

La novela está dividida en cinco partes, siguiendo el ritmo de los últimos

dos semestres universitarios y las vacaciones de verano e invierno, culminando en un epílogo. La historia comienza en el verano de 2010, un momento crucial en el que el presidente Barack Obama y el Congreso estadounidense decidirán el destino de los *dreamers*, los jóvenes indocumentados que, tras ser traídos al país durante su infancia, luchan por salir de las sombras y reclaman su derecho a trabajar y estudiar. Catalina Ituralde no es activista, pero sí es una de esas jóvenes que podría beneficiarse del Dream Act. Huérfana de padre y madre, a los cinco años fue adoptada por sus abuelos paternos, quienes ya vivían en Estados Unidos, pero volvieron a Cotopaxi, Ecuador, para llevarla con ellos y criarla en Estados Unidos.

Gracias al apoyo incondicional de sus abuelos indocumentados y su destacada inteligencia durante la preparatoria, Catalina obtiene una beca completa para cursar sus estudios en la universidad más prestigiosa de Estados Unidos. En el presente de la trama, Catalina realiza su servicio social en una reconocida revista literaria, pero no tiene un objetivo concreto en cuanto a su futuro profesional porque todo a su alrededor podría desvanecerse

en segundos. La acecha la ansiedad y el desasosiego ante su realidad caótica. Su mayor temor es que, a pesar de terminar sus estudios, se vea obligada a aceptar trabajos físicamente demandantes y mal pagados, o peor aún, desde su punto de vista, enfrentar la deportación.

Envuelta en una situación personal precaria y en un espacio elitista en el que intenta mantenerse a flote, Catalina sobrevive casi por milagro gracias a la viva llama de sus deseos: aprender sobre su origen latinoamericano a través de las historias de su abuelo y profesores; escribir una tesis que por momentos le parece imposible escribir; ganar un premio con esa misma tesis que aún no ha comenzado; encontrar una solución para su estatus y el de los demás *dreamers*, y disfrutar de los placeres propios de su edad. Desde las primeras páginas, leemos a una joven irreverente, sin remordimientos y segura de sí misma, que nos cautiva con su energía y determinación: “I liked boys who leaned against walls, like Jordan Catalano, and boys who read DeLillo in the dining hall. I liked well-adjusted boys who were not hugged by their fathers and soulless boys with really cool moms. It didn’t matter who they were. It mattered who I was [...] the same line would work on all of them. *I can be devastating in bed*”.

Sus virtudes las aprendió de Fernanda Maldonado y Francisco Ituralde, sus abuelos, quienes sacrificaron todo para brindarle a su nieta una mejor vida que en Ecuador no hubiese tenido por el hecho de ser mujer. Por un lado, la abuela, con una mirada triste que delata la ausencia de oportunidades, anhela para Catalina todo lo que ella no pudo conseguir: estudio, libertad, independencia económica y amor. Catalina, por supuesto, siente una profunda admiración por su abuela: “I knew in my heart that anything I had done or could do in America, my grandmother could have done more and better if she had only had the opportunity”. Por otro lado, el abuelo, un izquierdista apasionado por la cultura latinoamericana, cumple con la función de ser el primer maestro de Catalina en cuanto a lo latinoamericano se trata: “He knew in his flesh what I could only read about and I read a lot”. Posteriormente, el abuelo y los profesores arriban a la misma conclusión sobre el continente latinoamericano: “First came the Spaniards, then came petroleum, then came cocaine, then came NAFTA, and now we are all fucked”.

Así pues, consciente de los sacrificios de sus abuelos, el de sobrevivir en trabajos degradantes para proveer a su nieta, Catalina se hace una promesa “to make them proud in the only way I knew

how”, mediante su intelecto. El mundo de la familia trasplantada estaba casi completo: “It was all very wholesome. The three of us were a family that did things together”. La familia, unida en su resistencia, sobrevive las crisis de depresión de Catalina, confecciona un mundo más soportable para su nieta, y ante la amenaza de deportación del abuelo, enfrenta con valor esa posibilidad.

En su recuento sobre los primeros años en la universidad, la protagonista nos relata los desencuentros culturales que experimentó al integrarse a la vida universitaria. Enfrenta a los círculos sociales de la élite intelectual con una actitud precavida rozando en lo burlesco, por lo que comienza a buscar a personas similares a ella. Encuentra a Delphine Rodríguez, una puertorriqueña de Tejas con quien comparte experiencias y aficiones: la muerte de la madre, gustos musicales similares y un sentido del humor ácido. Conoce también a Kyle Johnson, un estudiante y actor afroamericano, judío y el editor de *The Crimson*, la revista literaria de la universidad. Es Kyle quien la nombra para la sociedad secreta “Signet”, pero Catalina, sin ganas de pertenecer a ese círculo, autosabotea sus oportunidades de aceptación. Con Kyle desarrolla una amistad de confianza que le ofrece refugio cuando le comparte su estatus migratorio. Ya hacia su último año universitario, conoce a Nathaniel Wheeler, un estudiante de antropología, especialista en los Quipus del imperio Inca. Podríamos asumir que el interés de Catalina por Nathaniel inicia por afinidades intelectuales, pero esa sería una razón para no buscarlo, pues a Catalina le molesta la cosificación y el trueque de objetos latinoamericanos en manos extranjeras. La protagonista simplemente encuentra a Nathaniel guapo y lo desea sexualmente. Sin advertirlo, Nathaniel y su padre, un cineasta famoso que será clave para el futuro de Catalina y su familia, se unen a la lista de personas que intentan ayudarla, no sin obtener algún beneficio, por supuesto.

Por decisión de Catalina, Nathaniel y ella inician un vínculo de amigos con beneficios, un arreglo que le permite explorar el desamor como fuente de inspiración poética. “To be specific, I had decided I wanted to experience heartbreak [...] all poets were heartbroken and in a state of perpetual losing and longing. The way Dante thought about Beatrice—lustful, obsessive, theatrical—is how I thought absolutely everything”. Para Catalina, la seducción es un juego divertido, aunque nada se materialice después. La conquista en sí misma es suficiente para saciar su apetito efímero, pues, como he-

mos visto, lo que le importa a Catalina no es el chico en cuestión, sino su propio deleite.

Ahora bien, la literatura y la escritura son las verdaderas pasiones de Catalina, de ahí que gran parte de sus referencias sean literarias. Se siente atraída por personajes inmigrantes como Jay Gatsby y admira la poesía y la vida alejada del círculo literario de Wallace Stevens, así como la obra de Salinger y Jamaica Kincaid. No obstante, a medida que se empapa del canon literario estadounidense, surge una desazón e incluso un rechazo al percibir su imposibilidad de reconocerse del todo en ese canon. Es entonces cuando busca refugio en la literatura latinoamericana, desde 2666 de Roberto Bolaño hasta *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, entre otras obras. Catalina se vale de todas sus lecturas y agrega referencias de la cultura popular, como música, televisión y relatos orales para comprender su mundo interior y exterior.

El camino hacia el autoconocimiento y la comprensión del espacio que habita implica para Catalina enfrentar pequeñas pérdidas al confrontar dolorosas realidades. En el campus universitario se cuestiona los privilegios propios y ajenos, y se horroriza al reconocer la conexión entre su entorno y la crisis en México: “It was very hard to not blame my classmates. They were right here, playing ultimate frisbee and squash, buying pot from local Cambridge kids, fueling the crisis in Mexico. It wasn’t a moralistic stance. It was horror at the horror. I was part of the same ecosystem as the girls in Juárez passed hand to hand [...] But I was also part of the same ecosystem as my classmates, that was part of the horror, too. Did my classmates ever think of us?”. La conciencia de este vínculo la llena de aversión, más aún, la indiferencia de sus compañeros ante las injusticias que sufren las mujeres en Ciudad Juárez, víctimas de violencia y explotación, la lastima irremediadamente.

Reflexiones y profundas críticas sociales de esta índole enriquecen los temas que la autora explora: la identidad, la clase social y la lucha por la legitimidad. A través de la poderosa voz de Catalina, Cornejo Villavicencio nos muestra la emocionante vida de una joven universitaria en busca de su lugar en un mundo que a menudo la rechaza. Con una escritura fluida, emotiva y salpicada de humor ácido, la autora nos seduce para invitarnos a reflexionar sobre las dificultades de los inmigrantes indocumentados y la necesidad de una reforma migratoria que les permita vivir sin miedo.

San Michel

Michel Houellebecq
Más intervenciones
 Anagrama
 Barcelona, 2023, 338 pp.

HÉCTOR M. MAGAÑA

Michel Houellebecq se encuentra en las antípodas del escritor “comprometido” que representaba Jean Paul Sartre. Sartre buscaba, ante todo, el discurso panfletario, el manifiesto, la llamada a la acción (el caso de la Revolución Cultural China es el que más se recuerda). Houellebecq, en cambio, busca algo mucho más sutil: mostrarnos la validez de sus puntos de vista. Los temas son variados: cultura, cine, arte, música, pero, sobre todo, de índole social y moral.

Más intervenciones es un libro aglutinante. Reúne dos títulos anteriores: *El mundo como supermercado* e *Intervenciones*. Estas nuevas “intervenciones” serán, al parecer, las últimas, tal como lo declara el propio autor. “Estas son mis últimas *Intervenciones*. No prometo en absoluto dejar de pensar, pero sí, al menos, dejar de comunicar mis pensamientos y opiniones al público excepto en casos graves de urgencia moral”. El lector podrá encontrar en este volumen las reflexiones de uno de los escritores franceses que más se han preocupado por el declive moral del mundo occidental. No hay aquí justificación. La polémica que pueda surgir es solo aparente, ya que el libro es rico en argumentos y en claridad de exposición. En los textos, Houellebecq no se va por la tangente. Ataca directo a la yugular.

Los temas, que son variados, se pueden clasificar de la siguiente forma: literatura, cine, arquitectura, entrevistas, arte, crítica, sociedad, crónica, música, religión, filosofía, “política” y “moral”. Estas dos últimas parecen entrar en la categoría de temas sociales, pero el acento que pone Houellebecq hace que resalten por sí solos. ¿Qué une a todos estos textos? Una idea muy simple: la sociedad occidental del siglo XXI ha desencadenado la atomización del ser humano llevando a la destrucción de la sociedad, incluso a la desnaturalización del individuo. La religión, el arte y la literatura han participado en dicha fractura y se han visto afectadas del mismo modo. Lejos de ser un reaccionario, Houellebecq se inscribe en la línea de los conservadores desencantados. Frédéric Beigbeder se lo decía perfectamente: “lo divertido es que eres un moralista romántico casi cristiano a quien todo el mundo toma por un nihilista decadente y ateo.” Para Houellebecq, hemos cruzado un punto

de no retorno. El libro, lejos de buscar un remedio, como lo haría un “intelectual comprometido”, propone ahondar en los síntomas. *Más intervenciones* como síntoma y como diagnóstico.

Houellebecq se desarrolló primero como poeta, luego como novelista, y entre una y otra, como ensayista y articulista. Por tanto, no es de extrañar que los primeros textos de este libro empiecen con el tema de la poesía. Tema en el que destaca por su implacabilidad (“Jacques Prévert es un imbécil”). La mala poesía tiene en común con la buena poesía lo siguiente: una visión del mundo. “Jacques Prévert es un mal poeta, más que nada porque su visión del mundo es anodina, superficial y falsa.” También aborda a teóricos de la literatura como Jean Cohen (“El absurdo creador”), para quien “el objetivo de la poesía es generar un discurso fundamentalmente alógico donde se suspenda cualquier posibilidad de negación [...] La poesía opera una disolución general de las referencia: objeto, sujeto y mundo se confunden en un misma atmósfera patética y lírica”. Houellebecq nota similitudes entre las tesis de Cohen y el trabajo de Niels Bohr. Para Houellebecq “la poesía rompe la cadena causal y juega constantemente con la potencia explosiva del absurdo; pero no es el absurdo. Se trata de un absurdo creador; creador en un sentido diferente, extraño pero inmediato ilimitado, emocional”. No obstante, la poesía (y por lo tanto la literatura) no es una isla, está en constante relación con el mundo, con la realidad, y por eso también sufre las consecuencias de la posmodernidad: “la poesía moderna ya no aspira a construir una hipotética ‘casa del Ser’, del mismo modo que la arquitectura moderna no aspira a construir lugares habitables.”

El arte ya no puede aspirar a lo que era. El cine mudo desapareció (“La mirada perdida, elogio del cine mudo”), existen excepciones (“*Le Mirage* de Jean-Claude Guiguet”); sin embargo, no hay vuelta atrás, ni para el arte ni para el mundo. La obra de Houellebecq ahonda en ello: “actualmente nos movemos en un sistema de dos dimensiones: atracción erótica y el dinero.” No hay idealismos: “algunos seres con valores desviados siguen asociando la sexualidad y el amor.” Todo ello por una causa simple: “los individuos son prácticamente idénticos, lo que llaman un ‘yo’, no existe en realidad, y en cierto sentido sería más fácil definir un movimiento histórico.” La consecuencia final es sencilla: “vamos hacia el desastre, guiados por una imagen falsa del mundo y nadie lo sabe”.

El patetismo del individuo sin atributos contemporáneo es claro: “el arte contemporáneo me deprime, pero me doy cuenta de que representa, con mucho, el mejor comentario reciente sobre el estado de las cosas”. En sintonía

con Schopenhauer, reconoce que la mediocridad se extiende hasta el universo: “el ADN de las bacterias halladas en Marte era idéntico al ADN de las bacterias terrestres; esta prueba, más que cualquier otra, me sumió en una vaga tristeza, porque esa identidad genética radical parecía promover convergencias históricas agotadoras. En resumen, en la bacteria ya laten el tutsi y el serbio; y toda la gente que pierde el tiempo entre conflictos fastidiosos como interminables”. La ciencia no es gratuita en Houellebecq, pues incluso se sugiere una cierta metafísica derivada de ella: “la red de interacciones envuelve el espacio, crea el espacio con su desarrollo instantáneo. Observando las interacciones conocemos el mundo. Definiendo el espacio mediante los datos observables, en ausencia de contradicciones, proponemos un mundo del que podemos hablar. Llamamos a este mundo ‘la realidad’”.

De la realidad podemos derivar, naturalmente, el estado de la sociedad. Una realidad problemática que parece ir directo a la disolución. La sociedad de la posmodernidad atenta con el postulado “ausencia de contradicciones”, por ende, no hay mundo (sociedad) del que podamos hablar. Aquí aparece la vena religiosa del escritor francés. Sabe que la carencia religiosa de la sociedad francesa es, ante todo, carencia de unidad religiosa. Hay un claro “retorno” a lo religioso, pero abocado a las espiritualidades *New Age* y demás metafísicas simplonas. El catolicismo cumplía, en ese sentido, un papel de unión social. En el siglo XIX, Auguste Comte reconoció ese papel e intentó crear la llamada “religión positiva”. Houellebecq, en sintonía con Comte, reconoce que lo más importante de la religión es religar: “Comte había comprendido que la misión de la religión, sin por ello dejar de integrarse en un sistema del mundo aceptable para la razón, consistía en vincular los hombres y regular sus actos” (“Preliminares al positivismo”). La opción ya no radica en el retorno al catolicismo, su caída fue provocada por él mismo: “la Iglesia tiene su parte de responsabilidad, a pesar de los duros ataques recibidos, por someterse con demasiada facilidad.” La Ciencia nunca fue enemiga de la religión católica. Su posición está entre Chateaubriand y Léon Bloy. Llega a decir, en una entrevista, que la posición del escritor es similar a la labor de Cristo: cargar con el dolor y los pecados de la Humanidad. Por eso, contra Descartes, Houellebecq afirma que el individuo no existe, no porque no “piense”, sino porque no tiene efecto en el mundo. Se lo han despojado. La religión, que pudo haber sido un medio respetable de resistencia, ha fracasado.

El consuelo que ofrece Houellebecq está en sintonía con el de Schopenhauer. Solo queda la compasión, la empatía y, quizás, el amor. Un amor y compasión que

recuerdan a una canción de Neil Young: “las canciones de Neil Young están hechas para los que a menudo se sienten desgraciados, solos, y rozan las puertas de la desesperación; pero siguen creyendo que la felicidad es posible.” En su último texto, “El caso de Vincent Lambert no tendría

que haber ocurrido”, vemos al Houellebecq que llama la atención por una causa de verdadera urgencia moral. Aquí, Houellebecq convence y conmueve. Como en una homilía, San Houellebecq nos recuerda que la posmodernidad no es sinónimo de progreso moral. Cierra con una cita, que a

la vez, resume su posición. Es del libro *El correo de un biólogo*, del biólogo y filósofo Jean Rostand: “creo que no hay ninguna vida, por degradada, deteriorada, disminuida o empobrecida que esté, que no merezca respeto y no valga que se defienda con ahínco”.

El pecado de mirar atrás

Luis Felipe Pérez Sánchez

Mala entraña

Ediciones La Rana

Guanajuato, 2023, 129 pp.

ANUAR JALIFE JACOBO

Salvador Novo tituló elocuentemente *La estatua de sal* a lo que podríamos llamar su autobiografía sexual. En clave freudiana, Novo regresa a sus años de formación para explicarse su homosexualidad, hito tanto de su persona como de su personaje. Lo hace con una mirada más propia del autoexamen que de la confesión, más analítica que nostálgica. Y sin embargo no consigue desprenderse del todo del aura pecaminosa que envuelve a la sexualidad moderna. En el fondo del relato, como anuncia el título, subyace una falta. Esta, aunque asociada a la lúbrica Sodoma, tal vez no es eminentemente sexual sino más bien cercana a cualquier mirada al pasado, a cualquier giro de la cabeza para contemplar la propia vida. ¿Cuál es el yerro de la mujer de Lot, que en medio de la huida, mientras una lluvia de fuego cae sobre su antigua ciudad, desatiende la advertencia de los ángeles y mira atrás? Es la desobediencia ante la promesa futura, la nostalgia inmediata del pecado, la añoranza de la vida pasada que debía quedar proscrita, pero también quizás la simple curiosidad por lo que quedó atrás, por lo que ella misma fue. En ese sentido, toda mirada retrospectiva tiene algo de petrificante. Nadie que mire por encima de su hombro puede evitar que el paisaje sea iluminado por una luz melancólica. Tal vez porque toda experiencia de lo pretérito es, en cierto modo, una experiencia de la muerte, de la pérdida, de lo irreplicable.

Estas son las coordenadas morales en las que la escritura de Luis Felipe Pérez Sánchez suele desenvolverse. En sus libros de cuentos, *Eufemismos para la despedida* (2012) y *Yo fui un chico cursi* (2018), como anticipan los títulos, predomina la visita al pasado personal, a los territorios perdidos de la infancia y la juventud, a los cuales se acude para recuperarlos o para darles el sentido que solo

el tiempo puede aquilatar. *Mala entraña* comparte esa misma vocación, aunque en esta su primera novela, el irapuatense abandona los acentos autoficcionales que podría tener su narrativa breve para ceder la voz a una narradora que ensaya, a su vez, una suerte de autobiografía precoz. Mientras espera los resultados de una biopsia, la joven de apellido Canché emprende un viaje al fondo de sí misma, impelida a hacer un corte de caja ante la posibilidad de morir. Tumbada en un diván imaginario, recorre su propia historia, con un itinerario marcado por la precariedad económica, los encuentros y desencuentros con los hombres y la lucha permanente contra un destino que parece haberle signado su madre, al cual —como ocurre con toda fatalidad— la protagonista se aproxima un poco más con cada paso que da deseando alejarse. Estas tres cosas se anudan una y otra vez a lo largo de la vida de la mujer hasta volverse una suerte de ovillo inextricable. Acaso esa gruesa madeja albergada al interior de su historia —parecida al tumor que teme, al feto que habrá de abortar, a los peces en el estómago que refiere como sensación de miedo— sea esa mala entraña, no tanto como metáfora de una naturaleza perversa o ruin sino como imagen de una acumulación de circunstancias, relaciones, decisiones. En ese sentido, posiblemente el acto de narrar, la novela misma, sea una busca de desentrañar aquello.

De esta suerte, *Mala entraña* puede leerse como una novela sobre la memoria y su relato. Como ocurre con buena parte de la obra de Pérez Sánchez, en la narración abundan las referencias de un mundo que por cotidiano parece olvidado. Canciones, películas, programas de televisión; actrices, cantantes, santos; marcas comerciales, prácticas consuetudinarias, espacios públicos compartidos dan forma al universo popular, familiar,

literario a veces, del México del fin de milenio. Se trata de un telón de fondo reconocible, de guiños casuales que la novela nos hace a quienes conocimos ese país. Pero la cuestión de la memoria va más allá del decorado y tiene que ver más profundamente con la manera en que recordamos y en que, al hacerlo, nos recreamos. En ese sentido, llama la atención las disyuntivas que caracterizan la sintaxis del relato. Frente a la seguridad con que la narradora cuenta su propia historia, se deslizan, casi involuntariamente, alternativas, matices, contradicciones. La novela, de hecho, comienza con una aseveración contundente, que apenas ha sido pronunciada comienza a diluirse o a fragmentarse: “no tengo hijos, aunque debía tener uno o decidí no tener uno cuando cumplí dieciséis”.

El autorretrato improvisado desde la antesala de un hospital comienza con este tipo de trazos que a veces se vuelven complejos, que revelan esa imagen como un proceso más que como algo acabado y que muestran la consciencia del artificio del recuerdo. La narradora llega a ser explícita sobre la forma en que miramos y nos miramos en el pasado. En un momento de puesta en abismo en que imagina una historia que podría parecerse a la que estamos leyendo, nos advierte: “esta historia se narra como si se estuviera viendo en una televisión Hitachi de los ochenta, sin control remoto. [...] Aquí se trata de imaginar los cromatismos de una serie de televisión gringa que se llama *Chips*”. No es que *Mala entraña* se regodee en la nostalgia o se complazca en el mero ejercicio de la memoria; al contrario, nos muestra la falibilidad de la narración: la historia como confirmación de los presagios, el autoanálisis como revelación de lo sabido, el decurso de la vida como un laberinto sin salida. Si en los anteriores libros del Premio Nacional de Literatura Efrén Hernández, los personajes alcanzaban a contemplar su propia inocencia o a ver las cosas con cierta distancia irónica, aquí la protagonista, al mirar atrás, confirma su eterno hado, contempla su permanente caída, queda convertida en estatua de sal, como puede ocurrirle a cualquiera que busque su propia verdad y se atreva a contarla.

Repetición y agotamiento

Carlos Velázquez

El menonita zen

Océano

Ciudad de México, 2023, 272 pp.

MIGUEL EDE

Carlos Velázquez es un escritor proclive a los excesos. Qué mejor evidencia de esto que su libro de memorias *El pericazo sarniento (selfie con cocaína)*, testimonio múltiple de su vida personal y del entorno social que le tocó como sino. En estas páginas hay lugar para su tan autocelebrado consumo de drogas, sus experiencias como habitante de una de las ciudades más peligrosas del mundo durante la fallida guerra contra las drogas, su anómala incorporación al campo literario mexicano y su pasión por la gastronomía nortea. Por lo mismo, aquí no solo transitan recuerdos de los *dealers* de poca monta con los cuales ha convivido, de sus exparejas a las cuales ha decepcionado, de sus amigos quienes encontraron en la droga un pretexto para el abismo, de sus editores preocupados por su salud, sino también episodios de sus tremendas comilonas propiciadas por el aturdimiento de la coca. No son escasas, tampoco, las alusiones a sus visitas al médico: ante la constante amenaza de problemas cardiacos, Velázquez reconoce como culpable su tendencia a inhalar y devorar todo lo hallado a su paso.

Si libro tras libro Velázquez ha logrado afianzar su poder narrativo en la construcción de personajes y de una imagen personal donde bregan distintas facetas del deseo —el deseo por transgredir, el deseo por consumir, el deseo por escribir—, no es raro que, ante una nueva entrega de cuentos, se decante por abordar los terrenos hasta ahora explorados. Siendo un escritor de obsesiones limitadas, lo raro habría sido encontrar en *El menonita zen* relatos que exploraran modos inéditos de narrar. Lo que aquí hallamos, sin más, es aquello en lo que Velázquez destaca: elaborar historias en las que personajes de distinto origen y latitud se enfrentan a deseos insatisfechos u ocultos, y los distintos conflictos propiciados al tratar de culminarlos.

El mejor ejemplo de esta fórmula llevada a la perfección, desde mi perspectiva, es el cuento central del conjunto: “La fitness montacerdos”. En él seguimos a Kendra, mujer fitness que, al ingerir alcohol, se ve arrastrada por una curiosa inclinación: acostarse con “matalotes”, “mazacotes” o “puercolodontes” (los términos son del narrador). Al ser imagen del gimnasio que administra con su novio Chacho y del cual teme separarse si se entera de sus aventuras sexuales, Kendra

se siente impelida a buscar ayuda con su psicoanalista, la doctora Rocha, mujer que, a su parecer, podría mejorar su aspecto físico en el gimnasio: “en sus manos, con una rutina matona, la doc Rocha podría ponerse más fitness que Bárbara del Regil. Si algo desconcertaba a Kendra, además de su afición a los sebosos, eran las mujeres de alta autoestima”.

Algo señalado por la crítica desde la aparición de los primeros libros de cuentos del escritor nortea es su capacidad para romper, de forma ingeniosa, con estereotipos asociados a ciertos modos de vida. De ahí parte del entusiasmo suscitado por la publicación de *La Biblia Vaquera*: si la industria editorial había generado el mote de “literatura nortea” para denominar a una serie de obras cuyos temas eran el crimen asociado al narcotráfico, el desierto y modelos rancieros de masculinidad, el dispositivo literario de Velázquez proponía, con riesgo y originalidad, una visión que rompía con esos moldes. Aquí, en contraste con sus siguientes publicaciones, los personajes carecían de profundidad porque el verdadero protagonista era el lenguaje: espacio de tránsito y explosión.

De esas primeras exploraciones literarias lo que persevera es la irreverencia. Trátese de crónica o cuento, Velázquez logra poner en crisis los lugares comunes y a veces sale bien librado. Si en “La fitness montacerdos” se recupera cierta idea de corporalidad saludable asociada al exceso de ejercicio y a la comida libre de grasas, es precisamente para ridiculizarla; sin embargo, con la aparición de Lencho, mariachi de proporciones astronómicas del cual se enamora perdidamente Kendra, se trasciende la mera sátira para poner en escena un vínculo improbable, pero que evidencia las oscilaciones caóticas y complejas de las relaciones amorosas contemporáneas. Pocas veces, creo, Velázquez ha logrado indagar con tanto tino en cómo el amor congrega deseo y rechazo, placer y dolor. Al llegar al final del texto, uno sospecha que, si este cuento largo o *nouvelle* hubiera sido publicado de forma independiente, habría sido una mejor decisión que publicarlo acompañado de cuentos mal resueltos como son la mayoría de los restantes.

Que el escritor haya encontrado un modelo narrativo no significa, sin embargo, que funcione siempre. Claro ejemplo de esto son los dos relatos con

los que abre el libro: “El fantasma de Coyoacanistán” y “El código del payaso”. El primero es una fallida historia de amor y de fantasmas; el segundo es, quizá, el relato más flojo del conjunto. El cuento inicia relatando cómo Rafael, luego de ser abandonado por su esposa, decide convertirse en payaso. A continuación, el narrador se apoya de una larga digresión para explicar los conflictos entre Rafael y Edgardo, su hermano mayor, quien ha estado empeñado en hacerle la vida imposible al primero. Al entrar en la Facultad de Sociología, Rafael se enamora de una mujer llamada Maru y se casa con ella. Con los años, su aparente estabilidad se viene abajo cuando se percatan de la imposibilidad de tener hijos. Es entonces cuando Edgardo aparece de nuevo para quitarle la esposa a su hermano. Esto causa tal trauma en Rafael que, por qué no, decide convertirse en payaso: si la felicidad le fue negada, de ahora en adelante se empeñará en hacer felices a los demás.

Muchos de los mejores cuentos que he leído funcionan a partir de las elipsis y los lugares vacíos. A través de la sugerencia y la ambigüedad. La mayor falla de “El código del payaso” quizá se cifra en la necesidad de explicar demasiado: la larga digresión de la que se vale el narrador para exponer los problemas entre los hermanos parece una técnica propia de las novelas naturalistas del siglo XIX y no de un cuentista ufanado de ser iconoclasta. Aunado a esto, la figura de Maru opera aquí como objeto de deseo y de conflicto y no necesariamente como un personaje complejo con capacidad de decisión. El final tampoco es prometedor; de hecho, ya es una constante en la obra del nortea acudir a acciones violentas de los personajes cuando no logra idear una forma creativa o inteligente para cerrar la narración.

Los otros relatos de *El menonita zen*, si bien no son malos, tampoco destacan por la factura de “La fitness montacerdos”. Acaso los más destacables son aquellos donde el escritor discurre sobre esa otra de sus obsesiones: la música. Así pues, esta aparece a través de un estresado y endeudado personaje al frente de una disquera independiente en “Discos Indies Unidos S. A. de C. V.”; aparece, asimismo, en ese otro relato coral con nombre excesivamente largo: “La biografía de un hombre es su color de piel (La accidentada y prieta historia oral de Yoni Requesound)”. Imposible no ver en el protagonista de este relato un homenaje a Richey Edwards, aquel guitarrista y liricista legendario de los Manic Street Preachers que, en el punto más alto de su fama, desapareció —historia que, a propósito, Mariana Enríquez relata de forma magistral en varias crónicas de su libro *El otro lado*.

En suma, ¿qué encontramos en este conjunto de relatos? Para quienes se acerquen por primera vez al escritor nor-

teño, ahora publicado por una editorial más grande como Océano, quizá presente una buena forma de conocer su peculiar estilo y sus obsesiones temáticas. Para quienes hemos seguido de cerca su obra, es inevitable no notar el agotamiento de sus recursos narrativos. Y se sabe: si bien

es cierto que la repetición otorga placer, también lo es que genera, a la larga, pereza y distanciamiento.

Todo es mentira

Veronica Raimo

Nada es verdad

Libros del Asteroide

Barcelona, 2023, 216 pp.

CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO

“**P**ara mí, la creación literaria otorga la posibilidad de decir aquello que en el momento no has sabido decir. La escritura es ese lugar en el que sacarte esa espinita. Aunque sea en diferido. No es solo un lugar de libertad, sino también de utopía”, explica Veronica Raimo (Roma, 1978) en una entrevista. Se podría decir que *Nada es verdad* es justo eso: una oportunidad para que tanto la Veronica real como la ficticia —quienes comparten muchas afinidades pero, según Raimo, son completamente diferentes— no solo se liberen, sino que lo hagan a través de una narración auténtica, una que sea acorde a su presente, sea o no fiel a los hechos.

David Means afirmaba que tal vez todo lo que hacemos, en particular escribir historias, es un acto de omisión: una búsqueda constante por encontrar fórmulas que doten de sentido a algo que es increíblemente complejo. De la misma manera, *Nada es verdad* es un ejercicio de autoficción, donde la memoria y los recuerdos no son más que “fórmulas” cambiantes con las que hacer literatura y poder alcanzar, acaso, una pizca de entendimiento, de comprensión del mundo. En el corazón de la novela están Veronica y su familia, personajes ordinarios, plagados de manías y obsesiones, sujetos a su idiosincrasia. Por un lado, está una madre hiperaprensiva que no tolera la privacidad, un padre saturado de paranoias arbitrarias y un hermano mayor (también escritor) prácticamente perfecto y acreedor de casi toda la devoción materna. Por el otro, alienada pero indudablemente ligada a ellos, está Veronica (o Vero, Oca, Verika), quien narra sin pena ni gloria su juventud en un barrio de Roma, así como los vergonzosos e insólitos estragos de la convivencia familiar del día a día que, inevitablemente, acabaron por hacerla quien es. Desde la primera página, se sospecha que esta no será una novela que busque una redención genera-

cional o justificación personal. Más bien, Raimo narra las cosas como son, o como las recuerda al momento de la creación de esta novela. Y es así como nos encontramos con una obra en la que no existen héroes ni villanos, sino personajes que abrazan lo extraño y desquiciante que puede llegar a ser crecer y formar parte del mundo y, específicamente, hacerlo al lado de la familia que nos tocó: “dicen que cuando en una familia nace un escritor esa familia está acabada. En realidad la familia saldrá adelante sin mayor problema, como siempre ha ocurrido desde la noche de los tiempos, mientras que quien acabará mal parado será el escritor en su desesperado intento de matar a madres, padres y hermanos, solo para volvérselos a encontrar inexorablemente vivos”. Es con esa misma honestidad desmedida y humor mordaz que Raimo se adentra en los momentos de su vida tan trágicos como irónicos que, al fin y al cabo, terminan por ser los que prevalecen en el lector. Y es por eso que después del funeral de su padre Veronica pasa horas dentro de un armario en Berlín “en la asfixia de un espacio que me recordaba a mi infancia”, evocando las numerosas paredes que su padre levantaba sin sentido alguno dentro de su piso de sesenta metros cuadrados. O la razón por la que, aunque su timidez patológica de la niñez le hacía reprimir toda su rabia, el tono de voz gritón de su padre —más bien, la cólera como “su estado permanente”— la hace sentir comprendida durante sus noches de insomnio en la adultez: “la ira me envuelve tan estrechamente como una manta de cachemira. Me siento arropada por la rabia de mis predecesores”.

El confinamiento físico y emocional de su juventud nos otorga a una protagonista casi desdibujada, que se reconoce a sí misma como un producto de la creación de sus antepasados. Veronica visualiza su existencia y su entorno en términos teatrales: sus recuerdos existen entre paneles y telones y su lugar en su familia es la consecuencia del “reparto de papeles” que le fue asignado. Por lo tanto, cuando su madre presentaba a Veronica y a su hermano a gente nueva, después de recitar las cualidades de genio de él —resolver ecuaciones y crucigramas altamente complejos, “poemas en octosílabos sobre las hazañas de Garibaldi”, entre muchas otras—, le gustaba adjudicarle a Veronica la afición por

dibujar: “lo que ni siquiera era cierto, pero en cualquier caso, a falta de alguna genialidad desbordante, se había decidido que no se me daba mal el dibujo”. Raimo recuenta una niñez vivida entre las paredes levantadas por su padre y la abundancia de puertas corredoras sin cerradura: “era como vivir dentro de un decorado teatral, las habitaciones eran puramente nominales, simulaciones en beneficio de los espectadores”. Es tal vez esa niñez sin sentido de permanencia —tanto externa como interna— lo que ha causado que todas sus novelas hayan sido escritas en casas ajenas en Berlín y que, paradójicamente, casi solo logre percibirse en lo desconocido: “me encanta vivir en casas ajenas. Descubrir sus libros, sus discos, sus artilugios eróticos, los orgasmos de sus vecinos, usar sus champús, beber café en sus tazas. Es una sensación de extrañamiento que hace que me sienta yo misma. Al contrario que el diablo con sus ollas, siempre me he tomado al pie de la letra el dicho: ‘Intenta ponerte en los zapatos de los demás’. Me siento bien con esos zapatos, abro los armarios desconocidos y me pongo lo que encuentro. Me miro en el espejo y me reconozco”.

Para Raimo, parte de sobrevivir a una infancia confinada consistía en encontrar formas de subversión y, en eso, llegar a un cierto grado de autonomía. Su hermano —con sus dotes de genio— inventó un simple juego para mitigar las horas que pasaban encerrados y aburridos: lanzar un dado y anotar el número que salía. Como ambos eran fanáticos del cinco, Veronica vio como única respuesta posible hacer trampa. Así, ante el desconcierto de su hermano, que no sabía cómo ella era capaz de desafiar toda lógica estadística y siempre obtener el cinco ganador, Veronica se adentraba en el camino de la mentira como forma de resistencia: “y, en efecto, eso es lo que he hecho siempre en mi vida. Cada vez que me he sentido encerrada en un cuartito, dentro de un juego con reglas, no me he esforzado por escapar, sino por contaminar el raciocinio de la habitación y las reglas. Imaginando cosas falsas, diciéndolas, provocándolas, hasta el punto de creer en ellas. Hasta el punto de pensar que al tirar un dado siempre puede salir cinco, aunque no sirva absolutamente para nada”. Y se podría decir que sus mentiras no se fundamentaban tanto en el engaño o la credibilidad como en el po-

der de la autosugestión. Por eso, después de la lluvia de cumplidos que recibía cada vez que los invitados veían sus dos dibujos enmarcados y colgados en el pasillo — obras que se habría robado de la escuela donde trabajaba su mamá—, acabó por convencerse de que parte del mérito realmente era suyo, ya que ella había elegido qué cuadros eran dignos de robarse. O la razón por la que muchos años después, en la presentación de una de sus novelas en Cerdeña, cuando tuvo la mala idea de ir al baño una hora antes de salir a sabiendas de sus problemas de estreñimiento — sufrimiento que únicamente su difunto abuelo Peppino comprendía—, acabó por adjudicar su tardanza a su narcolepsia, o bueno, más bien, a la narcolepsia que padece otra versión de ella: “acabo convenciéndome de que no estoy mintiendo, de que existe una versión de mi vida en la que realmente sufro una narcolepsia incapacitante. Me prometo investigar sobre el tema en cuanto pueda”.

La manipulación de la verdad no solo es una herramienta que Veronica utiliza para su supervivencia personal, sino que más bien es casi un ritual para conducirse en sus relaciones interpersonales. Por un lado, nuestra protagonista confiesa haber escrito un diario simplemente porque sabía que, inevitablemente, su madre lo leería: “le regalaba una versión de mí misma para su uso y disfrute”. Por otro, Raimo apunta algo que pocas personas desearían admitir sobre la condición

humana o la convivencia familiar: que todos sabotamos nuestra versión de la memoria en beneficio propio. Y es que, es en el acto de reconstruir los recuerdos y los hechos, por más insignificantes que sean, donde tal vez habita una realidad más pura o, como mínimo, ideal: “siempre hemos manipulado la verdad como si fuera un ejercicio de estilo, la expresión más completa de nuestra identidad”.

Es casi al final que el lector se da cuenta de una invención más grande, una de la que hemos sido testigos durante el transcurso de la novela. Veronica narra cómo es que descubrió tres cartas dirigidas a su padre durante una “fuga de amor” a la casa que él había comprado en Ascoli. Las cartas eran de Rosa, una compañera del trabajo, y evidenciaban un engaño: “más que la banalidad de un ejecutivo tirándose a una colega, me decepcionó la banalidad de Rosa, su escritura remilgada, las metáforas trilladas, esa redaccioncita sobre el amor. Era una carta fea, no una carta obscena”. Sin embargo, capítulos más tarde, Veronica confiesa no poder “determinar el grado de invención” de las cartas de Rosa, sino que, más bien, esa Veronica veinteañera *necesitaba* esa traición: “había tomado las cartas de Rosa como la prueba que buscaba: el matrimonio entre mis padres era una farsa y podía sentirme liberada de mis responsabilidades como hija. Y necesitaba tanto esa prueba que probablemente acabé fabricándola”. Pero no solo la necesitaba

para evitar ver a sus padres deprimidos y coléricos, sino para amortiguar el peso interno de esa mentira, del deseo que palpitaba en el coche durante el viaje a Ascoli, del futuro incierto: “Estaba a punto de coronar una fuga de amor. ¿Y después? Esa era la pregunta que me había llevado a concentrar el resto del día en aquel desvío epistolar. Me sentía angustiada por el ‘después’”. Y así es como Raimo termina por no confirmar si hubo un engaño o no, sino que se queda así, como una “verdad” que existió mientras se leía solo para terminar por nublarse de nuevo.

Raimo nos entrega una novela irónicamente sincera y mordaz, donde la autoficción no busca absolver ni tampoco envilecer el entorno familiar. Más bien, abraza el hecho de que la memoria es, por su naturaleza, un ejercicio de autoficción en sí mismo. En *Nada es verdad*, los momentos vergonzosos y reflexivos existen a la par, pues ¿no es así como sobrellevamos el día a día? Aprehendiendo como se pueda el conocido “reír para no llorar”, Raimo admite que, así como la comedia, la invención es un recurso con el que intentamos encontrar aunque sea una pizca de comprensión, un recurso al que pretende aferrarse con todo lo que tiene: “si me preguntaran ahora qué puedo hacer, me sentiría igual de avergonzada que cuando tenía veinte años, pero si de algo me he dado cuenta desde entonces es de que temo a la verdad más que a la muerte”.

Poesía feral

Adán Brand

Ferales

Medusa / UAA, Chihuahua

Aguascalientes, 2023, 84 pp.

SHANIK SÁNCHEZ

Antecedido por *Animalaria* (Eximia, 2018), *Todas las piedras angulares* (UAN, 2022) y *Péndulo y sextante* (Eximia, 2002), *Ferale* es el poemario más reciente de Adán Brand. En esta cuarta entrega, el escritor hidrocálido parece haber terminado de desovillar el hilo de Ariadna que venía siguiendo desde su primer libro y ahora, una vez explorado el laberinto del Minotauro, devana la madeja a su regreso.

Dependiendo desde donde se le mire, *Ferales* es un umbral. Principio o final, en él confluyen *leitmotifs* que Brand ha encordelado a lo largo de sus cuatro poemarios, empezando por sus títulos bien meditados, pasando por la infancia, el lenguaje, las conflictivas polaridades —masculino/femenino, cien-

cia/religión, yo/otro, objetividad/subjetividad, hombre/naturaleza, pasado/presente, azar/certeza, sueño/realidad, alquimia/metafísica, origen/destino— y las sutiles paradojas que intervienen en el actuar humano, así como “el eco silencioso de la duda”, la zozobra y la búsqueda de identidad, sin olvidar un toque de humor crítico. Pero también termina nudos, refuerza otros e inicia nuevas tramas. A diferencia de *Animalaria*, *Todas las piedras angulares* y *Péndulo y sextante*, este libro se distingue por su erudición y su exquisita factura tanto en forma como en contenido. Aquí, su poesía se ha refinado y profundizado; merced a una aguda e irónica conciencia, adquiere complejidad y densidad.

Brand ha publicado con Eximia dos poemarios cuya edición es de filigrana, pero este libro-objeto con *Medusa* resulta una auténtica perla. La imagen de cubierta e interiores, por ejemplo, proviene de la desconcertante pintura *My Children* (ca. 1897), del profesor y artista estadounidense Abbott Handerson Thayer. En cuanto al animal marino que da nombre a la editorial, hace referencia a uno de los organismos vivos más antiguos sobre la Tierra, el cual, a pesar de su delicada

aparición, es mucho más complejo de lo que se percibe a simple vista. Pues bien, entre el poema de Brand, la pintura de Handerson Thayer y la medusa se intuye un vínculo soterrado que al final, si el lector ha sido aguzado, concluye de manera circular la propuesta estética de *Ferales*.

De principio a fin, este libro abunda en paratextos, claves y enigmas cuya guía, más que imponer una sola lectura, tiende vasos comunicantes con *Animalaria* y *Péndulo y sextante* del propio Brand, pero también con otras obras, otros autores, otros géneros e, incluso, otras artes y realidades o mundos posibles. No es gratuito que el título mismo [*fe.ˈra.les*] aparezca escrito a la manera de una transcripción fonética, según los símbolos del Alfabeto Fonético Internacional; como tampoco son aleatorios los epígrafes —en orden de aparición: Noam Chomsky, Pedro Calderón de la Barca, Jorge Fernández Granados, Antonio Machado, Luis Eduardo García, Lope de Vega y Octavio Paz—, que abren sus nueve apartados —Το Ἄλφα, Un umbral, Arcadia, Gazapo, Aveyron, ηρως, El umbral, del otro lado, ...και το Ωμέγα, Notas al margen— o las cuatro singulares notas a pie.

¿Pelean Peirce y Stein? En absoluto:
 cada uno con sus armas
 hace ver lo mismo:
 “Rose is [not] a rose
 is [not] a rose is [not] a rose”.
La Trahison des images
 (el sintético tratado de Magritte)
 abonará lo suyo:
 no hay imagen —acústica o visual—
 que pueda transformarse
 en lo que nombra,
 ni contener la multiplicación
 de su sentido:
 “Ceci n’est pas une pipe”;
 ce n’est pas un poème.
 Tampoco es un ensayo
 (un basilisco, tal vez;
 un catoblepas).

Todo esto, junto con las historias de los niños ferales Victor de L’Aveyron y Genie Wiley, estructura el texto de Brand y, al mismo tiempo, arroja al lector una cuestión que el poeta hidrocálido ya venía planteando desde *Animalaria*: “Es propio de los hombres / convertir el agua en símbolo / del tiempo, la rosa en entramado / ejemplo de latín, / el mundo entero en representación / de otro mundo hecho de signos” y por la cual muchas civilizaciones ya se han preguntado: ¿El lenguaje es el límite del mundo o el mundo es el límite del lenguaje? ¿Cómo y cuándo un ruido sin significado se transforma en sonido y obtiene sentido? De ahí el retorno a los griegos —como hace en *Péndulo y sextante*—, al Alfa y al Omega, a la alegoría platónica de la caverna, a la historia bíblica de la creación y naturaleza del hombre que concertan la hibridez de este poema-ensayo-bitácora-epístola-mito:

No hay aquí rómulos ni edipos
 ni heracles, teseos o profetas
 que separen las aguas de los mares.
 Hay hijos de perra nada más;
 cuartos oscuros y gazapos
 llenos de terror y asombro;
 lenguas entumidas a fuerza de silencio.
 Hay al margen teorías filosóficas,
 modelos lingüísticos,
 engendros sin entrañas
 rubricados en instituciones de prestigio.

Escritura intelectual y a la vez poética; paradójica como el gato de Schrödinger, como los semidioses grecorromanos o los trágicos niños ferales Víctor y Genie; oscura y luminosa a la vez; en ese juego de contrarios complementarios resulta imposible no relacionar parte de la propuesta de *Ferales* con la imaginación de Stéphane Mallarmé, Lewis Carroll, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar y con vanguardias como el surrealismo, el letrismo de Isidore Isou, el cine de la Nouvelle Vague, *L’enfant sauvage* de Trauffaut e incluso con la reciente película de Lanthimos, *Poor Things*:

Tomo por el brazo a esta copia
 maltrecha de Narciso
 y lo obligo a mirar su propia imagen.
 Pero él es incapaz: no entiende.

Mira ahí
 al otro que lo mira
 atrapado como él en unas garras
 y detrás a un monstruo fúrico que grita:
 ¡Eres tú! ¡Somos nosotros!

Y me asusto de sentir aquel rugido
 en mi garganta;
 compartir la confusión
 de los cuatro seres que se observan
 y entenderlo:

Somos otros
 siempre
 Somos otros.

Afirmación que es pregunta, en sus reminiscencias barrocas y en la disposición conclusiva y circular de *Ferales*, además de una poética madurada y bien pensada, resuena la poesía desde Sor Juana hasta los Contemporáneos.

Giran en las periferias
 del conjunto los espejos y el papel.
 Periferias múltiples,
 de límites difusos y cambiantes:
 cabe una lámpara en la palma de la mano
 y dentro de esa lámpara
 un descomunal demonio;
 cabe en una hoja el infinito
 y cada breve espejo
 guarda su puñado de sirenas.
 En el centro de todo
 (y en las orlas, los umbrales),
 con su hambre inagotable y su rugido:
 las palabras.

Si en *Animalaria* “el milagro es el azar y la materia, / el lenguaje que se cifra en todo ello”, en *Ferales* la reflexión en torno al lenguaje-mímesis-poesía se da de distintas formas y al mismo tiempo:

Nada existe fuera de su cofre.
 Magia:
 conjuro de chistera,
 de batuta
 y un (h)atajo de palabras.
 (el secreto bien guardado de un resorte
 que sólo el mago del oráculo percibe).

Poema-espejo, en su reflexión nos devuelve la magia del lenguaje. Pero espejo que refleja reflejos esperpénticos, Jean Itard (nos) pregunta: “¿Dónde está la humanidad de un ser humano? ¿Dónde su alma y su conciencia? Cómo han perdido estas preguntas su significado en las últimas jornadas; cómo me suenan huecas en los labios de mis compañeros —los de hoy y los de ayer y los que habrán de venir siglo tras siglo—. En el uso mercenario de la ciencia y la filosofía hemos dicho, a conveniencia, que hay Personas y personas; que el negro y la mujer son propiedades; que el indio es apenas un

homínido inferior; que la sangre es pobre o elevada. Cómo enlodamos la razón y el milagro absoluto del idioma; cómo tendemos nuestras camas de Procusto y juzgamos el entorno según nuestra medida, como jueces y centro de las cosas, y no como esa mácula de azar que somos: apenas un suspiro en el vasto proceder del universo”.

Y si no somos héroes ni dioses, ¿qué nos hace humanos: la mente o el cuerpo? ¿el alma o el cerebro? ¿lo animal o lo divino?

Personas y naturaleza
 surgen de un malentendido:
 son carbono y accidente.
 Naturaleza y personas
 abrevaron de la misma fuente
 pero forman ríos paralelos:
 águila y sol de una única moneda
 que gira para decidir al vencedor
 de esta cíclica partida
 de finales contrapuestos.
 (No hay mucho qué decir:
 la suerte no estará de nuestro lado.)

Bestias o semidioses, cara y cruz de una misma moneda, lo que posiblemente nos haga humanos sea nuestra capacidad de producir signos, nuestra obsesión por descifrar y cifrar el mundo una y otra vez, crear ficciones y mentir “con el truco verosímil de la lengua”:

Habitamos fácilmente los complejos
 sistemas simbólicos de la cultura
 y no existe lengua sin poesía.
 Somos la especie que puede imaginar
 lo que no existe.

Filosofía y poesía, correlatos como los morfológicos y fisiológicos a los que remite el poemario, así como al doble significado de la ontogenia y la filogenia, a la manera de Jano o como Piglia sugiriera en su famoso ensayo sobre el cuento, *Ferales* nos cuenta dos historias como si fueran una sola, nos ofrece las dos caras del lenguaje.

En un ensayo en torno a la obra de William Carlos Williams, Adán Brand, poeta y maestro en Lingüística Aplicada, retoma una de las propuestas de María Zambrano sobre el origen común de la religión, la filosofía, las ciencias y la poesía: “en un principio, la palabra fue ese eje integrador, la piedra fundamental para comunicarnos con lo desconocido, para acceder al territorio de lo sagrado (los dioses y el conocimiento)”. Pues bien, con este libro Brand desarma por igual métodos de investigación, definiciones del lenguaje, idealizaciones de la infancia y el modelo de poesía mismo a través de dos niños ferales cuya dramática vida nos interpela a preguntarnos —más allá de la “verdadera” lengua de los primeros hombres en el Paraíso o si a un niño no se le dirige la palabra, “naturalmente” hablará su idioma originario, es decir, el de Dios—, sobre la propia condición humana.

El amor en tiempos del imperativo económico

Cristina Rascón

La desilusión óptima del amor

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2023, 134 pp.

EDGARDO FRANCISCO RODRÍGUEZ GALINDO

Intuyo una de las diferencias fundamentales entre literatura y economía: la literatura es un juego; la economía, cosa seria. No pasa nada si uno publica un libro malo, las consecuencias no pasan de un trago amargo, murmullos a nuestras espaldas, una crítica malintencionada y lágrimas de cocodrilo. En cambio, una decisión económica errónea, una mala inversión, pueden conducir a la quiebra personal, de una empresa, de un país. Todos lo sabemos, nadie se hace rico escribiendo libros, por eso la literatura, en términos generales, puede permitirse el lujo de mantener un perfil bajo en el universo de las actividades económicas que nos gobiernan todos los días. Pero la economía es cosa seria.

Por eso la primera impresión ante el libro de Cristina Rascón es de extrañeza. Son textos literarios en los cuales se establecen vínculos entre la economía y el amor. No conforme pues con mezclar lo sagrado (economía) con lo profano (literatura), lo hace además en el nombre del amor. ¿En qué cabeza cabe? No en cualquiera: una cabeza parlante que viaja en el metro de Viena dentro de una bolsa de gimnasio que carga una mujer de mediana edad. Esa es la imagen con la cual empieza el libro de Cristina Rascón (Sonora, 1976), así de extravagante, así de bizarro. Sin concesiones nos advierte su autora desde el título del primer cuento: “Todo empezó cuando vi la cabeza parlante (o por qué no hemos encontrado un modelo de desarrollo económico sustentable para Latinoamérica)” Y sí, cómo vamos a encontrarlo si somos incapaces de acabar nuestras tesis, si nos distrae cualquier muchacha en pantalones deportivos con una sugerencia gastronómica en la zona de las nalgas: EAT ME. Cómo vamos a encontrar un modelo sustentable si perdemos el tiempo con cabezas parlantes y pretendemos sustentar hipótesis basadas en el número de estas cabezas enamoradas que podríamos encontrar en los vagones del metro de un país del primer mundo. Así es como le pasa al protagonista del primer cuento, estereotipo de tesista frustrado perdido en Europa, pobrecito.

No es fácil mezclar literatura y economía. Una vez lo intenté con resultados catastróficos. Tenía que hacer un ensayo académico sobre el economista peruano Hernando de Soto y su afamado libro *El misterio del capital: ¿Por qué el capitalismo triunfa en occidente y fracasa*

sa en el resto del mundo? En un capítulo de dicho libro, De Soto refiere la anécdota de unos perros ladrando por las calles de Perú, haciéndose notar en medio de la noche; esto lo llevó a pensar en la invisibilidad del comercio informal de este país a pesar del evidente ruido que este produce. De ahí De Soto dedujo la importancia de hacer visible e incorporar ese comercio informal al sistema económico global. Cuando leí eso, hace casi 20 años, yo solo pude pensar en Juan Rulfo y su cuento “No oyes ladrar a los perros”. Hice una chabacana mezcla de los dos textos con un resultado, como era de esperarse, catastrófico. Además, el título de mi ensayo era ya una idiotez: “El capitalismo no es McDonald’s”, se llamaba.

Cristina Rascón, a diferencia de mí, sí sabe de economía o al menos algo debe saber. Es Licenciada en Economía por el ITESM y Maestra en Política Pública Internacional por la Universidad de Osaka. Pero ella quería ser escritora y ultimadamente uno es en este mundo no lo que estudia, sino lo que le da su gana. Si quieres ser una cabeza parlante en la bolsa deportiva de una mujer del primer mundo, no dejes que nadie te diga que no puedes hacerlo o que debes estudiar X carrera o X posgrado para poder hacerlo. Sé una cabeza parlante, sé una ecuación diferenciada, sé una desilusión amorosa.

Cristina, además, no intentó hacer un ensayo académico con ínfulas literarias, hizo lo contrario: un texto literario con ínfulas económicas y efectivamente le salió mejor, mucho mejor que mi pobre ensayo. Pues su libro es un interesante experimento de carácter multiforme. Decimos que son cuentos porque de alguna manera buscamos clasificarlos, pero nada más. Son en esencia, breves artefactos literarios. Podrían pasar por ensayos, por relatos, por estampas, por cualquier cosa, pero son, eso sí, no tengo duda, literatura.

El segundo texto del libro: “Dilema geográfico de Pareto (o cómo es que dos lugares suceden al mismo tiempo)” no comienza con una frase demoledora, una digna metáfora o un conflicto de alta tensión, lo hace con un diagrama en el cual se aprecia como dos áreas de satisfacción amorosa concluyen en un punto A. Esta forma de abordar el problema me hizo recordar la novela *Conjunto Vacío* (2015) de Verónica Gerber, una novela en la cual se utilizan los diagramas de Venn y la teoría de los conjuntos para explicar

la situación amorosa de una mujer que acaba de terminar con su pareja. Al igual que en dicha novela, el recurso gráfico no es puramente ilustrativo, funciona también como un eje que expande la idea alrededor de la cual gira el texto.

Este tipo de diagramas son también utilizados en otro par de textos del libro de Cristina: “Microeconomía de la atracción” y “Teorema final de Lagrange”. Al verlos no pude dejar de recordar que el uso de gráficos y diagramas tampoco está tan alejado de la literatura como pudiera pensarse. Pienso, para aludir otro ejemplo específico, en el manual elaborado por el escritor Guillermo Samperio *Después apareció una nave, manual para nuevos cuentistas* (2002). Aquí el escritor desarrolla una serie de teorías y consejos alrededor de la creación literaria de cuentos, recuerdo en especial un par de recursos gráficos: uno para explicar los niveles de tensión a lo largo de una historia (con su eje de las x y su eje de las y) y otro para desarrollar la idea de la dinámica obscura (la concepción primigenia de una idea) con gráficas pastel.

Hablando de manuales de cuento, no está de más recordar que, si uno piensa en estos textos como cuentos, en el sentido formal y cuadrado del género, quizá muchos no superen las pruebas. ¿Cuál es la historia subterránea? ¿Existe un giro? ¿Cuál es el clímax? ¿Quién es el protagonista? ¿Contra qué o quién se enfrenta? ¿Qué diablos tienen que ver todas esas fórmulas y esos números?

Quizá el colmo de la experimentación sea al texto “Correlación Matrimonial”, el cual pretende presentarse como si fuera un *paper* académico, incluido en la revista *Love Economics Journal*, seguramente indexada. Después del título y la referencia a la revista, nos encontramos con un *abstract* en dos idiomas, inglés y español (como dicta la norma). Pero dicho *abstract* tiene la forma (de estructura y fondo) de un poema. Sí, un poema. En el colmo de la experimentación Cristina puso en medio de su libro de cuentos un texto académico, plagado de fórmulas y que comienza con un poema. Resulta que la economista, narradora por convicción, es también, cuando quiere, poeta de closet. Y creo que la poesía de Cristina no se limita a este *abstract*, puede percibirse en más de una metáfora o imagen salpicada por aquí o por allá a lo largo del libro.

No soy quién para juzgar sus ecuaciones, supuestos, hipótesis, tablas y hallazgos econométricos. Pero sí para resaltar la pericia de los recursos literarios, los cuales le permiten, de manera ingeniosa, ligar en un texto las parejas expuestas en otros tres textos anteriores, como si los personajes fueran parte de otro experimento mayor, traducido en variables con nombres propios que buscan darle sentido a una ecuación del amor. La construcción y acomodo de los textos nos llevan a pensar que estamos quizá ante ese intento de tesis a la cual renuncia el personaje del primer texto, cuando descubre la cabeza parlante en la bolsa de la chica que va al gimnasio en el metro de Viena. Estamos pues ante una mala tesis que puede hacerse pasar por buena literatura, algo que suele pasar más de lo que se imaginan.

Hay, sin embargo, un texto en particular que escapa por completo a esta posibilidad. No sé si sea precisamente eso lo que lo convierta, a mi parecer, en el mejor texto de este libro: “La economía de la locura”. Estamos aquí ante un narrador que igual se ubica en Viena (como Max, el chico del primer y último relato, además de posible autor de los otros textos que podrían figurarse parte de su fallida tesis), pero es ahora una voz femenina. Esta narradora nos habla de su travesía para intentar recuperarse después de haber sufrido un ataque de ansiedad. El texto contiene numerosos pies de página, recurso común en investigaciones y *papers*, pero que aquí es utilizado para darle voz a otra voz, la voz subconsciente de la narradora, mediante la cual presenciemos, de forma evidente, la famosa

historia subterránea tan anhelada en los manuales de cuento. Estos pies de página toman en algunas páginas el protagonismo total, invaden por completo el texto, con su tipografía pequeña, apretada, difícil de leer, como los pensamientos de esa narradora al borde de la locura.

Considero que es el mejor texto porque me parece el más honesto. Me explico: uno como escritor usa de forma natural múltiples máscaras en sus historias, pero uno no puede dejar de ser quien es. Inventamos una voz narrativa (un personaje) que cuenta una historia que puede tener un poco o mucho de autobiográfico. La literatura es, finalmente, artificio, un embuste: la gran mentira. El gran arte consiste muchas veces en lograr que esas máscaras sean creíbles, verosímiles, que causen miedo, piedad, recelo, amor. Pero otros tantas, el gran arte sale a la luz sin necesidad de tanto artificio, es decir, sin máscaras tan elaboradas, quizá apenas perfiladas como un sutil antifaz. Se percibe entonces, el mismo miedo, piedad, amor, ternura ante un rostro más cercano a lo real, más honesto. Pero es difícil, porque uno como escritor se vulnera y no siempre es eso lo más conveniente. Pienso en el escritor japonés Yukio Mishima y su novela *Confesiones de una máscara*, creo que es el ejemplo más elocuente de lo que intento balbucir. En ese mismo sentido, “La economía de la locura” es el texto de Cristina que es más Cristina. Yo lo sé, lo supe mientras lo leía, podía verla claramente, aunque sea una ficción. Se puede percibir el rostro, la esencia de Cristina en este cuento. Es valiente escribir un cuento en el cual uno muestra sus entrañas, requiere valor. Es por eso,

una narración entrañable. Pues, además, Cristina arroja ahí no pocas críticas a la sociedad en la cual vivimos y sus convencionalismos, que van desde la búsqueda de pareja como motor de vida, los estereotipos femeninos, la idealización de los métodos psicológicos, la construcción de la idea de éxito. Algo tiene de ensayístico el texto, pero es, en esencia, un cuento, hay una historia personalísima ahí, a un conflicto, hay un clímax, un giro final.

Al final, volvemos al principio. Es un libro circular, pero no con una circunferencia perfecta, hay aristas, como la del cuento recién mencionado que permiten apreciar la imperfección de este círculo. Hay, eso sí, una agradable sorpresa en las últimas líneas, un guiño que nos hace recordar que, a pesar de que estamos ante un libro de carácter experimental, Cristina Rascón no es una inexperta estudiante en un laboratorio literario, ella sabe lo que hace, tiene colmillo, sabe cómo atraparlos para lanzar, en el momento indicado, el zarpazo definitivo.

La desilusión optima del amor es un libro que admite muchas lecturas, quiero decir que hay muchas otras aristas, perspectivas o parámetros desde los cuales podría hablarse sobre él. Una de las más obvias es la diversidad de las formas del amor que en estos textos se establecen, las variantes, expuestas en forma de variables con sus fórmulas matemáticas, siempre insuficientes. Cristina Rascón busca poner cierto orden económico a algo que es especialmente de naturaleza entrópica. El amor es un caos.

Verónica Murguía, un destino literario

Verónica Murguía

El ángel de Nicolás

Ediciones Era

Ciudad de México, 2024, 95 pp.

ISI PLATAS

Verónica Murguía siempre estuvo destinada a las letras. En *Una infancia normal*, nos relata su aversión por las ciencias; en cambio, debido a una enfermedad en la columna que le impidió salir a divertirse como el resto de los niños, desarrolló un gusto por la lectura, que fue alimentado por su abuela: “mi abuela fue la madre serena que me hizo falta, el librero hizo las veces de padre y lo digo con agradecimiento porque el azar los puso cerca de mí, a mi abuela llena de amor y al librero atestado de libros”. Son sus primeras lecturas las que moldearon

sus intereses, y posteriormente, influyeron en su estilo y dirección como escritora: la Biblia y libros sobre mitología general. Fue, acaso, la curiosidad con la que abordó cada uno de estos, más con actitud de cuestionamiento que con ciega devoción religiosa, lo que la llevó a estudiar Historia en la UNAM y a basar gran parte de su literatura en la escritura de mitos y acontecimientos históricos.

Murguía se describe a sí misma como una “escritora tardía”, pues su carrera comenzó a los veinticocho años. Sin embargo, esto no le ha impedido contar

con una obra amplia y variada que abarca el cuento, la novela, la traducción y el artículo periodístico. Sobresalen su novela *Loba* (Premio de Literatura Juvenil “Gran Angular”, 2013), *Auliya*, *Ladridos y conjuros* y *El cuarto jinete*.

Todos los cuentos que conforman *El ángel de Nicolás*, reeditado en 2024 por Ediciones Era, están conectados a través de la mitología: árabe, judeocristiana y griega. La divinidad, también presente en muchos de los cuentos, juega un papel protagonista. Comenzando con “El idioma del Paraíso”, donde se relata el cruel experimento que el emperador Federico II llevó a cabo para descubrir cuál era el idioma hablado originalmente por los primeros humanos, antes de su corrupción gracias a la Torre de Babel. El relato sigue la historia de una de las nodrizas encargadas de cuidar a uno de los doce bebés que serían sometidos al silencio total, pensando que de esta manera el idioma que hablarían sería el original de Dios. Tras el fatídico desenlace de la historia, la prota-

gonista llega a una reflexión sobre el idioma natural de los hombres, las lágrimas, y el de Dios, el amor:

Creo saber cuál es el idioma que el emperador Federico —¡ojalá esté ardiendo en el Infierno! — quería conocer. Cualquier palabra, en cualquier lengua, dicha amorosamente, desciende de ese idioma. Tal vez el amor con el que Dios le habló a Adán antes de la expulsión del Edén sea el verdadero idioma del Paraíso, y sus ecos resuenan débilmente en las torpes palabras de amor que proferimos con nuestras bocas imperfectas.

Relatos como “Mutanabbi”, que se basa en los últimos momentos del famoso poeta árabe; “El ángel de Nicolás”, en el que un ángel se aparece a un guerrero para mostrarle en visión la derrota del Imperio Bizantino a manos de los búlgaros, como una especie de venganza por las atrocidades cometidas en guerra por los bizantinos apenas unos minutos antes, y “El converso”, que narra la resistencia del líder frisón Radbod a convertirse al cristianismo, ejemplifican el estilo característico de la autora de combinar elementos históricos y ficticios para explorar estos acontecimientos desde otras perspecti-

vas, permitiendo al lector conectar con diferentes culturas y experimentar los mitos de manera más cercana.

Dos cuentos que llamaron especialmente mi atención, ya que en ellos queda en evidencia la complejidad con la que construye a sus personajes, fueron “La piedra” y “La mujer de Lot”. En ambos casos, Murguía parece querer reivindicar la figura de las protagonistas: Herodías, principal culpable de la decapitación de Juan el Bautista, y la esposa de Lot, convertida en estatua de sal en la historia bíblica, con quienes la tradición judeocristiana ha sido especialmente dura. Vistas como símbolo de ambición, rebeldía y perversión, la autora les da voz, sentimientos y pensamientos que nos permiten entender sus motivaciones y nos hacen empatizar con ellas. En el caso de Herodías, el miedo de perder a su marido, Herodes, gracias a los reclamos del profeta; en el caso de la mujer de Lot, la nostalgia: “Quise que lo último que vieran mis ojos fuera el lugar en el que lo amé, aunque mi corazón estuviera convertido en polvo y cenizas. Por eso me volví”.

En cambio, “Marsias”, relato que cierra el libro, nos da una visión más pesi-

mista de esa divinidad presente a lo largo de todas las historias. En él, un retraído pastor de ovejas encuentra un instrumento de viento que perteneció a Atenea, con el que aprende a conectar con la naturaleza de una forma casi divina. Sin embargo, la fealdad física del protagonista impide a los dioses sentirse honrados con las ofrendas que este les dedica. De principio a fin, esta historia retrata la vulnerabilidad de los humanos ante la ferocidad característica de los dioses.

El ángel de Nicolás es una lectura breve, pero profunda. Evidencia el estilo de Murguía: una escritura cuidadosa y concisa, muy consciente, que reflexiona en cada una de las palabras utilizadas. Por otro lado, a pesar de que sin un conocimiento previo de las historias que se desarrollan en cada uno de los cuentos es posible disfrutar y reconocer la belleza del relato, es verdad que la complejidad de la historia y los mitos que la envuelven no puede caber en unas pocas hojas, por lo que diría que este libro también invita a una búsqueda más exhaustiva de cada uno de los mitos narrados en él, para comprenderlos más cabalmente, sin dejar nada suelto.

Narrativa del maíz

Alfredo López Austin

Los brotes de la milpa. Mitología mesoamericana

Ediciones Era

Ciudad de México, 2024, 244 pp.

PAULINA LARA FLORES

Alfredo López Austin, fallecido en 2021, fue autor de numerosas obras que exploran la mitología, la cosmología y las tradiciones de las culturas prehispánicas. Reconocido por su comprensión de la mitología y las tradiciones mesoamericanas, su vasta obra ha sido fundamental para el estudio y la preservación de las culturas prehispánicas de México y Mesoamérica.

Entre algunas de sus obras más destacadas se encuentran *El conejo en la cara de la luna*, una exploración de los mitos y las creencias del México antiguo, enfocándose en la figura del conejo como símbolo en diversas culturas mesoamericanas; *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, un estudio detallado sobre cómo los antiguos nahuas comprendían el cuerpo humano y su relación con el cosmos, mostrando la profundidad de sus conocimientos médicos y filosóficos; *Tamoanchan y Tlalocan: lugares míticos, regímenes de historicidad y religiones en Mesoamérica*, coescrito con Leonardo López Luján, explora la importancia de dos lugares mí-

ticos en la cosmovisión mesoamericana y su relevancia en la historia y la religión. En *Los brotes de la milpa* López Austin continuó su labor con una narrativa que mezcla rigor académico y creatividad literaria.

Los brotes de la milpa destaca por muchas razones, desde el contexto de su publicación hasta la forma en que está estructurada; sin embargo, la que particularmente me gustaría resaltar para comenzar es la dirección que adopta. Es difícil encasillar *Los brotes de la milpa* en una sola categoría (ni pretendía estarlo). Lejos de lo que pudiera esperarse de un libro escrito por un reconocido historiador y antropólogo, López Austin no encaminó su escritura hacia la exclusividad académica, sino todo lo contrario: buscó adecuarlo a las necesidades de un público más extenso y que no estuviera necesariamente especializado en un área en particular, como expresó en el prólogo: “si fueras un lingüista, te ofrecería textos en lenguas nativas, transcripciones con signos especiales o, mejor, transcripciones con signos magnéticos. Si fueras lite-

rato, versiones puntualísimas a la letra. Si fueras historiador, contextos precisos de tiempo y de espacio, con descripción detallada de las circunstancias. Pero como pretendo que el radio de comunicación sea más generalizado, debo ofrecer otra cosa”. Más adelante, agrega: “te entrego una especie de traducción que pretende ser fiel y en lengua llana, pero tengo conciencia de que no puede ser exacta”. Así nos encaminamos al siguiente tema: el mito y su traducción.

Existen muchas versiones de los mismos mitos debido a que, al ser compuestos oralmente, sus ritmos varían, sus datos aumentan o disminuyen e, incluso, sus estructuras se modifican, todo dependiendo del contexto en que sean relatados y fluyendo con el paso del tiempo. No es sorprendente, entonces, que el propio López Austin haya declarado que, previo a la elaboración del libro, fuera necesario un gran trabajo de investigación y selección de dichos mitos (un trabajo por demás laborioso considerando que estos mayormente están compuestos en otro idioma).

De entre las cualidades que me gustaría resaltar de López Austin es su conciencia del lenguaje, ya que, al haber tantas variantes en los relatos, optó por realizar sus propias versiones al realizar sus traducciones —las cuales, recalca, son derivaciones de otras traducciones ya preexistentes, extraídas de diversas fuentes— “no engaño a nadie: no es esta una voz directa de los creadores indígenas. Es una versión en mis propias palabras”. A la

par, reconoce sus alcances y limitaciones en el ámbito de la traducción, un trabajo que no le resultaba ajeno, pero en el cual no se consideraba un experto, y advierte de la existencia de otros trabajos que podrían ser más adecuados en materia narrativa o precisión lingüística. De igual forma, López Austin también menciona respecto al mito: “el relato mítico no es transparente. Su sentido oculto puede irse desentrañando paulatinamente, conforme se comparan entre sí sus versiones, algunas veces muy numerosas, ya que en ellas las variantes del carácter y los nombres de los personajes, los episodios diferentes que componen cada uno de los relatos y los plurales símbolos que se refieren tiempo-espacio de los dioses permiten ir construyendo todo un ambiente

que nos es oscuro a quienes somos ajenos al ámbito cultural en que cada narración se desarrolla”.

El libro se encuentra dividido en doce apartados principales que cuentan con sus propias subdivisiones, dentro de las cuales aborda mitos específicos. López Austin utiliza una fórmula estructural muy interesante dentro de estos apartados, pues comienza por dar sentido al mito que se verá en el apartado con una explicación de la cosmovisión y el razonamiento cultural del relato antes de dar pie al mismo. Comienza con un tono muy dinámico trayendo al centro de la conversación a Fray Bernardino de Sahagún, quien “con los textos fielmente recogidos en su lengua original, el náhuatl, formaría una especie de enciclopedia que serviría

a los evangelizadores de dos formas diferentes”, una de tantas fuentes de donde López Austin extrajo sus diversas traducciones derivadas.

El enfoque interdisciplinario de Alfredo López Austin combina historia, antropología y estudios culturales, permitiendo una visión holística de los pueblos antiguos. Su obra ha contribuido significativamente a la revalorización de las tradiciones indígenas y al reconocimiento de su complejidad y riqueza cultural. Su trabajo fue crucial para preservar y revitalizar el patrimonio cultural de México y sigue siendo una referencia indispensable para estudiosos e interesados en la historia y mitología de la región, como prueba *Los brotes de la milpa. Mitología mesoamericana*.

Komorebi

Wim Wenders,
Perfect Days
Japón, 2023.

JORGE LUIS FLORES

Wim Wenders creyó que tras la pandemia vendría un mundo mejor, más pausado y más enfocado en lo esencial. La experiencia post-COVID, repartida entre su Alemania natal y los Estados Unidos, le mostró lo equivocado que estaba. El mundo se aceleró aún más, el sentido de comunidad se erosionó a un grado mayor, la conexión tecnológica que aísla y desliga se agudizó. En este contexto, Wenders fue invitado a Japón para que conociera un proyecto curioso: el *The Tokyo Toilet*, para el cual dieciséis arquitectos de renombre (tres de ellos ganadores del Pritzker) fueron comisionados para diseñar diecisiete baños públicos en el afluyente distrito de Shibuya, con la idea de presentarlos al mundo durante las olimpiadas de Tokio 2020, que lamentablemente fueron arruinadas por el COVID.

Wenders, un enamorado de Tokio, fue elegido con la esperanza de que hiciera un documental sobre el proyecto de los retretes. Lo que el cineasta halló fue un símbolo de lo que había deseado para el mundo post-pandémico. Aquellos baños públicos que eran a la vez instalaciones artísticas le parecieron una muestra de la hospitalidad y vocación de servicio que quería elogiar, pero no con un documental sino con una película de ficción.

Así, trabajando con el guionista Takuma Takasaki, Wenders creó *Perfect Days*, la historia de Hirayama, un limpiador de baños, humilde, solitario y

silencioso, y sobre todo, un hombre en paz, dueño de su tiempo en un momento histórico en que el tiempo es cada vez más dueño de nosotros. Un protagonista que va no solo a contracorriente (sin celular, sin computadora, sin televisión, sin ninguna tecnología posterior a los años 80), sino que parece haber escapado de la corriente turbulenta que nos arrastra y se dedica ahora a contemplar el río y el viento que mece los árboles.

La ficción es un género en el que Wenders llevaba décadas empantanado, incapaz de recobrar el suave brillo que iluminó su cine hasta *iTan lejos, tan cerca!*. Pero al mismo tiempo que la gracia lo eludía en ese ámbito, el director se convirtió en uno de los mejores, más audaces y más interesantes documentalistas de su tiempo, haciendo documentales magníficos como *Buena Vista Social Club*, *Pina* y *La sal de la tierra*. Solo ahora, con *Perfect Days*, Wenders sale del bache creativo en que se había metido y es gracias a que ha abordado la ficción con los procedimientos propios del documental: la lente que mira, sigue e interroga con curiosidad gentil y anónima, la cámara que parece guardar silencio y dejar que lo que está dentro de la pantalla hable, tomándose el tiempo que sea necesario. Con este método, Wim Wenders hace su obra maestra de madurez, y una de sus mejores películas en general, equiparable a *Alicia en las ciudades*, *París, Texas* y *El cielo sobre Berlín*.

En un momento de *Tokio-Ga* (1985), el diario de viaje de Wenders siguiendo el rastro de su director preferido y máximo maestro, Yasujiro Ozu, el alemán dice: “si tan solo fuera posible filmar así, como cuando abres tus ojos a veces, solo para ver. Sin tener que probar nada”. Eso es justo lo que logra ahora, en *Perfect Days*, y no es coincidencia que la cinta sea un homenaje a Ozu. Aquí la lente mira, sin juicio ni discurso, a Hirayama,

y lo acompaña durante once días y una mañana de su vida. Una vida anclada por una rígida rutina que lo aligera en lugar de apesadumbrarlo pues es una rutina donde las acciones mundanas y repetidas no son vividas como molestos trámites para llegar a lo importante, sino que son fines en sí mismos. En otras palabras, son rituales. Despertar, afeitarse, regar sus plantas —todas iguales, todas brotes del mismo árbol—, elegir un casete para escuchar en el camino, ir a bañarse al terminar la jornada, comer un sándwich a la sombra de un árbol y tomar una foto —solo una— de la luz que se filtra entre el follaje, leer un libro antes de dormir... todo ello tiene la misma importancia para Hirayama. En ese paisaje vital, limpiar retretes es tan solo una pieza más, que exige la misma atención que el resto y que, hecha con el mismo esmero (se nos dice que Hirayama incluso ha hecho algunos de sus propios productos y herramientas de limpieza y lo vemos utilizar un pequeño espejo para comprobar que cada rincón está pulcro), reditúa la misma satisfacción.

En realidad, *Perfect Days* funciona como un cuento moral y, mal ejecutada, podría haber sido una película cursi y didáctica en ese modo vacío en que los libros de autoayuda y las frases motivacionales lo son. Sus lecciones son simples y de tan oídas, se han vuelto platitudes: “no importa lo que haces, sino cómo lo haces”, “vive cada día como si fuera el último”, “vive el momento”, etc. No obstante, como bien ha escrito Juan Villoro, los lugares comunes no son otra cosa que verdades cansadas y la labor del artista es hallar la manera de extraer el núcleo bajo la corteza de polvo. El procedimiento de Wim Wenders es, como ha sido muchas veces, la paciencia. El día a día de Hirayama se desgrana con delicadeza, sin que la violencia de una narrativa impuesta desvíe nunca su cauce calmo, y así, de

pronto, ya no recibimos una lección, sino que participamos en una experiencia: la verdad asoma.

Esto no debe dar la impresión de que en la película “no pasa nada”. De hecho, vemos a Hirayama en una semana totalmente fuera de lo común para él. Su segunda tarde es descarrilada por Takashi, su compañero de trabajo (quien es todo lo opuesto a él: estridente, quejumbroso, perezoso), cuando este le pide su auto y luego dinero, para salir con Aya, una chica de la que está enamorado. Aya, por su parte, es conmovida por una canción de Patty Smith que escucha en una de las cintas de Hirayama y, más tarde en la película, escucha la canción con él en silencio, llora, y le da un beso en la mejilla a manera de agradecimiento, dejando a Hirayama sobresaltado. Otra jornada se sale de control cuando Takashi renuncia sin aviso previo, dejando a Hirayama a cargo de cubrir ambos turnos, arruinando sus planes y su ánimo. También en esta semana: Hirayama se reencuentra con su sobrina, Niko, quien ha escapado de casa y ha venido a visitarlo y a quedarse con él; se entera, por su hermana, de que su padre tiene demencia senil avanzada; ve, por una puerta entreabierta, que la mujer de la que está prendado abraza a otro hombre; entabla un juego de gato con un desconocido a través de un papel dejado en uno de los retretes; y repetidamente cruza su camino un vagabundo lunático y bondadoso. La mente del espectador, entrenada por miles de horas de cine, esperará en cada una de estas irrupciones el incidente que empujará a la trama a otra intensidad: Aya se enamorará de Hirayama y eso creará conflicto con Takashi, o Hirayama perderá a su sobrina y su hermana lo reñirá, o irá a visitar a su padre en el asilo de ancianos y habrá un reencuentro doloroso, o la lisa superficie de su vida se resquebrajará al darse cuenta de que la mujer de quien está enamorado está con alguien más, o al final tendrá una charla epifánica con el loco vagabundo o con su contraparte del juego de gato. Pero no, nada de esto ni ninguna otra complicación termina por llevar a la película a otro sitio. Con admirable tozudez, muy similar a la vista en *Paterson* de Jim Jarmusch, *Perfect Days* sigue su camino mundano, profundamente honesto, fiel a la manera aleatoria e inconclusa en que las cosas suceden en la vida. Todos estos eventos, modestos y ordinarios, se vuelven relevantes y se expanden gracias a la tersura de la trama, como cuando cae una hoja en un estanque quieto y, en cada una de estas ondas se nos revelan más aspectos de un protagonista al que conocemos tan bien y a la vez tan poco.

Porque ese es parte del milagro de *Perfect Days*, la forma en que tanto la película como su personaje central logran ser a la vez diáfanos y misteriosos. ¿Qué nos quiere decir Wim Wenders? ¿Es esto simplemente un canto a la vida sencilla? ¿O hay algo más? ¿Es Hirayama realmente un hombre feliz, completo, ajeno al desasosiego? ¿O es su calma una fachada?

Es ante obras así, simples y redondas cual lajas pulidas por el agua, que el crítico se lamenta de su labor. Igual que el director añorando poder grabar como quien abre los ojos, sin probar nada, aquí el crítico también quisiera escapar del silogismo y la lógica del ensayo, y tan solo invitar al lector a ver la película, disfrutarla con él o ella de nuevo, y comentarla luego como amigos. Pero el trabajo es interpretar y ahora daré, a mi pesar, una posible lectura del subtexto de *Perfect Days*.

En un documental sobre su vida de 2008, Wenders dice que el tema de sus películas, el hilo conductor, es la pregunta de cómo vivir: “¿Cómo haces eso en estos días, considerando todo lo que experimentamos y todo lo que ocurre en el mundo?, ¿cómo logras eso, saber por qué estás viviendo?”. En *Perfect Days*, aparentemente, la pregunta recibe por fin su respuesta: vivir el momento, vivir eliminando todo lo superfluo, vivir como una especie de monje moderno y secular. Esta elección de camino no viene sin sacrificios. Hirayama es un hombre solo, casi un ermitaño, y pareciera que, para poder alcanzar esa tranquilidad, el mundo actual nos exigiera ocupar uno de esos espacios que tristemente la sociedad asigna a los seres anónimos e “irrelevantes”, como los limpiadores de baños o los locos que viven en las calles. Pero ¿es Hirayama un hombre realizado? Si lo es, la película se erigiría como algo totalmente novedoso en la filmografía de Wenders. Sus protagonistas suelen estar extraviados, intranquilos, y la película, que tiende a tomar forma de viaje, es su camino para encontrarse. Aquí tenemos la impresión de ver a un protagonista que ya está en paz, hallado, inmóvil, y la película es solo un retrato de su vida apacible. ¿Es así?

Sabemos muy poco del pasado de Hirayama, de qué lo ha llevado aquí, pero hay muchas pistas que nos indican que su existencia actual es producto de un giro importante en su vida. Por muchas partes se filtra su pasado en su presente perpetuo: en su colección de casetes y su biblioteca personal que hablan de alguien con una formación sofisticada, en la aparición de su hermana Keiko, quien viene con un chofer en un auto de lujo y le pregunta escandalizada: “¿Es verdad que ahora limpias retretes?”. También gracias a Keiko sabemos que Hirayama tenía una mala relación con su padre, a quien lleva mucho tiempo sin ver y a quien quizás no volverá a ver nunca. Y en un momento Hirayama va a buscar un edificio ahora demolido. ¿Qué había allí? ¿Su antigua casa? ¿Su oficina? Esto nos da una idea de un hombre que en algún punto de su vida eligió alejarse, cambiar de rumbo, ser otro. Es elocuente la selección de la banda sonora. La primera canción que Hirayama escucha es “House of The Rising Sun” de *The Animals* (cabe mencionar que las letras de sus canciones son tan relevantes que Wenders y Takasaki eligieron incluir las letras en los subtítulos) donde el cantante se lamenta de haberse perdido en esa casa de juego y conmina a las madres a enseñar a sus hijos a no repetir su histo-

ria. Hirayama es un hombre arrepentido y el arrepentimiento es el pasado.

El futuro es el deseo y Hirayama evita desear, pero igualmente el deseo se inmiscuye en su vida en la forma de una mujer. En sus días libres, Hirayama va a comer a un restaurante donde la dependencia, Mama, le presta especial atención; Hirayama la observa, la escucha cantar, y sueña con ella. Cerca del clímax de la película, la busca en su restaurante y la encuentra en los brazos de otro hombre, visión que lo afecta tanto que va a comprar cigarrillos (al fumar uno tose, dejándonos saber que no ha fumado en mucho tiempo) y tres latas de *highball*. También lee *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, un libro que cuenta dos historias paralelas, la de una pareja joven y adúltera a quien el amor lleva a la ruina, y la de un viejo que, ante la amenaza del amor, prefiere volver a prisión.

Conviene encontrar correspondencias con las que, a mi juicio, son las dos obras capitales de Wim Wenders: *París, Texas* y *Las alas del deseo*. En la primera, Travis es un hombre que huye de su pasado, del arrepentimiento que carga por haber maltratado y alejado a su mujer, y por haber abandonado a su hijo. El arrepentimiento lo mueve a buscar la ausencia de deseo, el borrarse a sí mismo. Por ello, al final de la película, él desaparece y se recluye luego de reunir a su hijo y a Jane. En *Las alas del deseo* observamos un movimiento opuesto. El ángel Daniel, movido por el deseo hacia una artista circense, quiere sacrificar su inmortalidad para ser capaz de sentir como un humano, aunque ello implique sufrir también. *Perfect Days*, creo, continúa ese diálogo entre pasado y futuro, entre arrepentimiento y deseo. *Las alas del deseo* concluye con una dedicatoria a “todos los ángeles que vinieron antes, pero especialmente a Yasujiro, François y Andrej”, refiriéndose a Ozu, Truffaut y Tarkovsky. Esto demuestra una visión del rol del director como el de los ángeles: condenados a ser testigos y a nunca participar. La vida de Hirayama es así. Al contrario de Daniel, él ha elegido ser un ángel y huir de la violencia de las emociones humanas más intensas.

Por ello es importante el rol de las sombras en el filme. Los días de Hirayama están divididos por secuencias oníricas muy breves, montajes preciosos en blanco y negro (hechos por Donata Wenders, la esposa y compañera del director) que suelen superponer el movimiento de los árboles con eventos del día. Lo notable es que solo la primera de estas secuencias lleva un título: “Sombra”. Sombras como las de arbustos y árboles, mecidos por el viento, proyectados en un muro; o sombras como las arrojadas por las innumerables hojas de su árbol preferido, que en su combinación única de cada instante permiten el *komorebi*, la palabra japonesa que designa, a la vez, la luz y las sombras, los diseños cambiantes, únicos, creados por las hojas en el viento. “Solo existe una vez, en ese momento”, nos advierte la

película al finalizar los créditos. La luz requiere de cuerpos que arrojen sombra, y el tiempo, de situaciones que lo desca-rriren o lo detengan.

En una de las últimas y más con-movedoras escenas de *Perfect Days*, el despechado Hirayama se encuentra con el hombre a quien vio con Mama. Este le pide un cigarrillo y le cuenta que es el exesposo de Mama, que llevaba siete años sin verla y que tiene cáncer terminal, así que quería encontrarla para pedirle per-dón, o para agradecerle (se corrige), o “No. Solo quería verle”, confiesa. Hiraya-ma le ofrece un *highball* y beben juntos, frente al río. El hombre le pide que cui-de de Mama y Hirayama, abochornado, intenta asegurar que no hay nada entre ellos, pero el hombre no claudica y le dice: “por favor”. Se establece un silencio y fi-nalmente el desconocido se pregunta en voz alta si cuando dos sombras se super-

ponen, se vuelven más oscuras, para luego lamentarse de que nunca lo sabrá. Hiraya-ma le propone averiguarlo ahora y se po-nen ante una farola, uno delante del otro. El hombre no cree que haya ningún cam-bio. Hirayama sí y dice: “usted dice que no cambia nada. Eso no tiene sentido”. Esta línea hace eco con algo que dijo Mama en el restaurante previamente, cuando año-rante se preguntaba: “¿Por qué las cosas no pueden mantenerse igual?”, y también resuena con otra de las canciones que es-ucha Hirayama: *Sitting on The Dock on The Bay* de Otis Redding, donde el legen-dario cantante dice: “parece que nada va a cambiar / todo se mantiene igual”. Al aceptar que las cosas cambian, que nada se mantiene igual, que todo en la vida es *komorebi*: existe solo una vez, en este momento, y luego se va para siempre, por más que uno intente capturarlo en fotos, Hirayama acepta que el tiempo es ahora

y antes y después, que está bien contem-plar la realidad, pero que inevitablemente participamos en ella y nos toca, nos habla y nos hiere.

En la décimo segunda maña-na, Hirayama despierta, repite su rutina usual, elige su casete, y escucha a Nina Si-mone mientras maneja a su trabajo. Es un día cualquiera, pero es un día único. “It’s a new dawn, it’s a new day, it’s a new life for me”, canta Nina, y la cámara se mantiene impertérrita sobre el rostro del inigualable Kōji Yakusho, quien por esta sola toma habría más que merecido su premio a me-jor actor en Cannes, haciendo pasar su rostro por todo el espectro de emoción hu-mana a la vez. Hirayama acepta su pasado y su deseo de futuro y la vida se renueva. Ahora vive más que para sí mismo y eso entraña angustia, pero también la posibili-dad de una vida más plena. “And I’m feel-ing good”, canta Simone. Amanece.

Capote vs The Swans

Ryan Murphy

Feud: Capote vs The Swans,

Estados Unidos, 2024.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

La segunda temporada de la serie *Feud*, subtitulada *Capote vs. The Swans*, intenta abonar, en forma ampliada a través de la reacción de las partes involucradas, un punto de vista equilibrado a la discusión ética y artísti-ca que generó la escarpada escritura de la novela *Plegarias atendidas* de Truman Capote. Recordemos que la publicación de *Plegarias atendidas* tuvo un camino sinuoso, donde el autor sobrevivió a las propias imprudencias con sus amistades —las llamadas *cisnes* y otro tanto de per-sonas cercanas como Jack Dunphy—, y a un bloqueo creativo que lo mantuvo en vilo por más de veinte años.

Capote pensó en su novela desde 1958, se publicaría en 1968 y se atrasó tanto que regresó el recurso que le die-ron como adelanto. Entre 1975 y 1976 la revista *Esquire* publica cuatro capítulos, lo que provocó el enojo de las damas de sociedad en las que se inspiró, pues ex-hibe episodios sórdidos, sexo fuera del matrimonio y hasta el asesinato del pro-minente multimillonario William Wood-ward. Capote intentó emular a *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust con elementos afines en *Plegarias atendidas*: un joven escritor, el entorno de la homo-sexualidad y una atracción por la aristo-cracia. La novela se publica finalmente en 1986, después de la muerte de Capote.

No obstante el propósito de re-latar una historia desde los ángulos de la rivalidad —cuestión que sí consigue la serie—, *Capote vs The Swans* muestra resultados desiguales durante su relato. Diríamos, inclusive, que hasta son dispa-rejos, porque si bien se percibe una fortaleza en la crónica de costumbres de una élite de rápido ascenso en el capitalismo del siglo XX, a la que no se puede tildar de aristocracia, también se diluye cuando brotan de manera literal y súbita los fan-tasmas de Truman, sobre todo la madre castrante, y el rumbo de la serie se inclina por un cliché psicologista, una superficial explicación pseudo freudiana, obviando la postura del autor (Capote) y dominan-do la voz del director demiurgo y del guio-nista Jon Robin Baitz, quien se basó en el libro *Capote’s Women* de Laurence Leamer. Entendemos la estampa de la madre en *Spider* (2002) de David Cronenberg por el perfil esquizofrénico del protago-nista y en “Edipo reprimido” de Woody Allen en *Historias de Nueva York* (1989) por el tono de comedia, pero el papel de Jessica Lange como Lillie Mae Faulk, ma-dre de Capote, queda postizo entre el tono de la serie.

Medianamente se sostienen las alucinaciones de Truman ahogado meta-fóricamente en alcohol; sin embargo, no sabríamos qué opinar sobre el encuentro

con James Baldwin, el escritor y activista de los derechos humanos de los negros, que se antoja demasiado deontológica, su explicación liberacionista de *Plegarias atendidas* y su terapia de shock para que Truman deje de beber. La arenga inclu-ye el destino manifiesto de un libro que aboliría el esclavismo. Baldwin irrumpe con sentido político, forzado, panfletario, intentando justificar infructuosamente el horizonte de Truman, porque la búsque-da de Capote se enfocaba más en el estilo que en el *deber ser*. Queda, sí, como lectura de los tiempos de cambio que pa-decía la sociedad contemporánea estadu-nidense, sobre todo en Nueva York; em-pero, es un auténtico lunar que salta en el hilo de capítulos como una larga perorata en la que Capote se aburre como ostra.

La serie contiene ocho episodios, diríamos que cinco hubiesen sido propi-cios, quizás seis, pero los últimos dos, en su busca del perdón que concilie obra y existencia en Capote, se antojan un pa-saje visualmente ajeno a la narrativa de los primeros. Y es curioso, porque salvo los capítulos cinco y siete que están diri-gidos por Max Winkler y Jennifer Lynch, el resto son narrados por el connotado cineasta Gus Van Sant de películas como *Drugstore cowboy* (1989), *My own pri-vate Idaho* (1991) y *Todo por un sueño* (1995). En específico, Van Sant está a cargo de: “1. Piloto”, “2. Agua helada en las venas”, “3. La fiesta del siglo 1966” (la gala apenas es una pincelada, con la anéc-dota de que paralelamente se filmaba un documental de los hermanos Maysles; uno de ellos le da el título de *Plegarias atendidas* inspirado en Santa Teresa de Ávila), “4. Es imposible”, “6. Sombreros, guantes y homosexuales amanerados” y “8. El perdón fantasma”. Max Winkler dirige el “5. La vida secreta de los cisnes”

y Jennifer Lynch dirige el “7. Hermosa Babe”.

Las series permiten una extensión que rebasa el volumen de una solitaria película en donde su propia temporalidad limita el despliegue de los argumentos y minimiza el carácter de los personajes en variadas ocasiones arrinconados a estereotipos. Una clara muestra es *Ripley* (2024) de Steven Zaillian, con ocho episodios, que más que una fiel adaptación de la novela policial de Patricia Highsmith, es una conversación directa con la cinta *El talentoso Mr. Ripley* (1999) de Anthony Minghella, como para demostrar la densidad pictórica y literaria que se puede alcanzar en una serie a diferencia de una película con idénticas acciones, pero descritas con calado hondo.

En este contexto, la TV dio un paso cuántico desde la mitad de la década de los noventa donde se recluyeron, con buen tino, en géneros como el *sitcom* que expusieron comedias chispeantes en los mismos lugares con un notable ahorro de recursos. *Feud: Capote vs The Swans* surge de FX, cadena que inició discretamente en Manhattan, Nueva York y hoy es una empresa extendida en Los Angeles, California, desde donde compite con cadenas fuertes como HBO y Showtime. El mercado que buscan es un público que gusta de contenidos menos chabacanos, ni súper héroes ni comedias juveniles caben aquí, aspiran a historias con cierta calidad en todos los niveles de producción y con contenidos, se dice, más maduros. En este *target* se ubican los cinéfilos que añoran la edad de oro de Hollywood.

FX produce una serie antológica llamada *Feud*, la primera temporada se la dedicó a la memorable rivalidad entre Bette Davis y Joan Crawford. Se trata del choque de las divas durante la filmación de ¿Qué fue de Baby Jane? (1962), cinta dirigida por Robert Aldrich. Fueron ocho episodios de *Bette and Joan* (2017). El creador es Ryan Murphy, junto a Jaffe Cohen y Michael Zam. Murphy ha labrado su prestigio en diferentes rubros. Como director realizó *Comer, rezar, amar* (2010) y como productor es aún más reputado por las series de médicos *Nip/Tuck*, la comedia musical *Glee* y *American Horror Story*, que lleva doce temporadas con alrededor de 10 capítulos cada una.

En la actualidad las series domeñan fórmulas que dosifican la información y a propósito dejan abiertos los desenlaces. Existe toda una trampa: gotear personajes, situaciones y cosas en los primeros tres capítulos y luego se transforman con vueltas de tuerca previsibles, al fin y al cabo hijas directas de las telenovelas y de las novelas por entregas, cuando bien les va a las historias; o pueden decaer incluso en el ritmo, el estilo y la premisa en el peor de los escenarios como ocurre en esta temporada creación de Murphy —asimismo, se encuentra el desafío de mantener todo el estilo de la serie con varios directores, aunque hay muchísimos y excelentes ejemplos que se mantiene entre dicha variedad de manos, como *Breaking bad*.

Capote vs The Swans combina aciertos y excesos que desentonan con la idea espléndidamente planteada y la sobresaliente actuación de Tom Hollander que es réplica del escritor y con las *cisnes*, mujeres más que poliédricas a pesar de la cárcel del estatus quo que representan. Las actuaciones de Naomi Watts como Babe Paley, Diane Lane como Slim Keith, Chloë Sevigny (quizás no tan convincente) como C. Z. Guest y Calista Flockhart, Lee Radziwill, la hermana de Jackie Kennedy, sobrepasan la simple imitación al rol suntuario de maniquí que las señoras cumplían en la *socialité* de Nueva York. Se agradece, por ejemplo, el manierismo exquisito que se desenvuelve alrededor del centro de operaciones del chisme, el restaurante *La Côte Basque*, donde el cotilleo adquiere una sobria perversión en medio de una estética que envidiaría *Desayuno con diamantes* (1961), filme dirigido por Blake Edwards, donde Audrey Hepburn esboza una silueta paradigmática de la moda elegante de postguerra con tenue reserva erótica al revés del estilo *pin-up* de mujeres como Marilyn Monroe o Brigitte Bardot.

Calca de una película de época victoriana, *Feud: Capote vs The Swans* es de esas producciones donde el diseño de arte, vestuario y decorados, se convierte en la atmósfera propicia para el contrapunto entre una faceta sofisticada de la elite neoyorquina y una vida cotidiana soterrada llena de perversión, deslealtad y ansiedad existencial —es impresionante la forma de fumar y beber alcohol ligada a la finura. Capote, como lo hizo cuando desciende al averno de Kansas en *A sangre fría*, incursiona en el mundillo de las altas esferas de Estados Unidos. Un *bon vivant* que convenció a las *cisnes* de su refinamiento para poder convivir, ganarse su confianza y así le confesaran los secretos más ominosos que luego revelaría en la revista *Esquire* y que serían la base de sus *Plegarias atendidas*. Recordemos que de Capote hay dos películas de perfil biográfico. Empero, ambas se sitúan en el periodo donde escribe *A sangre fría*. Bennett Miller filmó *Capote* (2005) con una magnífica interpretación de Philip Seymour Hoffman como Truman. El guion se basa en la biografía de Gerard Clarke, *Capote: a biography* (1988). Al año siguiente, Douglas McGrath dirige *Infamous* (2006), donde Toby Jones interpreta a Capote, en lo que se considera la mejor actuación de las tres.

Atisbar en el mundo de los ricos y comprobar que sufren como cualquier clase social, se erigió en un espectáculo masivo que sacia esa sed de revancha popular. La guillotina audiovisual ha naturalizado este obscuro modo de mirar los entresijos privados a los que se les despoja de su patrimonio íntimo, con tal de exhibirlos como esas nuevas reses que complacen un sentimiento de inferioridad e impotencia: admiración complejada por su estilo de vida repleto de confort y esnobismo (no saben qué hacer con sus fortunas, como la pareja Paley que compraba lotes de joyas y cuadros impresio-

nistas para colgarlos en la penumbra de las recámaras), y repulsa porque tras la enorme riqueza se esconde un absurdo derecho de sangre real, una corrupción rampante, crímenes y avaricia, y un sinnúmero de hipocresías que en la agenda *woke* son inadmisibles, sobre todo vistas desde el immaculado desposeído cuya esencia es la bondad.

Creemos que la lógica hedonista fue una escapada de la muerte bélica. Como dice Gilles Lipovetsky, la fascinación por el lujo es un intento por reescribir la ritualidad extraviada —o nunca experimentada—, por resucitar lo sagrado y darle un cariz ceremonial al universo de cosas del consumo. La conjura por la destrucción podría ser uno de los objetivos de la pasión por el lujo, según el filósofo francés, y que en la serie apreciamos su apoteosis con estas *cisnes* que vivieron con intensidad su presente. Así las series estrellas de las plataformas versan sobre las realezas de Inglaterra, Francia o España, mediáticamente son objeto de especulaciones y sin ton ni son se programan largas temporadas y hasta noticieros del corazón que ya son diarios para despeluzar famosos.

Capote lo supo leer allá en la mitad del siglo anterior, fue un auténtico moderno que usó, gozó y humilló a los medios masivos de información con sus vanidosas impertinencias, sean por televisión en vivo o como foco de atención en documentales de cine. Conoció y fustigó en prosa a los nuevos ricos, no los que de cuna son, sino los que nacen para serlo, como su *cisne* favorita: Babe, de la que decía, “solo tenía un defecto: era perfecta”. Fue una vanguardia por sí solo, sin grupo, capaz de organizar fiestas tan disparatadas como las de Andy Warhol (Katharine Graham, presidenta del *The Washington Post*, ¿se habrá dado cuenta de la sorna del escritor?). Y se dio el lujo de ampliar la noción de arte hacia zonas del periodismo e ir más allá de los cánones establecidos en la literatura —una nota roja de 300 palabras la convirtió en obra maestra.

De alguna manera, indiscreta, detallada y precisa, puso a escrutinio público el cielo y el infierno del *american way of life* que gozaba plena embriaguez. Por eso sostenemos que tampoco es gratuita su afinidad con Scott Fitzgerald, pues Truman escribió una adaptación para el cine de *El gran Gatsby*, pero la Paramount Pictures rechazó su versión en 1974.

Había un entendible vértigo de posguerra por alcanzar la eterna euforia en donde las luces, el dinero, la moda, las fiestas y la ostentación eran la cima aspiracional. Por ello, el “Black and White” que organizó en 1966 no puede interpretarse como ocurrencia: semejaría, en todo caso, un arca de Noé de esa llamada alcuernia donde voluntariamente los asistentes decidieron ponerse una máscara (desde las *cisnes* citadas hasta Frank Sinatra, Mia Farrow, Norman Mailer y Peter Fonda; Carson McCullers no fue invitada y dicen que se irritó con Truman).

En este sentido, una parte de *Plegarias atendidas*, la dedicada ex profeso al restaurante *La Côte Basque*, podría ser el lado oscuro que complementa la crítica de Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941), también preocupado por los efectos del poder.

Murphy y Van Sant deslizan sin ambages una nostalgia por esa etapa anhelada, por ese glamour al que a ratos rinden tributo y así justifican ese sentimiento que tenía Capote por sus *cisnes*, como si fuese un James Ivory embelesado con la época victoriana. Apuntes nimios sirven de retrato colectivo, como esa escena en donde Babe y sus amigas acuden a

una tienda departamental para definir su *outfit* con guantes y sombreros y resulta que la sección ya desapareció, porque la gente a mitad de los setenta, dejó de comprarlos.

Más nostalgia, y esta es la más moralista, cuando Van Sant recrea la deslavada subasta de las cenizas de Capote en Julien's, en Los Ángeles. Mientras que el manuscrito de Proust fue vendido en Christie's en cifra récord para la historia literaria francesa, por los restos de Truman dieron 45 mil dólares, quizás una cantidad irrelevante. Lo que subraya la serie es un reproche al mundo global, pues atrás aparecen los fantasmas de las

cisnes endechando el talante de la moda contemporánea donde está ausente lo que en las décadas de los cincuenta y sesenta se estimaba como buen gusto.

La indiscreción era el método de Capote. Husmeaba historias, como lo hizo hasta en los sueños de los criminales y en los entresijos de las celebraciones de los adinerados. La clave estaba en las charlas, en el postre, en la memoria sorprendente de Capote que descubría al diablo en los detalles. *Feud: Capote vs The Swans* nos ofrece un cóctel de pistas sobre este complejo escrutador del paraíso que, en medio del vodka que era su ajenjo, buscaba el tiempo perdido.

51

52

Piglia, ensayo biográfico

Mauro Libertella

Ricardo Piglia a la intemperie

Ediciones Universidad Diego Portales

Santiago de Chile, 2024, 231 pp.

PABLO SOL MORA

La desconfianza de Borges –en definitiva, el clásico de Piglia, *malgré* Artl– hacia la biografía era proverbial: “que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía”, sentenció en su *Evaristo Carriego* (1932), obra relativamente temprana que fue lo más cerca que estuvo del género (sin contar las magistrales “biografías sintéticas” de escritores, recogidas en *Textos cautivos*, y, claro, las de criminales en *Historia universal de la infamia*).

Publicar el primer acercamiento biográfico a un escritor fallecido hace poco –en 2017, en este caso– implica méritos y riesgos evidentes. Entre los primeros, ser la referencia inicial e inevitable, el primer eslabón de la cadena; entre los segundos, vérselas con un camino sin desbrozar, no tener antecedentes y, en algunos casos, cierto apresuramiento que inexorablemente se reflejará en la calidad final de la obra.

Lo primero que habría que decir de *Ricardo Piglia a la intemperie* de Mauro Libertella es que no es una biografía propiamente dicha. Curándose en salud, el mismo autor lo reconoce en una entrevista: “yo no digo que este libro es una biografía, porque siento que las biografías tienen que ser más completas,

más rigurosas” (en efecto, tienen que ser así). La cuestión es que la editorial –la admirable de la Universidad Diego Portales, ejemplo de lo que una editorial universitaria puede ser, sobre todo en su área literaria– la anuncia un poco de este modo y sale en una colección llamada *Vidas Ajenas*, lo que de entrada hace pensar en una biografía hecha y derecha. Más bien, la obra es un ensayo o reportaje biográfico. Aceptado así, su lectura puede ser provechosa.

Dicho sea de paso: parece haber una tendencia en cierta biografía hispanoamericana a alejarse o rehuir el sin duda laborioso trabajo de investigación y escritura que una obra clásica del género implica, buscando nuevas formas, más breves y rápidas (por ejemplo, *La reina de espadas* de Jazmina Barrera, sobre Elena Garro, magistralmente reseñado por Malva Flores en *Letras Libres*, o *El largo instante del incendio*, sobre José Vasconcelos, de Rafael Mondragón Velázquez, reseñado por Diana Hernández Suárez aquí mismo). Es loable experimentar con el género y buscar renovarlo, siempre y cuando no sea solo porque a lo que en realidad no se está dispuesto es a dedicar el tiempo, el esfuerzo y el rigor que una biografía sería exige.

Famosa, entre muchas otras del repertorio pigliano, es aquella anécdota sobre uno de sus profesores en La Plata que sentenciaba que libro de historia que

no tuviera cinco notas al pie por página era una novela. Bueno, lo mismo aplica para la biografía, híbrido de historia y literatura. Las notas, en las biografías, van mejor al final, pero son indispensables para saber cuáles son las fuentes de información y dar así fundamento a lo que se afirma. Allí se encuentra, en buena medida, la solidez de la investigación biográfica. El lector ordinario puede perfectamente ignorar ese aparato de notas y solo leer el texto principal, pero tendrá así la garantía de que lo se dice tiene una base y el más escrupuloso podrá, si quiere, cotejar la información. Si de plano se tiene aversión a los números que constituyen los llamados a notas, se puede proceder como hicieron Blake Bailey y sus editores en *Philip Roth. The Biography*, poniendo en las notas finales el número de página y la frase a la que corresponde la referencia, conservando el texto principal limpio. En todo caso, lo irrenunciable en una biografía rigurosa es indicar de una forma u otra todas las fuentes de información y referencias bibliográficas. En *Ricardo Piglia a la intemperie*, esta también aplica al lector en materia de notas, lo que si se tratara de una biografía formal sería cuestionable.

Libertella –no en balde novelista– es un buen narrador, cualidad imprescindible en el biógrafo (hay algunos que, siendo buenos investigadores, no son muy buenos prosistas ni narradores y la biografía es, en rigor, la narración de una vida). Más que hacer un recorrido cronológico minucioso –lo que habría exigido mucho más de doscientas treinta páginas y, por descontado, más investigación–, elige una serie de episodios o temas y los dispone en veintiocho breves capítulos. La lectura es ágil, más periodística que literaria. Así, vemos brevemente al Piglia niño en Adrogué, al adolescente en Mar del Plata (adonde el padre peronista muda a

la familia huyendo de la persecución), al joven en La Plata estudiando Historia e involucrándose en política (el itinerario político del escritor argentino, que pasó del trotskismo al maoísmo y que nunca dejó de ser marxista, daría para un libro entero y la reciente *Introducción general a la crítica de mí mismo. Conversaciones con Horacio Tarcus* arroja luz al respecto). Luego, instalándose en Buenos Aires y persiguiendo la que, en definitiva, es su máxima meta, la que determina su vida entera: escribir (y también ser escritor, con esa sutil diferencia que Piglia establecía entre una cosa y otra). Están también aquí los amores (Josefina Ludmer y Beba Eguía, principalmente), el famoso pleito con César Aira, el tristemente célebre caso del Premio Planeta, la decisión de irse a Princeton, la consagración final, la grave enfermedad y finalmente, esa cosa distinguida, al decir de Henry James, la muerte.

Uno de los aspectos más difíciles con los que tiene que lidiar quien intente biografiar a Piglia es cómo va a leer *Los diarios de Emilio Renzi*, la obra que el escritor terminó armando con sus míticos diarios (véase una reseña en paralelo con el no menos monumental *Inventario* de José Emilio Pacheco en esta misma revista). Esos tres volúmenes no son propiamente el diario, sino una obra construida a partir de él en la que este fue alterado y editado. Obviamente son una fuente biográfica ineludible, pero habría que tomar con pinzas lo dicho ahí, igual que las muchas declaraciones autobiográficas, escritas u orales, que Piglia hizo a lo largo de los años. Libertella es muy consciente de que se las ve con un misticador de su propia vida, aunque a ratos parezca no poder resistirse a su embrujo (por ejemplo, en lo relativo a Steve Ratliff, el “inglés” que supuestamente descubrió al joven Ricardo la literatura norteamericana y que lo hizo escritor, personaje que se antoja demasiado novelesco). En concreto sobre los diarios, lo que eventualmente alguien tendrá que hacer es leer y transcribir todos los cuadernos, actualmente resguardados en Princeton, y cotejar con

Los diarios de Emilio Renzi para examinar los cambios y ver hasta dónde llegó la labor de edición (idealmente, algún día se deberían publicar esos diarios tal y como están, lo que, desde luego, no invalidaría *Los diarios de Emilio Renzi* como obra autónoma). Piglia fue un gran escritor de su propia vida, pero, no menos, su maniático editor.

Uno de los mayores aciertos de *Ricardo Piglia a la intemperie* son las entrevistas a las personas que lo conocieron y que constituyen testimonios directos (es una obviedad, claro, pero una de las cosas más valiosas que puede hacer un biógrafo temprano es hablar con gente que trató personalmente al biografiado, oportunidad que sucesivas generaciones de biógrafos ya no tendrán). Aquí, por ejemplo, los testimonios de Néstor García Canclini, Roberto Jacoby, Luis Gusmán, Martín Kohan, Alan Pauls, Beba Eguía, Andrés Di Tella, Luisa Fernández, etc. Previsiblemente, son los escritores-críticos, como Piglia, los que hacen algunas de las declaraciones más lúcidas acerca de su obra. Sobre cómo modificó Piglia el canon argentino, Kohan dice: “Lo que define esa construcción es la forma de leer. Porque si fuera tan fácil como mencionar gente, todos armaríamos una lista con veinte nombres. La lista se sostiene con un modo de leer: eso le da estabilidad y consistencia. En ese sentido, Piglia es el más borgeano de los que salieron de Borges”. Claro, Piglia aprendió de Borges a escribir, pero, sobre todo, a leer, a leer al sesgo, en los términos que le convenía.

Hechas todas las cuentas, la obra entera de Piglia puede leerse como un intento, generalmente afortunado, de salir del laberinto borgeano, esto es, de asumir a fondo la influencia del autor de *Ficciones*, verlo cara a cara, y luego crear una obra que, sin ignorar su impronta, es otra cosa. A distanciarse lo ayudaron escritores norteamericanos como Hemingway y Fitzgerald, el italiano Cesare Pavese y, desde luego, Roberto Arlt. Acertadamente, Kohan remata: “Piglia es un clásico, sí, en un sentido borgeano. Es un horizonte

de clasicidad”. Creo que en el último Piglia es evidente (léanse los magistrales relatos que suelen abrir y cerrar los diarios) y que él mismo lo habría admitido: el escritor que en su juventud aspiraba a ser un “tipo duro” terminó siendo un clásico.

En una entrada de *Los diarios de Emilio Renzi* correspondiente a 1965, se lee: “tengo que comprender que solo mi literatura interesa y que aquello que se le opone (en mi cabeza o en mi imaginación) debe ser dejado de lado y abandonado, como he hecho siempre desde el principio. Esa es mi única lección moral. Lo demás pertenece a un mundo que no es el mío. Soy alguien que se ha jugado la vida a una sola baraja”. La dramática frase final ilustra bien la tesis de la intemperie de Libertella (a propósito de la llegada a La Plata en 1960, anota: “rápidamente su sensación fue la de siempre, la de estar a la intemperie, un estado que le provoca, al mismo tiempo, raptos de nostalgia por la infancia en Adrogué —su último anclaje— y un efecto euforizante de libertad”). A Piglia la metáfora le habría gustado porque corresponde precisamente a uno de los mitos personales que construyó con más cuidado y que mucho debe al *noir* que tanto admiraba: el escritor como *outsider*, poco menos que detective o delincuente perseguido, sin ataduras, siempre listo a escapar (pero ese, más que escritor, que suele ser un tipo sedentario, parece Jean-Paul Belmondo en *Sin aliento* o Alain Delon en *El samurái*). Acaso *Ricardo Piglia a la intemperie* le conceda demasiado crédito a ese mito que no es, a fin de cuentas, sino una construcción ficticia sobre sí mismo. La realidad suele ser, al mismo tiempo, más prosaica y más compleja. En todo caso, lo que está fuera de toda duda es la victoria final de Piglia, es decir, la creación de una obra (y un autor-personaje) como la había querido, en la medida que esto es posible. Quedate tranquilo, tahúr: de la baraja salió as.

Sylvia Molloy contra el olvido

Sylvia Molloy

Animalia

Eterna Cadencia

Buenos Aires, 2022, 80 pp.

LILIANA MUÑOZ

Comencé la lectura de Sylvia Molloy de manera fortuita, casi por azar, impulsada por el desvanecimiento paulatino de una persona amada. Al abrir

la primera página de *Desarticulaciones* (2010), me encontré con las siguientes líneas: “Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya

muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras”. Era el inicio, no solo de un gran libro, sino una etapa más de mi obsesión por comprender el vínculo entre la memoria y el yo, entre el lenguaje y la identidad, entre el amor y la pérdida, entre la sensibilidad y el intelecto, entre la ausencia y la presencia. Es decir, los temas que también obsesionaron a Molloy y que trató de diseccionar a lo largo de su obra.

Fue Sylvia Molloy (1938-2022) una reputada académica, una maestra de escritores, una profesora encomiable, pero también una amante de la palabra, una exploradora de las lenguas, una cronista de la intimidad. Nacida en Buenos Aires, fue fundadora del programa de escritura creativa en español de la Universidad de Nueva York, ciudad en la que vivió buena parte de su vida y en la que falleció en 2022. Con una devoción por el lenguaje que solo he encontrado en un puñado de escritores —el más reciente, Fabio Morábito, guarda muchas afinidades con la autora—, Molloy coquetea con los límites de los géneros literarios para intentar habitar el espacio comprendido entre el yo y el otro, para descifrarlo, para tratar de asirlo a través de la sintaxis. En *Animalia*, su obra póstuma, publicada unos meses después de su fallecimiento, su principal preocupación es la interacción entre humanos y animales. La alteridad no solo consiste en observar, sino también en ser observado. Si la conexión con los individuos se logra a través de la palabra, Molloy se plantea estudiar el lenguaje secreto de los animales, sus gestos, su comunicación no verbal, las experiencias a las que no podemos acceder. En “Vocación”, por ejemplo, la autora explica que de niña estaba convencida de que quería ser cirujana. Un día, la profesora de biología le pide diseccionar una rana. Tras realizar el procedimiento, las demás alumnas salen al patio, pero ella no: “Para mis compañeras y para la profesora la clase —es decir la ranita— había terminado. Pero el corazón seguía latiendo, los pulmones seguían respirando. Pensé: cuando se despierte va a sentir un dolor horrible. Pensé: tengo que hacer algo antes de que despierte. Me saqué el distintivo del colegio que llevaba prendido al uniforme y, tratando de no pensar en lo que estaba haciendo, le clavé el alfiler en el corazón”. En “Para ser uno tiene que haber otro”, la narradora confiesa: “Me sorprende lo mucho que tardé en asumir mi necesidad de vivir con animales. [...] Me llevó mucho tiempo, y el paso por dos países que no eran el mío, para darme cuenta de que para ser uno mismo siempre es mejor estar con otro, sobre todo si el otro pertenece a una especie distinta, es decir, si es totalmente no uno”. La autora se vale de los postulados de Saussure para aprehender la naturaleza de los animales, no solo como seres vivos, sino como signos lingüísticos. Es decir, si la unión entre significado y significante es meramente arbitraria, si no hay nada inherente al significante que lo vincule con el significado más allá de la convención, nosotros también somos lenguaje: somos, en tanto que *no somos* lo otro. Nos enfrentamos a dos conceptos clave en la obra de Molloy: la extranjería, de la que hablaré más adelante —para *ser* necesitamos, paradójicamente, *no ser*—, y la otredad —solo podemos ser nosotros por medio del otro, de algo o alguien ajeno—. Aunque son dos conceptos estrechamente vinculados entre sí, no se tratan de lo mismo. La diferencia es sutil, pero en la literatura de Molloy los matices importan,

por lo que uno y otro cumplen funciones distintas: para asir la noción de extranjería, la autora se vale del estilo; para asir la de otredad, se vale de la construcción de personajes. Ambos, la prosa y los caracteres, dialogan entre sí de forma orgánica, construyen imágenes, recrean escenarios, tienden puentes hacia la memoria.

Y, sin embargo, hay obras engañosas, que parecen poner el foco en los personajes pero que en realidad terminan siendo un ejercicio de estilo. Me refiero a *En breve cárcel* (1981), que fue prohibida en Argentina por tratar abiertamente el lesbianismo de los personajes y que terminó siendo publicada por primera vez en España. Llegó finalmente a Argentina en 1998 y en 2012 pasó a formar parte de la Serie del Recienvenido del FCE, dirigida por Ricardo Piglia. En el prólogo, el propio Piglia afirma que “la historia se construye desde tan cerca que nos da la sensación de estar espiando una escena prohibida”. Una mujer intenta resignificar, por medio de la escritura, la historia de sus amores: a solas, recuerda a Vera, que la ha dejado, y anhela a Renata, a quien está esperando y quien cree que no vendrá. En esta misma habitación en la que escribe, coexisten o han coexistido ambas mujeres, en tiempos y espacios diferentes, pero no muy alejados entre sí. Tanto ella como Renata han sido tocadas y heridas por Vera, una especie de fantasma que las subyuga a ambas, un amor-pasión que recorre la habitación y regresa una y otra vez al texto que la protagonista escribe. Después de Vera —o gracias a ella—, la narradora y Renata se conocen y entablan una relación, que también fracasa. A pesar de que, a lo largo de las páginas, descubrimos las dinámicas del poder y del deseo entre estos personajes, es la escritura la que termina por atar los cabos sueltos.

El inicio de esta novela es francamente extraordinario: “Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora”. Y es que los caracteres se van configurando a medida que avanza la trama, pero pronto se revela que el verdadero protagonista del libro es el lenguaje: con un estilo oblicuo y contenido, la prosa se convierte a la vez en un instrumento de control y en un medio para la liberación de la protagonista. Torturada por la pasión amorosa, por la imagen de ambas mujeres, que todavía permanecen en su memoria, la narradora busca recuperar su sentido del yo a través de la escritura. Pero esta es también una trampa: aunque la literatura le ofrece una vía de escape, también le revela, *a posteriori*, las huellas del sometimiento. A la manera de Marguerite Duras, Virginia Woolf o Clarice Lispector, Molloy construye una ficción minimalista que busca indagar en los resquicios de la subjetividad femenina. No obstante, al decantarse en esta novela por el estilo, deja de lado el desarrollo de la intriga y hace flaquear el andamiaje de la historia, que se va desdibujando para ceder el paso a un experi-

mento lingüístico interesante, pero también, a mi juicio, a una ficción fallida.

Varia imaginación (2003) es un libro que exige una lectura atenta. Mezcla de ensayos, anécdotas y reflexiones literarias y vitales, Molloy despliega en él su aguda capacidad crítica, su sensibilidad para detectar la tensión entre lo real y lo inventado. En “Casa tomada”, un amigo le comunica, interpósita persona, la desaparición de su casa de la infancia, en Argentina: “En vísperas de partir para Buenos Aires, me llega la noticia de que la casa de mis padres ya no está. [...] No queda claro qué es lo que dice Pablo, si la casa ha sido demolida para edificar algo nuevo en su lugar, o si la han reconstruido hasta volverla irreconocible”. Pablo y ella comparten un recuerdo común: él estudiaba en el colegio inglés que estaba al lado de esa casa; cada vez que, al jugar en el recreo, se les caía una pelota en el jardín de los padres de Molloy, una señora de cierta edad (su madre) los recibía de mal humor y, las más de las veces, se las confiscaba. Durante su viaje, la narradora decide ir a la casa ella misma para verificarlo, pero la encuentra casi igual, todavía reconocible. Pablo insiste en que no, que han agregado un edificio entero y han desaparecido el árbol de la entrada. Al final, concluye: “Me doy cuenta de que es inútil insistir en lo contrario. Acaso los dos tengamos razón”. En este libro, Molloy escribe sobre la memoria, esquiva y siempre cambiante, pero también plantea una pregunta clave para entender su universo literario: ¿cómo se construye la ficción? Porque la imaginación surge del espacio comprendido entre el recuerdo y el olvido, es inútil buscar la verdad, tanto como —en su obra— es inútil trazar fronteras entre la ficción y la autobiografía. Todo es real y, al mismo tiempo, todo es mentira, y esto deviene en otra cuestión, no menos relevante: ¿cómo leer aquello que, por su propia naturaleza, nos elude? Para Molloy, el escritor solo sugiere una representación del mundo; es el lector el que debe interpretarlo y construir su propia verdad. En el relato “Varia imaginación”, lo ejemplifica: “Muerto mi padre, mi madre se replegó más y más en un mundo suyo, hecho de recuerdos y, sobre todo, de conjeturas, invariablemente catastróficas. Poco sabía de mi vida, solo la mísera porción que yo, mezquinamente, le cedía para atajar sus preguntas. Ella suplía lo no contado con la imaginación; y se preocupaba”. Como en la alegoría de la caverna, el autor solo le permite al lector atisbar una parte de la realidad que ha fabricado, su punto de vista, incompleto y parcial, salpicado de detalles insólitos, que este decide creer o no.

En este libro también rastrea, entre otros, los orígenes de su plurilingüismo: “El francés ocupa en mi vida un lugar complejo, está cargado de pasiones. De chica quise aprenderlo porque a mi madre le había sido negado. Hija de franceses, sus padres cambiaron de lengua al tercer hijo. [...] Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas. Ser monolingüe

parecía pobreza”. Movida por la tentativa de redimir a su madre, pero también por un flechazo —se había enamorado de su profesora, apenas diez años mayor que ella— decide aprender otra lengua, el francés; pero la profesora quería practicar inglés, así que optan por intercambiar lecciones. Acaso en estos primeros encuentros ya queden patentes los motivos de su plurilingüismo: para ella, hablar una lengua que no sea la materna es un acto de amor, no únicamente hacia una persona, sino también hacia el mundo. Molloy busca llegar hasta donde un solo idioma no llega; traducir en palabras aquello que no es traducible, que requiere de sonidos ajenos, de inflexiones desconocidas. La lengua es un refugio, sí, pero también un terreno de extrañamiento.

Vivir entre lenguas (2016) pone de manifiesto los temas medulares de la obra de Molloy. Gemelo espiritual de *El idioma materno*, de Fabio Morábito —a quien, dicho sea de paso, menciona en el epígrafe—, este libro es una reflexión sobre la lengua, la identidad y la extranjería. Una de sus profesoras de francés, Madame Suzanne, se desesperaba cuando la narradora y su hermana no recordaban una palabra y, aventurándose, decidían afrancesarla del español (“une cucharite”). Era, de alguna manera, su forma de volver a casa; la misma sensación que experimenta un extranjero, en particular un extranjero que escribe y habla en otro idioma: “Los ejemplos que recuerdo, como se verá remiten (o retornan) a la casa, a la cuchara y a la olla; remiten a lo *casero*, aunque las lenguas del sujeto bilingüe nunca lo son. La mezcla, el ir y venir, el *switching* pertenece al dominio de lo *unheimliche* que es, precisamente, lo que sacude la fundación de la

casa”. Tanto el escritor como el políglota (el trilingüe, en el caso de Molloy) son extranjeros; el primero, porque ha dado la espalda al lenguaje natural para intentar acceder, por medio de la palabra, a la realidad *real*, que es siempre una quimera; el políglota, porque ha renunciado a la casa, a la seguridad y a las certezas, para vivir entre lenguas, en un espacio móvil que va y viene de sí mismo hacia sí mismo. En este sentido, “siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición. Ese otro idioma en que el escritor no piensa, dice Rosa Bastos, lo piensa a él”. Por ende, la contaminación, el *switching*, puede ser visto como una pérdida o como un hallazgo. Más que coexistir pacíficamente, las tres lenguas de la autora —el español, el inglés y el francés— se enfrentan, dialogan, y en ocasiones se superponen, dando pie a una tensión que se revela en su escritura. Al leer a Molloy, el lector tiene la constante sensación de asistir a una prosa que es a la vez un edificio: cada adjetivo en su sitio, cada coma perfectamente medida, la respiración contenida; cualquier ruptura en la sintaxis, cualquier sustantivo accidental, podría provocar su derrumbe. Concisa y certera, la autora posee el mismo control estilístico que un equilibrista sobre la cuerda floja. Habitar varias lenguas, sugiere, es habitar múltiples versiones de uno mismo; es abrazar un estado de desarraigo, pero también de transición constante. Los préstamos, las inflexiones, el ritmo, inciden en la forma de ser y estar en el mundo: ser políglota es residir en un estado intermedio, un *no lugar* donde, paradójicamente, se puede ser uno y a la vez ser varios.

Vuelvo a *Desarticulaciones* (2010), quizá su mejor obra. En ella, la narradora relata sus visitas a ML., amiga cercana y antigua amante suya, enferma de Alzheimer. No es ahora el lenguaje, sino la ausencia del lenguaje, el núcleo de este libro: “¿cómo dice *yo* el que no recuerda, cuál es el lugar de su enunciación cuando se ha destejido la memoria?”, se pregunta la narradora. La desaparición de una persona amada implica, también, la desaparición de una parte de nosotros; la pérdida de las palabras, del recuerdo, de la presencia, es, además, el punto de partida para la literatura: “No quedan testigos de una parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija si me decido a inventar”. Esa persona que se va, que está y no está presente, que va destejiendo los lazos que la unen a nosotros, deja de ser lenguaje y se convierte en hiatos, incoherencias, meros sonidos.

Acaso la obra entera de Sylvia Molloy no gire, como hemos creído hasta ahora, en torno la palabra, a la comunicación con el otro, a los gestos que nos aproximan y nos vinculan con él. De los animales a las mujeres amadas, de la familia a los lugares en los que ha vivido, la autora persigue formas de relacionarse con el mundo, de ser varias personas en distintas lenguas y países, de asir las múltiples identidades que puedan surgir del lenguaje. En el fondo, palpita en ella el temor al olvido, pero, sobre todo —y esto es lo que vuelve una autora extraordinaria—, el temor al silencio, al polvo, a la nada.

América del Norte: sueño y sombra

Nicolás Medina Mora

América del Norte

Soho Press

Nueva York, 2024, 480 pp.

ANTONIO NÁJERA

América del Norte es la primera novela de Nicolás Medina Mora. Aprieto con premura el argumento: relata las peripecias de Sebastián Arteaga y Salazar, joven miembro de la élite mexicana que decide probar suerte en los Estados Unidos. Ahí vivirá la *experiencia* de América del Norte. La experiencia de Sebastián, desde luego, no es la misma que sufre la mayoría de los migrantes mexicanos. Nuestro héroe persigue asimilarse al *gratin* estadounidense —gozar

del libre tránsito y de una despreocupada binacionalidad. Pero no todo es tan fácil como le apetece: Sebastián descubre que, pese a ser quien es, los estadounidenses le regatean este privilegio.

Privilegio: retengamos bien esta palabra porque, para algunos aquí se cifra la flaqueza (de origen) de *América del Norte*. En el hecho de que, dado su privilegio como migrante, la aventura de Sebastián desmerece frente a la dureza de las otras. Sin embargo, para congoja de

los siempre desgraciados, en las páginas de *América del Norte* se revela una experiencia tan rica como las otras: sí, una ciertamente distinta a la de la mayoría migrante que se bate a muerte cruzando el desierto. Sin embargo, el privilegio de Sebastián no invisibiliza estas tragedias, no por cotidianas menos dolorosas. Antes al contrario, subraya la diferencia entre los dos Méxicos que ha prohijado América del Norte. Tan distintos ellos —trabajadores agrícolas y fabriles, por un lado, profesionales especializados, por el otro—, los hermana la imposibilidad de convertirse en ciudadanos plenos de Norteamérica.

Porque el origen de *América del Norte* se encuentra en la firma del Tratado de Libre Comercio. Sebastián y el arco de su vida atraviesan todos esos años: pertenece a la generación de finales de los años ochenta y su padre, como si hiciera falta, forma parte de la generación de políticos mexicanos que hizo posible

el acuerdo. Es un cosmopolita desde la cuna —criado entre ropa extranjera y música en inglés, como todos los nacidos en esa década. Pero como hijo pródigo de esa generación, es bilingüe y orgulloso de su mexicanidad. Un criollismo de vieja raigambre que defiende su sofisticación —enclavada más en Nueva España y el México Independiente, que en el del siglo XX— frente a la aridez cultural de la norteamérica anglosajona.

La infancia de Sebastián transcurre en el poniente de la Ciudad de México. Pasada la adolescencia, las ocupaciones de su padre vuelven cada vez más asfixiante la vida en el país. Las ansiedades de la edad encuentran eco en las turbulencias de la también adolescente democracia mexicana. Sebastián decide entonces emigrar. Se matricula en la Universidad de Yale —y ahí comienza propiamente la historia. Es, si acaso cabe precisar, la aventura ya no de un mexicano, sino de un norteamericano en toda regla. Concedámoslo: a diferencia del migrante promedio, Sebastián y los suyos no acuden al norte a *sobrevivir*. Asisten a *realizarse* —y, en todo caso, a vivir de primera mano la ambigüedad del proyecto norteamericano. Carlos Salinas tuvo un sueño en Davos: la creación de un mercado común de alrededor de 500 millones de personas. Lo alcanzó bajo concesión (no habría integración laboral). Éramos iguales — compartió alguna vez conmigo un embajador inmiscuido en las negociaciones— pero no tanto. Del mismo modo, con la misma ambivalencia tan típicamente estadounidense, Sebastián se enfrenta a un país que ignora cómo tratarlo. No es ni estadounidense ni español ni mexicano; ni blanco ni indígena ni indio; ni *wetback*, ni suplicante ni menesteroso. ¡Es norteamericano!

Sebastián, sin embargo, desliza su propia respuesta. Personalísima como toda réplica existencial debe serlo, puja por una nueva categoría en el cuadro de castas mexicano: la de los austrohúngaros. Y él pertenece a ella. Se trata de una clase gobernante que se remonta a los periodos novohispano, independiente y aún del segundo imperio. Una élite liberal e ilustrada que, como el malhadado Maximiliano, se muestra orgullosa de su pasado y bienhechora de su pueblo. Poco antes de morir, en una de las escenas más bellas de la novela, el joven Sebastián acude al lecho de muerte de su abuelo a anunciar su apostasía: terminar por educarse en New Haven, estudiar literatura y convertirse en norteamericano. Don Raúl, el abuelo, habría preferido una educación francesa y una profesión liberal como el derecho —o finanzas, en última instancia. Por eso, en su último estertor amonesta al nieto: “*remember you are mexican*”.

Sin embargo, como el Habsburgo de nueva cuenta, Sebastián padece de irrealidad —y acaso de candidez. Concluidos sus estudios universitarios y, tras ejercer fugazmente el oficio periodístico, se muda a Iowa a cursar un célebre programa de escritura creativa. El Iowa

Writers’ Workshop fue el primero en su género en los Estados Unidos; con todo, no es Yale y su ambiente es más agreste. El talento y las acciones afirmativas han dado cabida a un mundo de mayor heterogeneidad donde Sebastián no hace otra cosa que confirmar su propia naturaleza bicéfala. Para los nuestros, como Mayeli Revueltas, estudiante mexicoamericana que ha padecido la verdadera pesadilla migrante, Sebastián no ha de ser mexicano por poder adquisitivo, educación y linaje. Para ellos, los estadounidenses, como Ryan Mosley y Zoraya Fields, estudiantes del propio Sebastián (lumpen y decolonialista, respectivamente), tampoco es mexicano porque no abraza sus pulsiones subalternas.

Avienen todos ellos en que Sebastián es mexicano por exceso y, a la vez, por deficiencia: es austrohúngaro. Para unos, nuestro héroe es demasiado blanco —por usar su propia jerigonza— y, por tanto, resulta injusto que porte el gafete latinoamericano frente al mundo. Para los otros, por su parte, también es blanco pero esta condición se revela inexplicable por fisiología y origen: “*The Americans had let me go to Yale because they wanted me to become a translator, a go-between. I was supposed to go back to the capital, leverage my last name into a position in the highest levels of government, and advocate for American interests. Instead, I held on to my visa as if for dear life. And now I’d given it away in hopes of becoming a writer. I lay down on the couch but couldn’t sleep. My earliest memories were of watching American films, coveting American toys. The band I formed with my high school friends had played covers of American songs. For better or worse I was a child of NAFTA*”.

Porque, en la ceguera de todos ellos, Sebastián es del todo indescifrable: olvidan que en tiempos postcapitalistas las nacionalidades y el multiculturalismo palidecen frente a los alcances del capital. Las Naciones Unidas se han cansado de insistir: el migrante sufre cuando su alforja se encuentra desprovista de dinero. Decepciona, aunque nunca sorprende, que los legos de Iowa no hayan reparado en ello en alguno de sus cursos. O peor aún: ¡el *syllabus* no lo incluía!

La ironía es uno de los ejes de la novela (en algún punto, el narrador anota: “*for those of us afflicted with an unhappy consciousness, is nothing but the cultivation of irony—stood at the center of the plaza, silent while others sang, contemplating history*”). Pero el artificio que hasta aquí había funcionado con cronómetro se postra ante el prurito moral. Sebastián es consciente de su privilegio, critica la voracidad de los de su clase y aún se sorprende de que los desposeídos no abracen la franca rebelión.

Sebastián atiende el proyecto de la generación de su padre y está bien al tanto de por qué no prosperó —y la resolución del país de volcarse al populismo. Eso, sin embargo, ya lo sabemos. A eso ha ido a Yale y ha cumplido el encargo con creces: es sensible al México con sed de justi-

cia. Las cuitas que lo aquejan parecen un arrepentimiento de ser quien es, de haber nacido donde ha nacido, de haber escrito lo que ha escrito. Retomo prácticamente *ad litteram* a Rafael Lemus en su lectura de *Paradáis* de Fernanda Melchor: es como si *América del Norte*, al tanto desde siempre de que sería masivamente leída y estaría en el centro de la plaza pública, tomara ciertas precauciones cívicas y rompiera su radical compromiso y cediera un poco ante las demandas de urbanidad de la época. Se cura en salud.

Los mejores momentos de la novela ocurren cuando el prurito desaparece y da pie a un autor valiente que se atreve con denuedo a ser él mismo. Cuando sin olvidar esa sensibilidad que en efecto posee, su contexto lo consume a tomar decisiones de las que se siente asaz insatisfecho: cuando ante el desempleo, descuelga el teléfono para pedir dinero a su padre, cuando sobaja a un estudiante orondamente ignorante, cuando regresa a México y, pese a todo, no se halla a sí mismo. Porque esa es la tragedia de Sebastián —y es bien legítima. El escritor brilla cuando anota con desparpajo: “*Such is the way of the world: the rich write novels; the poor just die*”.

Ahí están los verdaderos conflictos de *América del Norte*: en la intimidación de las derrotas personales de Sebastián. En sus conflictos familiares —por no decir existenciales: la muerte del padrino, la defenestración del padre y, denodadamente, la muerte de la madre. Son pasos que empatan con tránsitos vitales —la adolescencia, la juventud, la plena adultez— y que Sebastián abraza, acaso porque no puede hacer otra cosa: así nos atraviesan los hechos capitales de nuestra vida. Hay en esos pasajes una verdadera revelación interior de Sebastián: un volcamiento hacia fuera de la propia tragedia, tan suyo y tan fuerte, que se revela a prueba de vergüenza. Y, desde luego, está la derrota última: el desdén que Norteamérica profesa a Sebastián.

No es ni de aquí ni de allá: es norteamericano. Para el caso, por eso es que *América del Norte* se escribe en inglés —la *lingua franca* de la región. Apuesto, en parte por ello, que se leerá con mayor interés en Estados Unidos que en México. Aquí se sentirán agredidos, allá conmisericordados: “*With the years I came to believe my own charade and convinced myself I had more in common with white Americans than with most Mexicans. As it turned out I’d fooled only myself—not the Mexicans, not the white Americans, and certainly not the US government. There was no denying it anymore: I loved America more than myself, but America didn’t love me back*”.

Al problema moral —por ponerle un nombre— que señalaba, le acompaña uno de forma. A la novela ha de permitirse todo: la inclusión de pequeñas ensoñaciones y los más doctos ensayos convergen con la inserción de fotografías y el relato puro y llano. Pero eso ya lo sabemos —y hace siglos que deberíamos haberlo asimilado. A nadie ha de espan-

tar esta osadía acaso porque ya no lo es. Ni osado ni novedoso: ¿entonces por qué proceder de esta manera? Las razones de Medina Mora me son ajenas; sus resultados, en cambio, me son transparentes como la región del Valle de Anáhuac: exceso de ciencia social, por estamparlo en términos de W. H. Auden.

Encuentro, por momentos, más ganas de desarrollar una serie de temas norteamericanos que una historia. Menudo problema: *Moby Dick* es la tragedia de Ahab antes que un tratado sobre arpones y ballenas y disquisiciones sobre el mal y su relación con el color blanco. En *América del Norte*, por el contrario, la Conquista de México, el barroco, la identidad criolla, el Segundo Imperio Mexicano, la fenomenología de la cantina, la guerra contra las drogas y la biografía de uno de sus perpetradores, la transición mexicana a la democracia, la llegada de Donald Trump a la presidencia, la guerra de 1847, las vidas de José Vasconcelos y Alfonso Reyes: todos estos acontecimientos empuñan el periplo de Sebastián. Estorban: se enredan entre sí. En uno de los periodos en que el narrador reflexiona

sobre su escritura, lamenta ante su tutora la falta de relación entre tantos temas. Confiesa: parece que la relación entre estos temas sólo es aparente para él. ¡Y vaya que por momentos lo son!

En un hermoso folletín, que parece más un tratado sobre estética que sobre tauromaquia, José Bergamín asegura que el arte verdadero actúa siempre por potencialidad: al artista ha de quedarle por decir más de lo que dice. Medina Mora, por el contrario, muestra todas sus cartas —incluso aquellas que no sirven a la partida. Es la misma razón por la que, fuera del contenido, sobran las experimentaciones formales: la inclusión de los *dramatis personae*, la inclusión de viñetas y fotografías, la autorreflexividad y el planteamiento de un objetivo ulterior (la identidad propia de lo mexicano). Las vanguardias son siempre como los periódicos: caducan tan pronto como pasa el día. Irina, la tutora de Sebastián, amonesta el peligro que comporta un proyecto de tales pretensiones. Experimentación formal más identidad mexicana: ¡un periódico discutiendo problemas de metafísica!

América del Norte no es, sin embargo, una proeza menor. Como el tratado que la anima, se pierde en el camino de la ambición. *América del Norte* es el tratado de Medina Mora sobre la idea de Norteamérica: una novela fallida tanto como el de Libre Comercio fue un sueño fallido: una sombra. Pero lo es no por falta de capacidades, sino por moralidad: como quien sin ser victorioso, muestra la generosidad propia del vencedor. ¿Por qué deberíamos avergonzarnos de ser quien somos? Al escritor se le presenta entregarse a este nuevo pecado original; ¿no podría, por el contrario, celebrar un despliegue más horizontal de sinceridad, manía, ironía, horror, mezquindad y humor? En lugar de disculparse, el escritor debería reír, carcajearse y monologar locamente ante el exceso de realidad: determinar su efecto, jugar con ella, regocijarse en ella. Pero dijo Alonso Quijano a un jovial Sancho Panza: “antes se ha de pecar por carta de más que por carta de menos” (*Quijote*, II, 17). Enhorabuena.

(Eco)oportunismo

Ángel Vargas

El estómago de las ballenas

Fondo de Cultura Económica / INBAL / Secretaría de Cultura

Ciudad de México, 2024, 71 pp.

MIGUEL EDE

“Literatura”, le dicen. A veces, y dependiendo del enfoque, adopta otros nombres: “ecoliteratura”, “escrituras vegetales”, “escritura de la naturaleza” —*nature writing* en inglés. Al centro, una preocupación: pensar la relación compleja entre el mundo, los otros animales, y por supuesto, nosotros. Algunos de sus defensores han querido ver en las crónicas españolas del siglo XVI una anticipación de sus virtudes: la presencia constante de la naturaleza, arguyen, es visible no solo como una parte del escenario sino como una protagonista por derecho propio. Otros celebran, en cambio, su aparición y relevancia en muchos de los libros publicados recientemente; siguiendo a Ramón J. Soria, esto quizá puede entenderse al ser una mutación más de la “literatura del yo, pero en la que el narrador no es el centro ni es protagonista, sino un animal más que está, observa, siente y también cuenta, narra, relata”.

Si bien las vicisitudes del género son muchas, y ha tenido funciones diferentes a lo largo del tiempo, podemos decir que, en la actualidad, posee un objetivo

esencialmente conservacionista: hacemos las cosas mal y el mundo padece, sigue padeciendo. Al inicio de *Fieras familiares* (2022), Andrés Cota Hiriart, biólogo, zoólogo y uno de sus practicantes, reconoce que “la biodiversidad actual será la única que nos tocará conocer, así que más nos valdría valorarla”. Frente al optimismo ingenuo de ciertas personas que creen ayudar en la conservación del planeta si tardan menos al bañarse o al reciclar latas de Coca-Cola, Cota Hiriart opone un pesimismo bien fundamentado: el tiempo para hacer cambios realmente significativos pasó hace tiempo. “Nos estamos despeñando de cabeza por el precipicio”, escribe, “y llevamos las manos atadas al celular”.

Sirva esta breve introducción para tratar de enmarcar el último libro de Ángel Vargas, *El estómago de las ballenas*, ganador del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2024. Tras un par de libros inocuos que obtuvieron este premio —*Sendero de suicidas* (2021), de Rubén Rivera García, y *La muerte golpea un lunes* (2022), de Maricarmen Velasco—, y uno sobresaliente —*Antártida* (2023),

de Fabián Espejel—, me quedaba la duda sobre lo que podía deparar este 2024. ¿Se privilegiará la experimentación formal o la unidad exigida por los proyectos Fonca? ¿Se optará por temas inesperados o por aquellos que incorporen las preocupaciones de las agendas políticas del momento? La lectura del poemario de Vargas me reveló que, desafortunadamente, se ha optado por lo segundo.

Poeta tan prolífico como repetitivo en su propuesta estética, Ángel Vargas cuenta ya en su haber con más de cinco poemarios publicados en poco menos de diez años: *A pesar de la voz* (2016), *Límulo* (2016), *El viaje y lo doméstico* (2017), *Búnker* (2019), *Antibiótica* (2019), [*nada de cruces*] (2022), y el libro infantil *El verdadero nombre de los huracanes* (ilustrado por Enrique Torralba, 2023). Ha obtenido numerosos premios, entre los cuales también destacan el Certamen Nacional de Literatura Laura Méndez de Cuenca 2021 en poesía y el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino en 2019. Es la suya una obra con un estilo identificable; sobresalen los versos cortos y que a veces abusan del tono irónico, el uso constante de metáforas corporales, la aparición de voces y escenarios concretos muy próximos a la narrativa. Sus temas predilectos abarcan el hastío y la desilusión de las parejas tras convivir en lugares acotados y cerrados (*Búnker*), el deseo erótico como estímulo y como amenaza (*Antibiótica*), la búsqueda de la identidad personal en la memoria de los espacios familiares (*El viaje y lo doméstico*).

Como bien señala Cruz Flores en su crítica sobre [*nada de cruces*], de un tiempo para acá se nota en la obra de Vargas una voluntad de cambio; agotados hasta la saciedad sus temas, el poeta ha buscado inspiración en otras partes. Mientras en aquel libro esta indagación se traducía en la construcción fallida de un monólogo dramático de una mujer trans (fallida porque parece caricatura, fallida porque cae en estereotipos que pretende combatir), en *El estómago de las ballenas* parece vislumbrarse otro nuevo derrotero igual de oportunista e igual de inefectivo. Hasta *Antibiótica*, Vargas tenía una predilección por los espacios domésticos y los conflictos de pareja; ahora, sin embargo, sus decisiones estéticas apuntan al desarrollo de una *aparente* conciencia climática, pues incorpora las preocupaciones ecológicas del momento, centro y justificación de muchos de los libros de la llamada “literatura”.

Sí: el libro es protagonizado, aunque en menor medida, por ballenas asfixiadas por el plástico (“Jonás vuelve”) y por escenarios sitiados por la catástrofe ecológica (“Clausura”). Sin embargo, lo que impera, lo que sigue imperando, además de sus recursos retóricos, es la experiencia del encierro y el repliegue de la subjetividad: la supuesta reflexión sobre nuestra responsabilidad colectiva en el desastre ambiental apenas existe como pretexto o justificación para solicitar una beca Fonca. El libro en su conjunto luce, más bien, como un reciclaje de antiguos textos que, por alguna razón, no terminaron por integrarse a sus poemarios anteriores. De hecho, uno de los poemas mejor logrados del libro, “Asueto en la sala de mi casa”, bien podría haber formado parte de *Búnker* o *Antibiótica*. Ahí el autor rehúye su impostada preocupación ecologista; encontramos, en cambio, el tono que remite de inmediato a la poesía de Jaime Gil de Biedma (influencia que le ha costado tan cara a Vargas), la fuerza de la imagen de una pareja abocada al fracaso, la reflexión precisa sobre el paso del tiempo en un lugar cerrado, asfixiante:

una vida común postrados en la sala,
esperando que el tiempo lo disolviera todo
hasta dejarnos en una cruz de huesos,
con el ventilador oreándonos
el nido de unicel y de colillas,
mientras afuera ardían catedrales antiguas
y se apagaban dos o tres certezas.

El estómago de las ballenas está dividido en cuatro secciones: [PREVIOUSLY ON EARTH], [VÍSCERAS], [INTEMPERIES], y [DÍA CERO]. Dado el afán narrativo del poemario, la primera y la última parte demandan leerse como si se tratara de un prólogo y un epílogo. En el primero, la voz lírica hace un recuento desmesurado, si se quiere arbitrario, de los animales que el deshielo ha dejado expuestos y con los cuales establece cierta relación de parentesco: “Siento una era geológica corriendo por mi cuerpo, / siento las alas y sus plumas y con ellas un aire fósil / recorriéndome el rostro y miro el mundo / sin que mi corazón se espese por el miedo”. Este reconocimiento entre el yo poético y los otros aparece *solo* como promesa; a lo largo de las otras secciones, como ya señalé, el sujeto lírico se interesa más por sumergirse en los vaivenes de la vida doméstica. Vargas es consciente (quizá en demasía) de que a los jueces de premios como el Aguascalientes les interesa encontrar la unidad tan burocratizada de los proyectos artísticos auspiciados por el Estado. De ahí, entonces, un cierre no exento de cierto optimismo de cajón; a pesar del deshielo y las catástrofes propulsadas por el cambio climático, es posible un nuevo comienzo, se nos dice. Para que esto nos quede suficientemente claro, recurre a la metáfora bíblica en [DÍA CERO]: “El Arca despegó un día nublado / y se perdió en la noche / de ese mundo ruinoso, / radioactivo”.

Como su nombre lo anticipa, la sección de [VÍSCERAS] contiene poemas que apuntan a espacios interiores. Aquí, además de un Jonás enunciando lo percibido en el estómago de la ballena (“Jonás no vuelve”), hay voces asediadas por el ruido constante de los aviones (“Rediseño del espacio aéreo”), por la certeza de que la única herencia es cierta familiaridad con el desastre (“Herencia”), por la idea de que una generación puede estar vinculada por el deseo de morir (“Eutanasia.gov”). Muchos de estos textos poseen una estructura en la cual se privilegian los últimos versos para ofrecer una suerte de revelación, como si todo lo anterior estuviera orientado a resolverse en el golpe final. Ese es el caso, por ejemplo, de “No retorno”. Después del planteamiento de la situación (el corazón de millones de pájaros ha colapsado) y del desarrollo (el miedo se generaliza entre la población), los versos finales no dejan lugar a la ambigüedad: todo lo que inicia como tragedia termina como comedia.

Hay una pieza conmemorativa
en un museo de Nueva York
que simula el sonido de millones
de aves, sus latidos, alimentado
por un reactor nuclear en miniatura.
La obra está valuada
en millones de dólares.
El mundo no volvió
a ser el mismo. Qué grande
puede ser
el corazón del hombre.

¿Es posible atisbar aquí eso que el jurado reconoció como “un afinado uso de la ironía”? Quizá eso se pretendía. Este poema me parece un caso paradigmático de la lógica que siguen otros textos del libro: resolver una situación límite con un recurso tan poco efectivo como impostado. No existe aquí tal cosa como una burla sutil sino lo contrario: remarcar el cinismo y el descaro de muchas de las acciones del ser humano. A pesar de que Vargas reconozca en sus influencias a poetas como Ricardo Castillo y Salvador Novo, hay poco de su ingenio y su pericia para contar bien el chiste.

Al llegar a la sección de [INTEMPERIES], no sorprende que los mejores poemas sean aquellos alejados del fallido sentido del humor y de las postales del apocalipsis. Insisto: el talento del poeta guerrerense se concentra en la evocación del encierro y de los placeres de la experiencia subjetiva alejados de la multitud. El afuera, en su obra, es algo que se rechaza reiteradamente pues solo promete peligros, hostilidades. Por eso el refugio, por eso la constatación de hábitos fijos: a Vargas, sin duda, se le podría aplicar el epíteto que Domínguez Michael le asignó, en su momento, a Fabio Morábito como “un nuevo poeta del hogar”. Esto queda claro al leer dos versos de “Lectura de intemperie”: “Prefiero la comodidad del interior, pienso / en los espacios que puedo controlar muy fácilmente” (...). Y es que es en ese control, en esa posesión, donde se cifra lo mejor de *El estómago de las ballenas*. Es decir: no en la apertura hacia el mundo y los otros animales, tampoco en la especulación sobre cómo habitar el espacio público o cómo reforzar los vínculos colectivos, sino en la reiteración del fracaso al tratar de relacionarnos con todo aquello que está más allá de nuestro ombligo. Lo que importa, parece decirnos el libro, sigue siendo el yo y sus tristes dominios.

Silencio de silencios

Han Kang

La clase de griego

Random House

Barcelona, 2023, 176 pp.

SERGIO A. MENDOZA

El silencio, opresor por causa del mundo o refugio por decisión propia, se instala en *La clase de griego*, la última obra de Han Kang (Gwangju, Corea del Sur, 1970), un libro que, aunque breve, explora a profundidad el dolor desde y contra la soledad, utilizando movimientos delicados, imágenes apenas delineadas y un número limitado de personajes. El ritmo de la historia trae a la mente el accionar de una caja de música que pierde la tensión de su muelle, y es la quietud del juguete, el recuerdo de su melodía, lo que ha de punzarnos y lastimarnos. La historia vincula a una mujer aquejada por un crepitante mutismo con un profesor de griego antiguo que pronto habrá de perder la vista, mientras ambos recuerdan episodios de sus vidas marcados por el dolor. Ellos padecen pequeños roces y maltratos en su cotidianidad, aislada y alimentada de recuerdos, pero son los sueños, la incapacidad de hallarse a sí mismos y el lenguaje como sistema de reglas, identidades y signos, los que tienen un papel predominante en la trama.

Han Kang registra en sus libros situaciones, a escala personal o colectiva, que demuestran la fragilidad humana, que rehuimos sin poder nombrar. Hace notorias nuestras vulnerabilidades, la incapacidad para expresar los dolores de la existencia, y arroja luz sobre las muecas, espasmos y gruñidos involuntarios que delatan los sufrimientos y los temores. A menudo es el lenguaje lo que causa el pinchazo que desencadena la manifestación de estos fenómenos. Por ejemplo, somos testigos de un niño que caía víctima de la fiebre si leía algo que le producía miedo. La protagonista, cuando era pequeña, sentía que era insoportable escuchar las palabras que ella misma pronunciaba, pues “por muy insignificante que fuera la frase, dejaba traslucir con la fría claridad de un trozo de hielo, la perfección y la imperfección, la verdad y la mentira, la belleza y la fealdad. Sentía vergüenza de las oraciones que se desprendían de su lengua y de sus dedos como blancos hilos de telaraña. Le daban ganas de vomitar. Y de gritar”.

La obra de Kang cuenta con un gran número de reconocimientos y galardones. Entre los más recientes y prestigiosos se encuentran el Nobel de Literatura (2024), el Premio Médicis Extranjero (2023) y el International Booker Prize (2016), este último por *La vegetariana*,

su obra más reconocida, que fue reseñada en 2016, en estas mismas páginas, por Adriana Lozano. La autora ha publicado alrededor de una decena de novelas, así como cuatro colecciones de relatos y otras de ensayos y de poesía durante una carrera literaria de alrededor de un cuarto de siglo. Es importante hacer notar el trabajo realizado por Sunme Yoon, su traductora al castellano, que permitió leer *La vegetariana* en la edición argentina de Bajo la Luna desde 2011, antes de su aparición en lengua inglesa. A Yoon debe agradecerse también haber traído desde el coreano las cuatro novelas de Han Kang que han aparecido a la fecha en castellano.

La clase de griego narra en capítulos alternos la vida de una mujer que, tras perder el habla y sufrir la muerte de su madre, enfrenta un divorcio que le arrebató la custodia de su pequeño hijo, y, por otra parte, la historia de un hombre que ha regresado a su natal Corea del Sur después de varios años de estudio en Alemania. Ella se ha dedicado a la literatura y él se mece entre la lengua y la filosofía. Ambos carecen de nombre —Han Kang no los revela—, como un mecanismo narrativo, pero también porque los personajes son casi sombras entre las pocas personas que los rodean. Sus vidas se intersectan cuando ella se inscribe en la clase de griego antiguo que él imparte. De edades similares, pues rondan la mitad de su cuarta década de vida, coinciden en percibirse insignificantes, ante la existencia y el tiempo.

Nuestra mirada los sigue hasta la soledad de sus habitaciones o aulas, ante una calle nevada o tirados viendo el sol a través de negativos de película. Ella es hija, madre, exesposa, alumna, paciente de psicoterapia; él, hermano, hijo, soltero, amigo y profesor. Sus relaciones con el mundo se vuelven difusas conforme experimentan el silencio: para ella, esto es la incapacidad y el dolor físico que causa hablar o intentar hacerlo, y para él, la pérdida de la vista que yo llamaré un lento silencio visual.

Durante la mayor parte de la novela estamos frente a la protagonista, cuyo mutismo ha reaparecido por segunda vez en su vida. A pesar de haber sido una niña que aprendió a leer a los tres años, fascinada por las palabras, por su pronunciación y por cómo se escribían, comenzó a sentir una separación del habla. A los dieciséis “había dejado de pensar con el lenguaje. Se movía y lo comprendía todo sin acudir a la lengua”, por lo que su madre la llevó al psiquiatra. Padeció de sueños en los que sentía que el lenguaje “la aprisionaba y la hería como una prenda hecha con miles de alfileres”, y aunque podía oírlo y comprenderlo todo, algo en ella le impedía siquiera utilizar su lengua y sus labios para poder expresarse o sostener un lápiz. A manera de tratamiento se le obliga a seguir con su educación en

un instituto donde carecía de amigas y donde el ruido del mundo la aislaba cada vez más. Ella piensa que su primer silencio era parecido al que se da antes del nacimiento, pero que el segundo era como el que llega después de la muerte.

El recurso de personajes rodeados de ruido o violencia, que callan por razones aludidas en sueños o motivaciones internas y que exploramos junto con ellos, lo utiliza también Kang en *La vegetariana*, donde la decisión de la protagonista de dejar de comer carne es acompañada de una forma de silencio que descose las relaciones de sumisión (esposo-esposa, padres-hija, etc.) que se esperan en cualquier sociedad, y en especial de las mujeres. En *La clase de griego* leemos: “De camino a casa, andaba sin peso alguno por las ajetreadas calles como si se moviera dentro de una enorme pompa de jabón. En esa quietud ondulante, semejante a la que se ve desde el fondo de una piscina cuando se alza la vista hacia la superficie del agua, los automóviles pasaban rugiendo atronadores por su lado y los transeúntes la golpeaban con los codos en el hombro o el brazo antes de proseguir su camino”. Pareciera que las personas, sin conocer a la mujer ni saber de su afonía, se ensañaran contra ella. La vida le apunta, la juzga por nosotros, y el castigo proviene de los sueños, del interior de ella misma, con flagelos de otros y con la traición del viejo y amado lenguaje.

En su primer episodio de pérdida del habla, acude a una clase en la que “de pronto recordó el lenguaje sin darse cuenta, como si recuperase un órgano atrofiado, a raíz de una palabra en francés que llamó su atención”. La palabra era *bibliothèque*, y la había pronunciado su profesor al señalarla en la pizarra. Ese murmullo la rescata y le hace notar, años después, que había sucedido en la clase de un idioma que ella había elegido estudiar y no en la de uno que había sido obligada a aprender. La libertad ejercida le regaló una mezcla de alegría y culpa, pero también el retorno a otro tipo de relación con el mundo.

Veinte años después, ella piensa que inscribirse a clases de algún idioma extranjero, entre más exótico mejor, será lo que “quiebre su mutismo”. El profesor protagonista la observa con curiosidad durante las lecciones, de la misma manera en que ella nota ciertos acentos y la forma extraña de las letras. El sánscrito o el birmano también podrían haberla salvado, pero dicha opción para escapar del Samsara estuvo fuera de su alcance y debió conformarse con revolverse entre las frases de hombres que no le importaban, como Platón, Homero y Heródoto en su versión original.

El profesor, en una carta a su hermana, explica que ha notado que, sin importar su motivación, las personas

que estudian griego comparten algunas características: “hablan y caminan más despacio, y no expresan sus sentimientos (seguro que yo también soy así)”. Durante su juventud, él estuvo enamorado de la hija de su oculista, con la que se comunicaba a través de la lengua de señas. La noticia de su eventual pérdida de la vista le provoca el miedo a perder también toda forma de comunicación con ella, aunque finalmente otro motivo hace que su amor fracase. Ahora, en cambio, percibe que la inutilidad del griego antiguo para la comunicación oral es lo que atrae a sus alumnos a este idioma.

En su correspondencia, el profesor también reconoce que nunca obtendrá sabiduría del dolor que siente, pues a pesar de perder la vista no podrá abrir los ojos de su alma, con lo que se irá perdiendo entre los “recuerdos confusos y los sentimientos exacerbados”. El dolor y el silencio de los protagonistas no son purificantes ni espirituales. Tampoco algo que los hunda ni de los que se aprenda. Solo son algo que debe atravesarse, como un tormento que se les asigna y que ellos aceptan. En una de las lecciones, el profesor expone una observación de Sócrates acerca de cómo los verbos *padecer* y *aprender* son muy parecidos en griego. La protagonista sufre este concepto cuando se entera de que su hijo se mudará con su exesposo a otro lugar, pero esto tampoco la lleva a romper el silencio, solo la conduce a quedarse “ensimismada delante de la nevera abierta”, a golpearse contra autos estacionados o a tirar sin fijarse los estantes en las tiendas. De sus ojos no brotaba sangre ni pus, lo que habría hecho más comprensible su dolor. Al mismo tiempo, se esforzaba en clase, ante el suplicio de sostener un lápiz mientras formaba poemas con las frases recién estudiadas: “Una mujer está tendida en el suelo. / En su boca, nieve. / En sus párpados, tierra”.

Un joven estudiante de filosofía que se sienta junto a ella se da cuenta de sus ensayos poéticos y llama la atención del profesor, quien muestra interés genuino en lo que ha sucedido. La intromisión y la risa de alguien más ahuyentan a la mujer, quien prefiere salir del aula antes que mostrar su trabajo. El acto pueril del compañero hace que los dos personajes solitarios comiencen a percibir al otro: ella se apura en llegar a las lecciones de los jueves, comenzando a reconocer y aceptar el rostro del profesor, sin traducir en palabras o significados ese cambio.

Hay un agotamiento que ambos sufren pero que también propician. Ella camina de noche durante largos ratos para caer rendida y así evadir las pesadillas, o a veces repasa la historia en que sus tías le recuerdan que su madre, por motivos médicos, casi la aborta. Él se prepara para la penumbra que habrá de acacerle, cada mañana se despierta an-

tes del alba, logra abrir a tientas la ventana de su habitación y se imagina dando paseos hacia una luz azul entre las tinieblas. Todo es más brillante en la imaginación y en la memoria.

La lectura de Kang y sus alusiones al griego antiguo me encaminaron hacia el libro *Silence in the Land of Logos*, escrito por Silvia Montiglio. En el segundo capítulo (“A Silent Body in a Sonorous World: Silence and Heroic Values in the *Iliad*”), la autora explora la relación entre el silencio y los cuerpos. Explica, por ejemplo, que los héroes griegos, al momento de morir, no padecen de afonía; la épica le da voz a estos personajes y el silencio se destina a las multitudes, en la guerra y en el habla; en las convenciones sagradas sobre la hospitalidad, el invitado permanece en silencio hasta que rompe el ayuno, y un extraño que no prueba alimento persiste como un desconocido. En el antiguo griego existen diversas maneras de hablar del silencio: *aneôî*, como resultado del asombro; *akên*, cuando se involucra la quietud. Hay más dimensiones no verbales del silencio que solo la ausencia de palabras, y a veces quien suele estar sentado, quieto, es quien termina por entablar cierta conexión con el interlocutor.

Los personajes de Kang no son guerreros reunidos en asamblea discutiendo cómo retomar Troya, pero vemos su manera de aquietarse y aislarse, cambiando su dieta o ayunando, sin poder hablar, sin poder ver y entender a quien les habla. En el canto XXIII de la *Odisea*, cuando Penélope desciende de su estancia hacia la sala para encontrarse con el recién aparecido Ulises, va a sentarse frente a él, pero en la pared opuesta a donde el héroe se encontraba. Durante mucho tiempo no desprende sus labios por tener el corazón estupefacto, por lo que Telémaco le reclama a la madre tanta distancia con el padre y le pregunta por qué guarda sus preguntas acerca de todo lo que habría sucedido con el héroe.

La relación entre el silencio activo y el sentarse se da también en la novela de Han Kang. Cuando la mujer era una niña precoz maravillada por el lenguaje, su hermano le explicó los símbolos del idioma coreano. Aunque ella no comprendió bien qué eran las vocales y las consonantes, se pasó toda una tarde de primavera en cuclillas, en el patio de su casa, pensando en las formas y diptongos del lenguaje. Cuando llegó su primer episodio de mutismo, pasó seis meses sentada en la misma posición en un rincón de ese patio donde escondía los medicamentos recetados por el psiquiatra hasta que las flores nutridas en el parterre florecieron y la delataron. Ya de adulta, cuando se encontraba a solas en el aula con el profesor, se sentaban en silencio hasta que sus miradas se topaban. Él solía mover un pupitre para colocarse cerca de ella hasta que el sonido de alguien en el pasillo interrumpía la escena.

Algunos lectores y críticos señalarán que la novela de Kang resalta solo antinomias o la idea de la división. Así, se identificarán las duplas como alumna-profesor, alfabeto-silabario (griego-coreano) o la nieve-callada contra la lluvia-estruendo, entre otras. Desde un inicio la autora quiere que sigamos este rastro. Por ejemplo, al arrancar la novela, el profesor piensa en la frase de la lápida de Borges (“Él tomó la espada y colocó el metal desnudo entre los dos”). Sin embargo, creo que es lo adyacente a estos elementos, no su síntesis, lo que da magnitud a la trama. Para hallar la forma de estos triángulos —piense el lector en hipotenusas—, hay que agudizar la vista, casi como siguiendo un secreto. Una de mis exposiciones preferidas de este motivo se da cuando la protagonista sueña con “una sola palabra única que sintetizaba todas las lenguas” —la mención a Borges o su inspiración se da durante toda la novela—. Su pesadilla la hace despertar sudando, pues imagina una palabra tan densa y de tal fuerza de gravedad que cuando “alguien la pronunciara... explotaría y se expandiría como la materia de los tiempos primigenios”. El sueño sucedió en la época en que su hijo comenzaba a hablar. Cuando ella intentaba dormirlo, en la duermevela recaía en el horror: el peso de dicha lengua, convertido en una masa cristalizada, entraba a su corazón caliente como si fuera pólvora fría. Los triángulos aquí se forman con los catetos madre-hijo, sueño-vigilia, frío-calor, y cierran la forma con una palabra nunca mencionada que conjura un terror cósmico. Al interior de la figura se encuentra una masa concentrada, un cristal cuya naturaleza desconocemos: puede ser un témpano o el resultado de una fundición.

Esta novela podría ser considerada algo cercano a una *nouvelle* (véase aquí mismo mi reseña de *Teoría de la prosa* de Ricardo Piglia). Son la dispersión y lo escueto de la trama, las motivaciones y la repetición de símbolos que parecen culminar en un gesto simple, lo que caracteriza también a *La clase de griego*. Al final los personajes rompen el silencio sin romperlo, pero el secreto que sus miradas persiguen podría hallarse en sus diarios, cartas, notas, pizarras e incluso en la piel, colocados ahí con tizas rotas, lápices y dedos húmedos. Para algunos, la supuesta falta de acción de la novela podría hacerla menos llamativa, pero creo que hay que sintonizar con su ferocidad, que reside en el reconocimiento de que los pequeños fragmentos y las evocaciones afiladas pueden herirnos en cualquier instante. Borges ya lo había escrito en “1964”: “Un símbolo, una rosa, te desgarran / y te puede matar una guitarra”. Sentado, tras la lectura, yo también quedé en silencio.

El crimen del cajero automático

Ferran Grau

Hiperràbia

Angle Editorial

Barcelona, 2024, 168 pp.

GUILLEM ANGUERA

En el año 2005 tres jóvenes barceloneses prendieron fuego a una indigente que dormía en el cajero de un distrito de la zona alta de la ciudad. La violencia desmedida y gratuita de los asaltantes pasó a formar parte de la historia criminal del país y se convirtió rápidamente en un caso paradigmático al que recurrían psicólogos, periodistas y tertulianos para discutir acerca de la naturaleza del mal.

Este es el contexto escogido por Ferran Grau en *Hiperràbia*, una novela-homenaje a *La naranja mecánica* de Burgess que sigue los pasos de Ludo y sus *doua manelics* (trasunto de Alex y sus drugos) durante la noche del terrible crimen. A pesar de los hechos en los que se inspira, Ferran se aleja de la crónica y el *true crime* para escribir una novela arriesgada tanto en la forma como en el contenido. Escribir en general, y escribir ficción en particular, implica tomar una serie de decisiones con las que tenemos que comprometernos hasta el final. En ocasiones, estas decisiones pesan tanto que terminan por condicionar todo el proceso creativo, y este es el riesgo que ha estado dispuesto a asumir el autor al poner *La naranja mecánica* en el horizonte.

Como Carrère, Capote o Lagioia más recientemente, Grau parte de una posición privilegiada: está en contacto con el asesino que inspira su historia (al que en alguna ocasión ha llegado a referirse como “amigo”) y mantiene con él una relación más o menos cordial. Esta oportunidad, que podría convertirse en el caldo de cultivo ideal para retratar a un Ludo con un perfil psicológico complejo y dotar a la historia de esas pequeñas cotidianidades que no aparecen en los periódicos, queda desaprovechada al aferrarse a la necesidad autoimpuesta de mantenerse fiel al estilo y la trama de *La naranja mecánica*, lo que le priva de explorar otros caminos quizás más naturales.

Con esto no querría insinuar que la frontera entre Ludo y Ricard Pinilla (el asesino cuyo homicidio inspira la novela) tendría que ser más difusa, es un acierto que Ludo se aleje de su modelo y transite su propio camino. Pero si *Hiperràbia* trata precisamente del crimen del cajero y ambos personajes comparten o han compartido ese impulso primigenio que los guía hacia el mal, como lector uno esperaría comprender qué constituye esa motivación profunda, de qué está hecha la maldad, qué conduce a alguien a cometer un crimen tan atroz. Y el caso es que los

derroteros formales en los que se enzarza el autor alejan la historia de este propósito, conduciéndola capítulo a capítulo por una serie de guiños y referencias explícitas que la vuelven, en ocasiones, predecible. Podemos entender que la intención del autor no pasa tanto por centrarse en esa profundidad psicológica del protagonista como por tratar algunos temas de fuerte calado filosófico, ya sea el bien, el mal, el libre albedrío, la redención o la reinserción, entre otros, pero una cosa no excluye la otra, y muchas de las preguntas que plantea ofrecen un escenario más que atractivo para caracterizar al personaje en toda su complejidad.

En diversas ocasiones se tiene la sensación de que Ferran ha tratado de abarcarlo todo: por una parte, ha querido disfrutar de las prerrogativas que le ofrece la libertad de crear un mundo nuevo; por otra, no ha renunciado a la intención de ofrecer una narración fiel de los hechos. Nos encontramos en una Barcelona realista de principios de los dos mil. Nada en la descripción del mundo nos hace pensar en un universo narrativo significativamente distinto del nuestro hace ahora casi veinte años. ¿Por qué, entonces, obligar a los personajes a hablar un lenguaje inventado como el Xenó? En ocasiones, entorpece la lectura (resulta bastante arbitrario, con un uso frecuente de arcaísmos y una mezcla de catalán y rumano, entre otras invenciones y bromas privadas del autor) y no encontramos nada que justifique su utilización más allá de la propia intertextualidad. Véase el siguiente ejemplo: “Les jocates xapa del meu manelic em van semblar d’un moc savi i doctorand, per bé que també vaig considerar que quedaven moltes voltes al rellotge per endavant i no em venia pas de gust tornar a la Llar rajant la gans roja roja de l’abdomen. També, perquè no sé per quins set sous, bacupava que aquella noapta era diferent de la resta. El carrer era farcit de vagabunds i ells, germans, eren els nostres convidats especials a la recepció consular. Estàvem verament enjogassats com cadellts i ens sentíem els millors ambaixadors de la diplomàtica hiperràbia”.

Otro tanto podría decirse del tono utilizado por los personajes, que termina por dotar a la novela de un aspecto cómico por añadidura al escuchar a un joven de dieciocho años en una época no tan remota dirigirse a sus amigos con un len-

guaje rayano en lo decimonónico. Pero el caso es que, intencionado o no, funciona, y la novela en su conjunto es divertida, con bromas ocurrentes, la inclusión de canciones infantiles y el imaginario de la época y una prosa que fluye bien a pesar de algunos párrafos un tanto engorrosos.

A destacar, algunas situaciones en las que Ferran conduce a Ludo por caminos similares a los transitados por Álex, con la contrapartida de que las cosas le salen ridículamente mal, como el plantón que le dan las chicas en la tienda de música cuando intenta abalanzarse sobre una de ellas. Son estos momentos paródicos los que le hacen ganar fuerza a la narración a la vez que la desgajan del propósito inicial de reescribir *La naranja mecánica*. Porque, aunque el autor ha negado en distintas ocasiones que *Hiperràbia* trate de ser una reescritura de la obra de Burgess, lo cierto es que ha seguido tan de cerca sus pasos que ha terminado por confundirse.

No es hasta la mitad de la novela cuando la trama se desgaja un poco del yugo del objeto-homenaje y comienza a dar sus propios pasos. Aún sin abandonar el esquema estructural, vemos a un Ludo como lo que es, un chaval normal y corriente a quien la rutina vandálica se le ha ido de las manos y que termina convirtiéndose en asesino. Sin un aura maléfica, sin ser nadie por cuya personalidad podamos sentirnos atraídos, un adolescente simplón e impulsivo que vive por y para el rebaño. Claro que también tiene un componente psicopático, pero es precisamente eso lo interesante. Ludo no es único en su especie, pero él cruzó una línea que no muchos llegan a cruzar. ¿Qué tuvo que ocurrir para que las cosas se torcieran tanto?

De especial interés son los últimos capítulos, dedicados al proceso de reinserción del protagonista, que describen esa doble moral de la sociedad liberal que defiende el valor de los programas de reinserción sin llegar a creer del todo en ellos. Una segunda oportunidad, sí, pero no en mi casa, parecen decir. ¿En casa de quién, entonces?, nos obliga a preguntarnos *Hiperràbia*. Como la escritura, la vida también se constituye de decisiones. Algunas mejores, otras peores. Unas pocas nos marcan para siempre y no podemos escapar de ellas. Como el adicto, el asesino lo es toda la vida. Aunque haya cumplido su condena. Aunque participe en un voluntariado en una fundación para personas sin techo. Cuál es, entonces, el valor del perdón o el arrepentimiento. No es hasta varios años después de su ingreso en prisión que Pinilla es consciente de lo que ha hecho. Necesitará todavía unos años más para hablar públicamente sobre ello. Ferran recoge este episodio en un capítulo en el que Ludo accede a entrevistarse con un periodista. Recuerda ante la cámara la fatídica noche, los impulsos, la sensación de impunidad. Y también pide perdón.

Nos vemos compelidos a preguntarnos si se trata o no de una disculpa genuina, aunque luego nos sintamos unos cínicos al cerrarnos a una sola posibilidad. El perdón de Ludo enciende la opinión pública y redundante en más ostracismo y odio. La fundación para la que colabora decide

despedirlo. Esta imagen, potente y real, resume a la perfección una de las grandes preguntas que plantea *Hiperràbia* y que difícilmente tiene respuesta: ¿qué hacemos, entonces, con Ludo?

La ciudad y el escritor

Daniel Saldaña París

Aviones sobrevolando un monstruo / El baile y el incendio

Anagrama

Barcelona, 2021, 160 pp. / Barcelona, 2021, 268 pp.

DIEGO COLÍN MEJÍA

En el que hasta ahora es su único libro de prosas breves, Daniel Saldaña París se desplaza por el espacio, el tiempo y los géneros: *Aviones sobrevolando un monstruo* combina el ensayo y el cuento, la reflexión y la poesía. Desde un presente que nunca deja de ser afectado por el pasado que rememora, el autor realiza un periplo por las ciudades donde ha vivido o que ha visitado. A cada lugar corresponde un texto. En los mejores — como en toda historia que vale la pena —, se desarrolla una simbiosis (o una lucha) entre el contexto y la persona, la ciudad y el escritor, el protagonista y su destino: estos relatos dejan de ser memorias de viaje y se convierten en verdaderos cuentos. En los más flojos, el estilo trabajado y el buen sentido del humor nos permiten sobrellevar una voz narrativa que a veces peca de superficial.

El primer texto del libro, una reconstrucción del pasado inmediato del autor, ejemplifica las virtudes de la escritura de Saldaña París, y también sus problemas. Saldaña es muy bueno para fabricar atmósferas: la ácida visión del ambiente literario y urbano de la Ciudad de México sirve para situar su historia, pero también le confiere un sentido más amplio. Al contar sus experiencias particulares, nos recuerda que todos tenemos un vínculo problemático con el lugar donde vivimos: esa mezcla de cariño y disgusto propia de quien aprecia algo con todo y sus defectos es lo que nos distingue de los turistas. Quizá porque sus defectos son muchos, los habitantes de la capital mexicana somos un ejemplo dramático de esta regla. Llena de sinceridad, resentimiento y un poquito de esperanza, cualquier habitante de esta ciudad se puede identificar con la actitud del autor: “La Ciudad de México es esencialmente fea, más allá de los tres o cuatro barrios donde vive la incipiente clase media [...] Lo característico de la Ciudad de México no es la combinación de azul y siena de la casa de

Frida Kahlo, en Coyoacán, sino el mar de casas grises, sin pintura, con las varillas de construcción expuestas [...] Hay que abrazar esa fealdad, encontrar su encanto sin traicionarlo”.

Una declaración de amor-odio a la Ciudad, una bella descripción de su antigua casa y sus vecinos, un regreso al lugar “donde nació, después de un año viviendo fuera”, una tarde de LSD y disfrutar el paso de los aviones, una reflexión enumerativa sobre el desastre literario, económico y jurídico que es la Ciudad de México: Daniel hace malabares para enmarcarlo todo en la estructura de un texto coherente y, en este caso, lo logra. No sucede lo mismo en “Malcolm Lowry en el supermercado”, una colección de datos y recuerdos curiosos que no alcanzan a componer ni un cuento ni un ensayo. Este segundo texto resiente la falta de un centro que dé unidad al conjunto. Meditándolo un poco, me di cuenta de algo obvio: el elemento que, desde el punto de vista del autor —pero no del lector—, organiza la dispersión de referencias literarias, topográficas y anecdóticas, debe de ser él mismo.

Lo que Saldaña París nos trae de Cuba no se parece a un souvenir feo y barato, pero tampoco a una experiencia memorable: más bien tiende hacia la artesanía local. “Regresar a la Habana” es rico en frases que dan ganas de subrayar; por ejemplo: “el baile: única democracia en esta isla”, o “temo verme reflejado en el espejo del turista que permuta el frío de los suyos por el abrazo rentado”, o también “el cuarto con vistas al océano. El cuarto con vistas a mí mismo”. Aquí, esa musicalidad del lenguaje que el autor descubrió a edad temprana en los poemas de García Lorca está presente hasta el punto de que exige un comienzo y recomienzo del mismo texto, como para deleitarse en el ritmo no solo del lenguaje sino también del acto de escribir.

Leyendo “Un invierno bajo tierra” comencé a pensar que la mejor escritura

de Saldaña París es, justamente, la que prescindir de esas frases bonitas. Al inicio, el propio autor declara que este relato, nacido “del cansancio y la torpeza”, busca hacer a un lado “las distracciones de la retórica” para contar “la historia de cómo terminé metido, más como testigo que como parte, en la epidemia de opiáceos que asola a Norteamérica”. El frío del ambiente, la conjunción de distintas lenguas y etnias, la opulencia de los edificios públicos, el desamparo de los drogadictos y la soledad del invierno canadiense nos hacen sentir que esa historia solo podría haber ocurrido en el Montreal descrito por Saldaña París. Digo nos hacen sentir porque en realidad podría haber ocurrido en cualquier ciudad al norte de México, así como “La orgía nefasta” no tenía que haber sucedido precisamente en España. Y, sin embargo, en ambos casos sentimos que entre el lugar y los acontecimientos se tiende un vínculo que esconde algo vedado para los turistas y aun para los simples viajeros: la verdad de una ciudad. Superponiendo los diferentes mapas, las distintas facetas de Montreal —cada una asociada con cierto tipo de experiencias— Daniel llega a “formar [la imagen de] una ciudad en estratos, como son todas las ciudades que conocemos un poco más de cerca”. A través de sus experiencias, el protagonista se convierte en el punto donde todos los mapas se encuentran, en el eje que los pone en relación: en busca de alivio para el dolor, la ansiedad y la soledad, el escritor inicia su consumo de sustancias; empujado por el miedo a la dependencia y el aislamiento, acude a la Grande Bibliothèque, donde descubre ese otro Montreal: “La gran biblioteca puede parecer un lugar inocuo a cualquier persona que busque recogimiento y estudio; pero para quien mira con ojos interesados es un lugar repleto de estímulos. En una de las salidas suele haber un grupo de indigentes fumando piedra; en los sillones del piso 4 está siempre la misma transexual vieja con los brazos marcados de moretones. Cada tanto se escucha algún grito, alguna trifulca, y los guardias de seguridad tiene que echar a la calle a un drogadicto problemático [...] En todo Canadá y Estados Unidos sucede lo mismo”. Preocupado por las consecuencias psíquicas de la abstinencia, se acerca al único remedio eficaz para una epidemia de drogadicción que cada día se vuelve más grave: Saldaña París descubre un mapa secreto o subterráneo, “un mapa

de las reuniones [de Narcóticos Anónimos], de los sótanos de las iglesias donde transcurrían, de los autobuses que tenía que tomar o los callejones que tenía que recorrer [...] para llegar a la fraternidad de adictos, su calor de miseria y galletitas”. Es como si el destino del protagonista hubiera coincidido con el de su ciudad y nos permitiera vislumbrar un mapa hecho de todos los mapas: la imagen de una crisis que involucra a gran parte de la comunidad internacional y de sus fundamentos. “Un invierno bajo tierra” sería un relato perfecto si no fuera porque, hacia el final, el tema de las drogas se difumina en la búsqueda de un oscuro escritor canadiense. A pesar de este desvío, el texto retoma su hilo conductor y, no sin alguna concesión retórica, logra concluir.

Sería equivocado pensar que el mejor texto del libro, “La orgía nefasta”, debe su calidad a la circunstancia de que está compuesto por vivencias del autor, según él mismo lo confiesa; sería equivocado atribuirlo al hecho de que estas vivencias sean perturbadoras, y no a la atmósfera de pesadilla que las envuelve y termina siendo mucho más inquietante que los hechos descritos. Lo que quizá sí se puede atribuir a aquella circunstancia es la estructura precisa del texto; Saldaña París tiende a las digresiones, tanto narrativas como estilísticas: suele dejarse seducir por el ritmo de las frases, decorándolas con aposiciones, analogías y referencias, aun cuando sería preferible una sintaxis breve y seca. Es una lástima, porque siempre que se resigna a un lenguaje austero Daniel logra la contundencia y esquiva la aridez.

Aunque casi toda la acción de “La orgía nefasta” se desarrolla en el interior de un departamento madrileño, hay algo en esa atmósfera de celebración y vísceras que me recuerda a ciertas fotografías de Pamplona y a una novela de Hemingway: “The things that happened could only have happened during a fiesta. Everything became quite unreal and it seemed as though nothing could have any consequences”. Inspirado en lecturas de Georges Bataille y Roger Caillois, este relato —el único del autor donde nada sobra y nada falta— quizá logre sobrevivir a las filosofías que le sirven de sustento. Después de todo, la sencillez y precisión con que Saldaña París registra sus reacciones ante la “sangre y el olor a muerte impregnándolo todo” son más memorables que cualquier postulado sobre “la eficacia de la orgía”. Son, también, más sinceras.

Los textos de *Aviones sobrevolando un monstruo* que aspiran al ensayo, como “Los animales prostéticos” o “Pregrinaje y arquitectura”, contienen algunas ideas interesantes. En el primero se habla de una relación entre un águila y su dueño que logra “una restitución parcial de la animalidad perdida, un sentido de pertenencia a un mundo feral que deja la puerta entreabierta, para que el humano otee sin trasponerla”. Estas líneas estimularon mi curiosidad y me sugirieron un par de preguntas: ¿qué tipo de vínculo tendría que haber para que se entreabra

esa puerta? ¿Qué vislumbramos en el otro lado, en ese “mundo feral”? Sin embargo, Saldaña París ni siquiera intenta responder; parece tener prisa por cumplir con su itinerario. Es como si en estos ensayos solo fuera de paso por los temas que trata.

Poco tiempo después de haber leído *Aviones sobrevolando un monstruo*, me enteré de que su autor había sido finalista del Premio Herralde de Novela. Con las expectativas muy altas —quizá demasiado—, me apresuré a comprar el libro. La verdad es que me decepcionó.

Narrada por Natalia, bailarina que prepara “una coreografía *new age*, algo relacionado con los trances, las posesiones, los episodios de histeria colectiva”, la primera parte de esta novela tiene vocación enciclopédica. Si aparece un libro de *art brut*, se dedica varias páginas a hablar sobre Mary Wigman y su posible influencia en el psiquiatra Hans Prinzhorn, autor de *El arte de los enfermos mentales*; si Natalia es aficionada a las bromelias, nos enteramos de que su epónimo, Olof Bromelius, “amasó uno de los gabinetes más impresionantes de su tiempo, con una colección inigualable de monedas y otra de botánica”, pero “murió sin haber visto nunca las plantas a las que dio nombre”; si la protagonista está preparando un *performance*, seguimos con lujo de detalle sus investigaciones, desde los juicios suecos por brujería del siglo XVII hasta las epidemias de baile medievales. Como los textos menos afortunados de *Aviones sobrevolando un monstruo*, esta primera parte es un conjunto de personajes, sucesos y datos curiosos cuya relación podría haber sido poética pero no alcanza a ser narrativa. Aquí, ni siquiera el lenguaje se salva. Comparemos, por ejemplo, esta frase rebuscada con las de aquel libro: “Las coincidencias son como ostras que se abren simultáneamente, un coro de lamebranquios que entonan la canción del sentido”. Aquellas se sienten fáciles, orgánicas; esta, rebuscada y artificiosa. Creo que la razón está en la voz de la protagonista: Saldaña París renunció a la comodidad de la tercera persona. Quería contar las cosas desde el punto de vista de alguien más; el problema es que su propia voz le pesa demasiado. No suena como alguien distinto, sino como una versión distorsionada del autor: la sentimos falsa, con vacilaciones que la voz de Saldaña París —y la de cualquier personaje bien construido— nunca tiene.

Desde el principio de la novela nos enteramos de que Natalia vive con su novio, Argoitia: un viejo pintor local que goza de un “puesto vitalicio en la Secretaría de Cultura” y recuerda a esos escritores de la Ciudad de México que se mencionan en “Aviones sobrevolando un monstruo” y que no tienen otro mérito excepto haber envejecido: “La literatura en México es una gerontocracia. Los viejos son celebrados por cumplir años; los jóvenes son mirados con recelo y tratados con displicencia”. Este es uno de los temas que se repite en ambos libros: por una parte, el patrimonialismo y la mediocridad de los artistas exitosos; por otra,

la ciudad como un espacio hostil para el artista joven. Intuimos que se trata de dos caras de la misma moneda, pues no solo Argoitia sino toda Cuernavaca son provincianos, corruptos y mediocres, presas de “la insostenible pretensión y la aburrida miseria de esa clase media municipal a la que pertenecemos”. Aunque mucho más joven que Argoitia, la propia Natalia no parece escapar de ese juicio: si bien mira con desdén y hasta desprecio a su novio y todo lo que representa, ella acepta jugar al juego del conformismo. Acepta vivir con él.

En la voz que narra la segunda parte de la novela volvemos a encontrar la soltura estilística de *Aviones sobrevolando un monstruo*. Se vuelve sobre el tema de las drogas: el protagonista, Erre, padece dolor y las usa como analgésico. Sin embargo, estamos lejos de la economía de “Un invierno bajo tierra”. Reuniones de fieles que se congregan para consolarse de los incendios, centros comerciales que proliferan como la peste, y hasta la anécdota de un señor aficionado a dormir en una hamaca colgada bajo la luna son parte del trasfondo de esta sección. Pero son solo eso: una presencia tan tenue que ni siquiera pertenece al fondo. El pasado de Erre —exnovio de Natalia, cineasta frustrado e incipiente drogadicto— y los entresijos de sus padecimientos corporales se llevan todo el protagonismo; en contraste con la intensidad con que explora y relata su cuerpo, el resto del mundo es apenas un pálido espejismo. Lo que tenemos en esta segunda parte es a un poeta lírico escribiendo una novela. Por eso, sus mejores momentos son de introspección: cuando el protagonista se concentra y se hunde en su cuerpo o en su vida; desde el dolor del presente, recuerda instantes de su niñez o adolescencia en que era fácil estar en el mundo, “formas de ser yo mismo, de estar dentro de mí de un modo pleno, incuestionable, sin que el dolor me expropié, sin el recordatorio de que estoy muriéndome, menguando”.

La tercera y última parte del libro expone, de manera un poco desordenada, el caos que se desata a partir de la puesta en escena de la coreografía de Natalia. En lo que debería ser el clímax de la novela, el esperado desenlace para el que se ha preparado desde la primera parte, asistimos al derrumbe del mundo que durante doscientas páginas han habitado los personajes; sin embargo, el recuento de los estragos causados por “la primera epidemia de danza desde la Edad Media” resulta tedioso e inverosímil. Quizá porque es la destrucción de un mundo que nunca se construyó. Comparada con la Montreal de “Un invierno bajo tierra”, la Cuernavaca de *El baile y el incendio* es tan artificiosa como la decoración en una obra de teatro: el fuego y los bailarines son parte de la tramoya; las bromelias, de la utilería; las entradas enciclopédicas, del guion. Nada está ni remotamente tan vivo como el interior de Erre. Y sin embargo hay una insistencia, presente desde el título y apurada en la tercera parte, por aludir a ese mundo repleto de miseria y de vio-

lencia que es la provincia mexicana. En un primer momento, identifiqué la causa de esta contradicción con un sentimiento de responsabilidad social: un resabio de la famosa “literatura comprometida”. Curiosamente, en uno de los destellos intelectuales de la novela podemos encontrar una explicación mucho mejor; es algo que piensa Natalia cuando recuerda la insistencia con que, en su primaria, se hablaba de las personas ilustres que pasaron por Cuernavaca: “No hay nostalgia que valga la pena encumbrar como valor estético; todo juicio positivo sobre el pasado del mundo es un desdén hacia su presente, un olvido de los seres que están ahí, junto

a nosotros, esperando a que los miremos con toda la dignidad que les acordamos a las cosas idas”.

A Saldaña París le sienta bien la exigencia de concentración, no de dispersión. En *El baile y el incendio*, el género novelesco le impone la tarea de crear un mundo que se extiende durante más páginas de las que pueden retener nuestro interés, y quizá el del propio autor. El asunto es que toda la erudición del primer capítulo y el caos del último no son una respuesta sino una evasiva, un artificio: la confesión de que el autor no encontró respuesta. Aunque en la última parte se esfuerce por demostrarnos lo contrario,

el mundo que rodea a Erre nunca deja de ser la excusa para que una voz lírica exprese su punto de vista —incluso los otros personajes: Natalia, Conejo, Argoitia, los padres de Erre, se sienten como meros extras, figuras de cartón que hacia el final se queman junto con la escenografía. Así, la novela se convierte en lo que busca satirizar. Es provinciana por su conformismo, porque no logra hacer del lugar donde está situada el escenario vivo del ser humano: esa historia que siempre es abstracta porque puede suceder en cualquier ciudad, pero muy concreta porque tiene que suceder en *una*.

Borges enamorado

Clara Anette Benengalli

El hombre que amó a Matilde Urbach, traducción y prólogo de Rafael Antúnez

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2024, 250 pp.

ÁNGEL ARTURO GUTIÉRREZ

El hombre que amó a Matilde Urbach es, esencialmente, un libro que relata ciertos pasajes de la vida amorosa de Jorge Luis Borges. Para dar cuenta de ellos, Rafael Antúnez recurre a un artificio cervantino que nos hace reflexionar no solo acerca de la noción de autoría, sino también sobre las formas que cobra la ficción para asaltar la realidad: introduce una suerte de Cide Hamete Benengeli que pueda asumir la creación del manuscrito que da lugar al libro. Antúnez, bajo esta lógica, no funge sino como un modesto prologuista y traductor.

La impronta del famoso historiador arábigo cobra lugar en la escena literaria contemporánea bajo el transparente nombre de Clara Anette Benengalli, escritora portuguesa que, por medio del poeta Ramón Rodríguez, conoce al escritor xalapeño Rafael Antúnez, quien se encargará de traducir, además de editar, un libro muy peculiar que la autora concibió primero por encargo y luego por convicción propia: un libro sobre los amores de Borges.

A diferencia de aquel narrador castellano del *Quijote* que por medio real compra unos antiguos cartapacios en la calle de los mercaderes judíos de Toledo, Rafael Antúnez sí llega a conocer a su Benengalli, e incluso a compartir caminatas y charlas sobre literatura por el paseo de los Lagos. Se ofrecen relativamente pocos datos, por lo demás peregrinos, acerca de cómo surgió la amistad primero con Ramón Rodríguez y luego con Antúnez. Se dice, apenas, que Ramón la conoció en el puerto de Veracruz, cuando él era maes-

tro de medicina y ella venía a dar una conferencia en la que el poeta fue el único asistente. En todo caso, el perfil esbozado basta para cautivar la atención.

En el texto que hace las veces de prólogo, intitulado precisamente, “¿Quién fue Clara Anette Benengalli?”, se ofrece al lector una breve pero clara imagen de esta desapercibida y desaparecida autora, entre cuyas extravagancias destaca haber trabajado como redactora de obituarios y biografías de celebridades de toda índole, no obstante, sin consultar fuentes e incluso inventando “méritos y miserias” que el personaje nunca tuvo. En palabras de Ramón, la Benengalli era, al parecer, un poco “afecta a ensanchar la verdad con algunas inexactitudes”. Si bien este pequeño descuido le costó aquel trabajo, Clara Anette siguió buscándose la vida con clases de portugués, traducciones y otros trabajos, entre los que se cuenta el mencionado ensayo por encargo sobre Borges, una suerte de tesis o reportaje sobre los amores del escritor argentino que, con el paso del tiempo, iría transformándose hasta mudar en una crónica novelada, un mamotreto de medio millar de páginas que era rechazado sistemáticamente por los editores. Pese a haber sido destinado al fuego, el germen de la obra persistió y Benengalli hizo una segunda e incluso una tercera versión hasta constituirse por fin en la versión que lega a Rafael Antúnez, la misma que él presenta traducida y editada, la misma que aquí reseño.

Acaso sobra decir que así como Benengalli es claramente un producto de la invención y, en gran medida, de la

tradición literaria, muy probablemente Matilde Urbach no sea más que una invención de Borges, un nombre que anda suelto, sin portadora ni domicilio, re-nuente a la referencialidad. En efecto, todo indica que esta mujer no tiene asidero en la realidad más allá del dístico que la nombra, aparecido por vez primera en 1960 en *El hacedor*: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach”. Dicho sea de paso, el mismo dístico, atribuido a Gaspar Camerarius, que sirve de primer epígrafe para este libro.

Pese a que no faltó quien quisiera encontrarle o fabricarle bibliografía, como el escritor español Juan Bonilla (que falazmente la ubicó como protagonista de la novela *Man with four lives*, de William Joyce Cowen) o incluso quien le hiciera una canción, como el cantautor, también español, Javier Krahe, lo cierto es que Matilde Urbach constituye más bien un nombre vacío, sin rostro, que, no obstante, bien podría ya considerarse el epíteto de la mujer que nunca se alcanza. Cabe aquí recordar que la broma que en su blog personal hiciera Juan Bonilla alrededor de este esquivo personaje pronto se salió de control y fue demasiado lejos. Sin que él desmintiera y nadie pusiera en tela de juicio ni consultara la fuente, su falacia se tomó tan en serio y se repitió sistemáticamente de tal forma que llegó a colarse como dato verdadero en una cita al pie en la edición de las *Obras completas* de Borges, publicada hace años por Emecé. Sin entrar en mayores detalles, una vez más comprobamos cómo la ficción puede irrumpir en la realidad y dejar una marca en ella. Ahora, que si de invenciones se trata, para el genio argentino la figura de la mujer fue quizá la mejor, pero también la más esquiva de todas. Como creía Clara Anette Benengalli, la mujer perseguida a lo largo de la vida era apenas un sueño.

Una vez sentadas las bases de la fabulación de autoría en *El hombre que amó a Matilde Urbach*, se abre para el lector una relativamente morbosa pero

amena relatoría pormenorizada de las conquistas o, mejor dicho, los intentos de conquista del escritor argentino. En el fondo, estas no son sino el mismo y vano intento repetido, con las mismas estrategias gastadas de por medio (entre las que destacaba una invitación a escribir un libro en coautoría, escribirles prólogos o dedicarles un poema) y, desgraciadamente, con el mismo sufrimiento y desengaño al final. Y para su desdicha, Borges, como bien se adelanta desde las primeras páginas, “fue un hombre que no aprendió de sus desengaños”, al menos el Borges enamorado. Por lo demás, las mujeres mencionadas en el libro, cuyas fotografías no faltan, resaltan invariablemente por su belleza, su clase o su talento.

Acaso, para ser más precisos, podría hablarse, en vez de conquistas, de una relatoría de sus enamoramientos más significativos. De cualquier modo, para dar cuenta de toda esta serie de enamoramientos con nombre y apellido, se recurre tanto a fragmentos de su obra, que los refieren de manera directa, como a los testimonios y fuentes más cercanas al poeta. Es precisamente en virtud de lo anterior que este libro firmado por Benengalli puede ser considerado (más que novela o pieza de cotilleo) un centón, es decir, una obra literaria construida con fragmentos de otras obras. Se refiere, por ejemplo, entre muchas otras cosas, un apunte del diario de Bioy Casares a propósito del sufrimiento de su amigo: “Dice que está enamorado; un síntoma; basta que se la nombren para sentirse desdichado”. Se refería en específico al caso de María Esther Vázquez, no obstante, era lo mismo con todas.

Enamorado, no importaba realmente de quién; los síntomas, las tácticas, el final, salvo excepciones con ligeras variantes, siempre conformaba la misma puesta en escena. Ciertamente la lista de amadas es larga y relativamente diversa como un catálogo, pero los resultados, por desgracia, se reducen a un solo: la declinación frente a la propuesta matrimonial. Este fracaso es reiterado y puede nombrarse de muchas formas: el rompimiento con la jovencísima Concepción Guerrero; el rechazo de Norah Lange, que prefirió a su rival poético Oliverio Gironde; la negativa de Wally Zenner; la descortesía de Silvina Bullrich; el arrepentimiento de Cecilia Ingenieros. En fin, con algunas variantes, el penoso patrón se repetía prácticamente con las mismas señas y bajo el mismo sino. Sin mencionar, por otro lado, el propio descaro del poeta, capaz de querer a dos mujeres al mismo tiempo, o bien de cortejar primero a una hermana y, luego del rechazo, seguir sin pudor con la otra, como le sucedió con Norah y Haydée Lange, o con Cecilia y Delia Ingenieros.

Dicho sea de paso, nadie puede asegurar que todo lo ahí referido es completamente fiel a la verdad. No obstante, pese a la ya mencionada afición de Benengalli por ensancharla con inexactitudes, todo indica que la verdad en este libro se halla a buen resguardo. No hay

divertimentos o exabruptos sacados de la manga, como el de Juan Bonilla (o al menos aún no los detectamos). Salvo ciertos modos de contar, más o menos trágicos, más o menos cómicos, algunos énfasis, astucias e ironías, tal parece que el relato total que conforma la serie de los episodios no da lugar a la mentira. Por lo demás, habrá nombres y situaciones que resalten más que otros, no siempre por los mejores motivos.

En esta serie de enamoramientos es digno de mención especial el caso de Estela Canto, a quien Borges dedicara “El Aleph”. Estela fue, sin duda, uno de los amores más significativos del poeta. Ella tenía veintiocho y él cuarenta y cinco años cuando se conocieron. Y aunque hubo convergencias literarias, las diferencias fueron más fuertes que las lecturas en común. En realidad, lo que pasaba era que se miraban de distinta manera. “Me quería —revela Estela—. Yo lo admiraba intelectualmente y gozaba con su compañía”. Además, ella pertenecía a un estrato social diferente al de las mujeres que Borges solía frecuentar. En el libro se rescata una cita de la obra de Estela Canto, *Borges a contraluz*, donde se aprecia esa diferencia en tanto se revela el estereotipo de mujer del que el poeta era cautivo: “Las mujeres que trataba Borges eran por lo general señoras muy católicas, desdichadas en su vida matrimonial, que se consolaban practicando actividades artísticas o filantrópicas, o doncellas, ya no jóvenes, con algún noviazgo fallido detrás. Eran mujeres cultivadas, amables y convencionales. En cambio, yo tomaba muy en serio lo que leía, lo aplicaba literalmente a la vida”.

Estela Canto no veía a Borges precisamente como un prospecto romántico. Al parecer le gustaba todo lo que él no era. Y Borges, en general, no veía en la amada, ni en ella ni en nadie, sino lo que él quería ver. De cualquier manera, cuando le propuso matrimonio, Estela responde: “Lo haría con gusto, Georgie. Pero no olvides que soy una discípula de Bernard Shaw. No podemos casarnos si antes no nos acostamos”. Una lástima para Georgie. Es por todos conocido el horror o, por lo menos, el desapego que por el sexo sentía Borges. “La realización sexual era aterradora para él”, se lee en el libro. Con independencia de las razones que se puedan especular para explicar tal aversión, sopesadas en una nota al pie, Borges nunca accedió a dar ese paso y tuvo que conformarse con un amor desesperanzado frente a una mujer que, entre todas, muy posiblemente fuera el mejor partido.

Paradójicamente, la mujer que no merecería mención alguna es la que sí aceptó ser su esposa. Su nombre era Elsa Astete Millán. Borges la conoció en 1927, por intermediación de Pedro Henríquez Ureña, cuando ella era apenas una jovencita. Como era de esperarse, rechazó en primera instancia la proposición del poeta. No fue sino hasta cuarenta años después (realmente cuarenta) que Elsa vuelve a aparecer para retomar aquella propuesta matrimonial. Así, “por vez primera en su ya larga vida”, el poeta

encuentra su tan anhelada respuesta sin saber que esta sería un pasaje de entrada hacia un desencuentro continuo y miserable. El lector interesado podrá consultar en el libro los pormenores que desde ya podrá sospechar. Por ahora, baste señalar que Elsa era todo lo opuesto al tipo de mujer que el escritor había cortejado. Nunca fue una intelectual y tampoco supo dimensionar ni integrarse a la vida literaria de Borges. Ella se había casado, más que con el hombre, con su fama. En consecuencia, ese matrimonio siempre marchó mal. “A usted no le toca verlo debajo de las sábanas”, nos habría respondido ella ante cualquier cuestionamiento. Sea como fuere, quizá lo que más sorprenda de todo este pequeño drama es el hecho de que Borges no pudo ver cómo lucía la mujer con la que contraía matrimonio en el año de 1967. Para ese entonces ya había perdido la vista. Si bien ella se casó con la fama del poeta, Borges quizá se casó con el recuerdo que de la joven Elsa quedaba en su memoria.

Más allá del cotilleo y la nómina de mujeres que desfilan por sus páginas, uno de los discretos aciertos de este libro es poner sobre la mesa una pregunta que indaga en cómo construyó Borges su imagen del amor. Pero ya no solo el Borges enamorado, sino, específicamente, el Borges ciego. Para dar respuesta, Antúnez, siempre a través de la fabulación autorial de Benengalli, responde con una reflexión que nos sustrae por un momento de los amores del poeta para arrojarnos por un momento a la cotidianidad de los nuestros: “¿Cómo construye la imagen de su amor un ciego? A él, a diferencia de nosotros no le está permitido construir la imagen a partir de un rostro. El oficinista que se ha enamorado de la dependiente de una papelería solo conoce una parte de su amada, la que el mostrador detrás del cual despacha, le permite ver. Tampoco conoce su voz, pues solo la ve a través de la vidriera camino del trabajo [...] Después el trabajo, las horas, el mundo gris con los compañeros de oficina... sólo posee el recuerdo de la muchacha sonriente mientras despacha diligente los pedidos; ella, de quien ni siquiera sabe el nombre, pero la ve, la podría reconocer en cualquier sitio. La muchacha puede ser cualquier cosa: dependiente en un banco, bibliotecaria, periodista, maestra de escuela, mesera en un café, cantante de ópera... es un rostro en un afiche visto cada mañana en la estación del metro, a veces el rostro está acompañado de una voz, a veces de un nombre, a veces solo es un fantasma que se aparece en nuestra vigilia, un mundo contenido en una palabra: ella; pero sobre todo es una imagen: ojos, nariz, cabellera... En cambio el ciego está condenado a construir la imagen con otros elementos: la voz, la tersura de la mano cuando la saluda, el sonido de su risa... puede, sí, preguntar a los otros, pero no confía en ellos, en su gusto, ellos no la conocen ni la ven como él. Por otra parte, él (me refiero a Borges) ya la conoce perfectamente. En la unánime noche de su ceguera la ha construido pieza a pieza, por años ha ido confeccionando la figura

de la amada con la ciega convicción de que existe”.

Con disculpa por la extensión de la cita previa, creo que vale la pena retomarla, toda vez que nos lleva a transitar, con palabras y ejemplos sencillos, el misterio y la desgracia que simultáneamente implica toda atracción romántica, configurada, comúnmente, en virtud de las facciones específicas de un rostro o de una silueta inconfundible. No obstante, hay que notar que, visible o no, sea cual fuese el detonante, nunca cesamos de construirnos una imagen del amor en torno a alguien, incluso si no podemos ver a esa persona. Para Borges, a su modo, no fue distinto. Incluso cuando lo alcanzó la bruma de la ceguera, él, que durante su juventud fuese tan susceptible al atractivo físico, pese a no poder ver a esas mujeres donde quiso ubicarlo, no pudo ser inmune al amor y siguió construyendo su imagen casi como una condena.

Para finalizar, creo que otro de los méritos de este libro es recordarnos que la vida y obra de Borges no siempre estuvo acaparada por María Kodama. Aunque

está presente en el inicio y en el final del libro, y se le conozca por ser el genuino amor correspondido del poeta, las páginas intermedias se deslindan de ella casi por completo y nos transportan al tiempo en que Borges se vio cautivado por mujeres como Norah Lange o Cecilia Ingenieros, y más tarde como la carismática María Esther Vázquez (autora de *Borges: esplendor y derrota*), Ulrike von Külmann (posiblemente el trasunto de “Ulrica”) o Alicia Jurado (quien luce muy guapa en las fotos y, a su vez, deja en sus apuntes un bello retrato de Borges). Cada una dejó su rastro en la biografía o en la obra del poeta, sin olvidar, por supuesto, a aquella mujer que aparentemente fue el modelo de Beatriz Viterbo y Teodorina Villar: Elvira de Alvear. Ella era hija de un hombre rico y se dedicó a gastar su dinero y a escribir versos olvidables. En todo caso, constituye un pasaje notable de la vida del poeta que Antúnez había ya abordado en uno de los ensayos que conforman su libro previo, *La muchacha del verano*. De alguna manera, en Matilde Urbach sigue latente el simbolismo de aquella muchacha que,

cual sigiloso fantasma, recorre las islas de los hombres deseantes, sin importar si es verano, otoño o invierno.

Siempre perfectible, pero cumpliendo el cometido, se agradece a Antúnez y, por supuesto, a Benengalli, esta indagación que abona al morboso cotilleo de los lectores de Borges que, si bien conocemos la fortuna que tuvo en cuestión de mujeres, no siempre estamos enterados de semejantes pormenores. El libro, en suma, es una afortunada ventana a la intimidad más frágil del genio literario. Y en lo personal, me quedan al final dos certezas. La primera, concentrada en una frase del propio Borges, reza: “una persona que está enamorada ve a la otra tal como Dios la ve, es decir, la ve del mejor modo posible”. La segunda, es la certeza de que la mujer que Borges buscaba en sus conquistas fallidas siempre fue un invento suyo, uno que nunca pudo hallar su referente en los rostros de la realidad, pues todas las mujeres que Borges persiguió y cortejó fueron siempre, sin saberlo, la misma mujer, Matilde Urbach.

El Dios del fiordo

Jon Fosse

Septología

Seix Barral / De Conatus

Madrid, 2024, 778 pp.

HÉCTOR M. MAGAÑA

Jon Fosse, ganador del Premio Nobel de Literatura 2023, es reconocido como el autor que da “voz a lo indecible”. Palabras justas y, aun así, pobres para describir el verdadero peso de su obra. Su novela cumbre, *Septología*, es ante todo una gigantesca oración, un rezo a lo “indecible”, pero también algo más.

Asle, el protagonista de *Septología*, es un pintor que habita en el exilio geográfico y espiritual. Este exilio lo lleva siempre al fiordo en donde yace sempiternamente. Asle medita, a través de las páginas, su relación con el mundo, con las personas que amó y conoció, con su obra, con Dios y con la ausencia de todo lo anterior. A través de siete partes (“El otro nombre, Septología I-II”, “Yo es otro, Septología III-V” y “Un nuevo nombre, Septología VI-VII”), Asle experimentará, no una crisis existencial con respecto a su obra pictórica, sino una completa disolución del Yo por medio de un narrador que convierte el flujo de consciencia en un caleidoscopio de miradas sobre uno mismo.

“Y me veo de pie...”. Asle es ante todo un ojo que se ve mirando. Cada parte de la obra comienza con Asle mirando, en

estado de percepción pura. “Y me veo de pie, mirando el cuadro con las dos rayas, una morada y una marrón que se cruzan en el medio, un cuadro alargado, y veo que he trazado las rayas despacio y con un óleo espeso [...] y pienso que esto no es un cuadro, pero que al mismo tiempo el cuadro es como debe ser, está terminado, no cabe hacer más, pienso...” La Cruz de San Andrés es el *leitmotiv* de la obra. Haciendo clara referencia al martirio del San Andrés, el apóstol de Jesucristo, la Cruz es el símbolo de lo ausente. Es gracias a la Cruz que Asle se enfrenta a la dialéctica del mundo que lo rodea. La ausencia ha condicionado la mirada de Asle con respecto a lo que lo rodea: la Cruz de San Andrés, el sillón de Ales, unos jóvenes enamorados que juegan en un parque infantil, Dios, etc. La Cruz de San Andrés es al mismo tiempo la cumbre de su trabajo como pintor, pintor en cierto modo “maldito” por las imágenes que su mente aprisiona: “pienso, sí, justamente eso, como un cuadro que yo podría pintar, pienso, y sé que justamente este rato, justamente esta imagen, se ha agarrado a mi memoria y no desaparecerá nunca, tengo muchas imágenes como estas agarradas a mi memoria, tengo millares, y al pensar en algo, al ver algo parecido, o por ellas mismas, a veces las imágenes reaparecen”. Las imágenes hacen de Asle un prisionero, no de los entes que ve, sino de lo que “son”. Sabe que son presencias efímeras que vivirán en su mente cuando se presenten como ausencias. Para Asle el horror que le provoca la existencia se debe al peso de la existencia por la ausencia. La

Cruz de San Andrés es el “enso” zen del cristianismo.

Jon Fosse recuerda, de cierto modo, a esa larga lista de escritores del humanismo cristiano que poblaron gran parte del siglo XX. Escritores como J. K. Huysmans, Léon Bloy, C. S. Lewis, François Mauriac, Graham Greene, Shusaku Endo, etc. No obstante, la originalidad de Fosse estriba en que, en lugar de hacer un cristianismo laico de conceptos realistas, Fosse presenta lo divino como una parte muy importante de ese “Yo” que se desdobra frente al narrador. El Maestro Eckhart será un eje siempre presente en toda la *Septología*. Para Asle, Dios no es una ausencia más en su vida, sino la cumbre de las “ausencias”. A través de la dialéctica de presencia/ausencia, Asle busca conocer al Dios católico, solo que más allá de la misa y de la iglesia. El Dios de Asle es indistinguible del Dios de Eckhart. Es más: Asle no aspira a la unidad de su *ego*, sino a su disolución total: “y piensa que si quiere vivir, tendrá que dejar de beber, pero a menudo, casi siempre, no desea vivir, porque constantemente piensa en meterse en el mar, en desaparecer en las olas”. Esta disolución, lejos de ser una afirmación de muerte, es un intento más en unirse con lo divino: “y otro dice que sí, que los recibía bien, porque el mar tiene a Dios dentro de sí, y un tercero dice que el mar es el mayor cementerio del mundo, y tal vez el mejor, dice uno, hay más de Dios en el mar que en la tierra, y se hace un silencio y uno dice Mar y Cielo, dice”.

Si Léon Bloy nos muestra que Dios habita en el dolor, Fosse nos muestra que

Dios habita en las ausencias. Siguiendo a Eckhart: Dios no existe, Dios es. Dios es el ser que ilumina lo que está *ahí* (Heidegger). Lo divino no se manifiesta trascendentemente, sino en lo cotidiano, en lo que yace a la vista: “porque es como si Dios me mirara desde cada cosa, pienso, y miro a mi alrededor, y es como si Dios estuviera en todo lo que me rodea, pienso, y como si me mirara desde cada cosa, pienso, y me pregunto si la mesa redonda, con su silencio, no me está diciendo con claridad que Dios está cerca, igual que los dos sillones, y en especial el sillón en el que se sentaba Ales, desde ese sillón Dios me mira perceptiblemente”.

En Asle las relaciones humanas son fantasmagóricas. Asleik, un cuidador local, funcionará como interlocutor y como una afrenta directa con lo Otro o con el Tú radical. Ese Otro, que de manera similar a como afirmaba Martin Buber, encierra la religiosidad genuina. La novela es un diálogo entre un Yo y Tú que se extiende hasta lo divino. Este Yo es una ficción. Para Asle ese Yo es dinámico, capaz de desdoblarse cuando la percepción del mundo y de sí mismo lo necesite. En Asle, tal como le sucede a Rimbaud, “Je est un autre”. Esto último no se aleja de las ense-

ñanzas del Maestro Eckhart: “No hay valor más alto ni lucha más severa que las que se dirigen a desdibujar el yo, para alcanzar el olvido de sí”. Hay más: el olvido de sí requiere para Asle un completo examen de lo que ha sido su vida, no para caer en la nostalgia, sino para realizar una autopsia de la consciencia. En este autoexamen, Asle quiere saber lo que realmente significó ser hijo, ser esposo, ser alcohólico y ser pintor. Esto último es casi un destino divino que lo imposibilitó de otras formas de expresión: “de modo que esto no funciona, piensa Asle, porque aunque solo tenga catorce años y tenga mucho tiempo por delante, digamos, nunca será un buen guitarrista, y no es agradable dedicarse a algo que no te sale bien, y que nunca te va a salir bien del todo, no es como con los cuadros, los cuadros le salen solos, como si no fuera difícil en lo absoluto, pero esto de tocar sencillamente no sale”. Asle frente al fiordo, Asle frente a la Cruz de San Andrés es capaz de dar cuenta de las ausencias y de los fracasos que pueblan su existencia y como siguen influyendo en la cacofonía de “yoes” que Fosse describe con maestría. Fosse hace de Asle uno y muchos (¿será Ales, su esposa fallecida, parte de ese Yo desdoblado?).

Septología tiene un estilo que recuerda a José Saramago: oraciones largas encadenadas con comas y ausencia de puntos. En el caso de Fosse cada “Septología” es una oración completa que finaliza con el Pater Noster, dando a entender claramente que la novela es una compilación de siete oraciones, siete rezos que Asle evoca desde la policromía del Yo disuelto en lo divino; rezos que Asle (y posiblemente Fosse) dedican a ese Dios del fiordo.

Leer *Septología* es estimulante y adictivo. La prosa de Fosse, con sus oraciones enormes, hace que el lector se encadene al estilo. Cuando se leen las siete partes del libro queda claro que hemos pasado los límites de la mente y la personalidad. Leer este libro no es solo un placer literario, sino un ejercicio espiritual. Fosse da voz a lo “indecible”, como reconoce la Academia Sueca, pero eso indecible es enorme: es el Yo disuelto, vaciado de contenido que permite la entrada a la abrumadora percepción de lo real, de lo divino y del amor.

Rechazo y venganza

Tony Tulathimutte

Rejection

William Morrow

Nueva York, 2024, 272 pp.

YASMÍN ROJAS

Uno de los recuerdos más desagradables de haber cursado la secundaria y la preparatoria en Estados Unidos es el *bullying*. Entre los insultos predilectos de los acosadores estaba “*you are a reject*” y sus derivados. Este rechazo se extendía más allá de lo académico, abarcando la exclusión social, amorosa y familiar. En aquella época, la popularidad —determinada por la aceptación en grupos de amigos *cool*, la moda y la apariencia física— era el objetivo supremo. La presión por encajar resultaba agobiante y el odio hacia los rechazados era asfixiante. Tony Tulathimutte, escritor tailandés-norteamericano, lo sabe bien. Su libro de historias interconectadas *Rejection* surgió a partir de un profundo interés por el tema. En su búsqueda de obras sobre el rechazo encontró un vacío en el mercado editorial: solo los libros de autoayuda lo abordaban. Este descubrimiento lo motivó a aceptar el desafío de escribir una obra literaria completa en torno a él. *Rejection* contiene cinco his-

torias que exploran las diversas caras del rechazo, desde el amoroso hasta el profesional y el existencial. Es un libro de cuentos, pero, a diferencia de otros del género, aquí las historias deben leerse en orden, pues cada una hace referencia a personajes y situaciones de tramas anteriores.

Cada uno de los protagonistas de estas historias comparten su estatus de rechazados o seres que rechazan y, por ende, terminan rechazados. *Rejection* podría describirse como una sátira intensa y multifacética que oscila entre momentos sórdidos, ironías mordaces y humor negro. Los relatos se desarrollan en entornos contemporáneos donde el mundo cibernético juega un papel protagonista. Correos electrónicos, cadenas de mensajes de texto, publicaciones en redes sociales y foros en línea como *Reddit*, se convierten en los escenarios perfectos para explorar las vidas solitarias de sus personajes. A medida que enfrentan el repudio, como mecanismo de defensa, caen en un aislamiento enfermizo, revelando su incapacidad para conectar con un mundo exterior que encuentran repulsivo.

La primera historia, “*The feminist*”, presenta a Craig, un hombre blanco heterosexual que en la preparatoria reconoce “*the value of feminist values*” y se autodenomina feminista. No obstante, a lo largo de las décadas, enfrenta un sinnúmero de rechazos por parte de las mujeres. A

pesar de su defensa inquebrantable de los derechos de la mujer, su vida amorosa no existe y sigue siendo virgen a sus treinta y un años. Dispuesto a salir con una mujer, Craig se convence de que cualquier relación es mejor que ninguna, aun si es imperfecta, pues lo preparará para la relación ideal. Sin embargo, su entusiasmo feminista ya no se lo cree ni él. Las mujeres y sus amigas pronto perciben su falsedad, por lo que su búsqueda de aprobación lo lleva a explorar otras vías: “*He cultivates academic achievement, surmising that income and status and intellect will enhance his appeal. And they do, but not for him: the same standards prevail in his field as everywhere else. The rich, beautiful, and broad-shouldered still get all the attention. Then again, so do the terrible and ugly! His female friends keep dating men with cratered skin, awkward manners, poor hygiene; talentless schlubs identified by their hobbies and tastes; philandering worms; controlling, abusive dirtbags. Even his awkward gay college roommate had had a girlfriend in high school, before he'd come out. Maybe they all deserved love—but surely no more than him?*”.

Desilusionado por las elecciones de sus amigas feministas, busca respuestas en su “amigux” no binaria, Bee, sobre quien leeremos más adelante, pero al no lograr comprenderse mutuamente, terminan peleados. Craig intenta distraerse en el ejercicio, la masturbación y las apli-

caciones de citas en línea; sin embargo, nada le funciona. Una vez más, se derrumba en una profunda depresión. En su aislamiento, se consuela en internet, donde descubre un foro de hombres blancos radicalizados que se consideran víctimas de una sociedad donde los hombres con “hombros angostos” carecen de amor. Estos “incels” (célibes involuntarios) culpan a las mujeres de su infelicidad. En un eco alarmante de los discursos antiinmigrantes y misóginos de la extrema derecha estadounidense, la historia de Tulathimutte toma un giro sombrío cuando Craig, consumido por el rencor y la amargura, decide tomar medidas drásticas.

La frustración y el odio impregnan cada una de estas historias. En “Pics”, Alison, una mujer blanca de treinta años, se obsesiona con Neal, un amigo de la universidad con quien compartió un breve encuentro. No hubo más noches juntos porque inmediatamente Neal la rechazó (“*he is not in the right space for a relationship right now*”), y Alison cae en su propia inseguridad creyendo que quizá hay algo malo en ella. Buscando desahogo, le cuenta todo a sus amigas de un chat. Por mensajes, repletos de emoticones y habla informal, ellas la escuchan y la validan; le ofrecen apoyo incondicional en momentos de vulnerabilidad. El problema es que los altibajos emocionales de Alison son demasiados y acaban por agotarlas. Unos meses después, Neal y Alison salen a cenar, pero él llega con una “*hot asian girl*”. Bajo el efecto del alcohol, Alison revela su pasado con Neal y se adentra en detalles íntimos. Habla de Neal y de sus “*nipple-sucking proclivities*”. Asimismo, sale a relucir su racismo cuando manifiesta “*how it made sense he'd date a Filipina girl because he likes them dusky, but his parents would disown him if he ever dated anyone black or Latina*”. Hinchida de resentimiento, se refiere a la acompañante de Neal como una “*Asian child bride*”.

El tercer cuento es impactante. “*Ahegao, or, the Ballad of Sexual Repression*”, llamado así por los ojos bizcos que hacen los personajes en el *hentai* (el género de manga y anime de contenido pornográfico), trata sobre Kant, un tailandés norteamericano gay que ha reprimido su orientación sexual hasta los 31 años, al revelar sus más oscuras fantasías en un correo que por error envía a su familia y amigos. Creyendo que le escribe un correo a un actor de pornografía personalizada, Kant confiesa su adicción por prácticas sexuales sádicas, mismas que le impiden disfrutar de relaciones saludables. Su deseo de “*boundless, monstrous subjugation, reified and reinforced by the hyperspecific porn that has been his lifelong solace*”, lo consume, reflejando la misma búsqueda de poder que caracteriza a Craig y Alison. Kant goza al ver a sus parejas sufrir “*the punishments that he, deep in the crawl spaces of his mind, fears he deserves*”. Sin duda, las descripciones detalladas de sus fantasías sexuales alcanzan un nivel de perturbación inquietante que puede resultar difícil

de leer, especialmente el apartado final. Este tipo de contenido busca provocar emociones desagradables en el público; también se le conoce como “*anger porn*”. ¡Reader be warned!: las imágenes de las fantasías de Kant serán imposibles de olvidar. De todos los apartados del libro, este me pareció el menos logrado, pues desvaloriza la historia por el absurdo de la última parte.

El cuarto apartado, “*Our dope future*”, está escrito en forma de una publicación en *Reddit*. Max, el protagonista, se presenta como “*I (37M) am a serial entrepreneur [...] home schooled, self made... always has his eye on the next move and tote family oriented*”, seguido por un larguísimo resumen de su último fracaso amoroso a desconocidos en internet con la intención de pedir sus opiniones acerca del rechazo de su exnovia Alison (la misma rechazada del cuento “*Pics*”). Max asegura haber hecho todo bien en su relación, entonces no comprende cómo pudo haberse equivocado. Además de mantener a su novia, jura haberla intentado ayudar en todo. Sin embargo, el comportamiento obsesivo y controlador, disfrazado de “amor” de Max, debió ser una señal de alarma. Pronto le revela a Alison su verdadero propósito de vida: “*The instant I hit retirement I want to start having kids. As many at a time as IVF will safely allow until we hit a dozen. I want us all to live under the same roof in a big mothership that takes care of our every need. Right when they are old enough, I want each of our dozen kids to start having a dozen kids of their own. Each family in their own house, each house in the same neighborhood, each kid raised exactly the same*”.

Max tiene un sueño macabro: crear generaciones de hijos “optimizados” a través de la endogamia, con el objetivo de “mejorar” la “raza humana”. Aunque parezca una fantasía distópica, este concepto no es ajeno al de algunos empresarios tecnológicos, como Elon Musk, que, con once hijos, ha expresado su plan de construir una casa donde tendrá a todos ellos, de diferentes madres, viviendo bajo el mismo techo. También ha mostrado su interés en la ingeniería genética para crear seres supremos. Esto es, como le comenta a Max un usuario en *Reddit*, “*Nazi shit*”. Alison pues, se encuentra atrapada en el delirio de Max cuya visión de una humanidad “optimizada” es en realidad una herramienta para satisfacer su ego y dominar a los demás.

“*Main Character*”, la última historia del libro, es también la más extensa. Bee, hermana de Kant (protagonista de “*Ahegao*”), desde muy niña vende su género femenino a un niño. Hacia su adolescencia, rechaza cualquier etiqueta de raza y género. Ya en su adultez se dedica al mundo del “terrorismo identitario” en redes sociales, es decir, ataca las “políticas de identidad” desde miles de perfiles generados por ella. Estas controversias sobre raza e identidad en línea enfurecen a otros usuarios y desata el caos. Bee se obsesiona tanto

que llega a pasar hasta 19 horas frente a la pantalla, publicando posts en Twitter desde diversas cuentas, para provocar la indignación de desconocidos. Después de recordar su vida universitaria, su hartazgo a la necesidad de adoptar una identidad y un género, Bee encuentra que en el mundo virtual puede ser quien quiera ser, portar máscaras e intercambiarlas por otras cuando lo desee. Después de abandonar su vida real por las de muchas vidas virtuales donde puede ser cualquier persona y ninguna a la vez, llega a una conclusión sobre el mundo en línea: “*Online you can meet people but it's not a community. In a real community, bonds are hard to dissolve, and antagonisms must be sustained. There's continuity and unavoidable neighbors. The internet is millions of solitudes blinking in and out of existence. Each dreaming the others. Where a consensus reality is less an agreed-upon reality than a reality made of agreement. With identity it's the same. This idea that a checkbox on a form is a service tunnel to a stranger's soul. People will always fall for it. It's a mistake to believe social media is all about hearts and thumbs, plants and eggplants. If everyone were only trying to be liked, then it'd be kinder and way more boring, but discourse is loneliness disguised as war. What people really want is to be perceived on their own terms. Which is so funny*”.

Con mirada incisiva, Bee reflexiona que la ilusión de crear comunidad en línea es ficticia. En realidad, solo “somos millones de ojos solitarios” interactuando alejadamente, pero nunca logramos entablar una verdadera conexión, por lo que la idea de forjar identidad y formar comunidad a través de ese sistema es inútil. El deseo de todos es ser percibidos en sus propios términos, pero en el internet, esto se convierte en una lucha constante por la atención y la validación de seres desconocidos. Aunque estas interacciones en línea pueden ser una forma de lucha por la supervivencia, la empatía y la comprensión son escasas.

El libro cierra con “*Re: Rejection*”, que toma la ruta metaficcional en forma de una carta de la editorial a la que Tony Tulathimutte envió su libro. El título del correo revela el dictamen y en el cuerpo se desarrolla la crítica a la obra del autor, señalando que el peor error ha sido un exceso de “verdad”, además del abuso de la metaficción, una herramienta aburrida y “*annoying*”.

La segunda crítica parece atinada; el uso de la metaficción ha sido excesivo. Una o dos veces es suficiente, pero el que haya incluido la carta de rechazo de la editorial es, otra vez, demasiado. Si, por un lado, muestra la cualidad de autocrítica del autor, por otro, nos roba a los lectores la posibilidad de criticar su obra; además, devela su propia obsesión consigo mismo y lo que de su obra se pueda decir, lo que me lleva a pensar que el propio autor tiene pensamientos destructivos en torno a su obra y sobre sí mismo, equiparándose con sus propios personajes.

Más allá de esto, *Rejection* es un libro audaz y dinámico que rompe con la tradición del cuento al no poderse leer de otra manera más que la lineal, como una novela. Asimismo, su estructura, aunque extensa, invita a leer con pausas reflexivas. Una de sus principales virtudes es la exploración profunda de relaciones diversas: parejas hetero y homosexuales, personas sin género ni identidad, relaciones

de amistad, de enemistad y encuentros virtuales. Tulathimutte posee un dominio perspicaz de los registros lingüísticos de cada grupo social, capturando la esencia del mundo real y digital con un estilo hiperrealista que raya en lo distópico y lo humorístico.

Rejection es una acertada sátira de la sociedad actual estadounidense, instalada en discursos violentos, creados por

personas que se sienten rechazados y, a su vez, buscan lastimar a diestra y siniestra. Tulathimutte nos muestra un mundo sin rumbo, acelerado y ansioso por tomar el camino más destructivo, poblado de seres marginados que, como ya no tienen nada que perder, se vuelcan hacia la venganza: un escenario no muy lejano, como lo prueba el resultado de las elecciones presidenciales estadounidenses.

Aphra Behn, redescubierta

Aphra Behn

El emperador de la Luna

Aquelarre Ediciones

Xalapa, 2024, 144 pp.

CAMILA FERREIRO

La figura de la escritora inglesa Aphra Behn (1640-1689) aún constituye un gran vacío en el ámbito de la crítica y los estudios literarios, sobre todo no anglosajones. Su obra, aunque copiosa, ha sido descuidada, en parte, por motivos de género. Es sabido que durante el siglo XVII tenía poca cabida en el mundo literario la escritura producida por mujeres. Pese a esto, la autora inglesa logró hacerse espacio en esta reducida esfera. Otra causa es que la moral de los siglos XVIII y XIX, en algún sentido más puritana que la de centurias anteriores, juzgó *licenciosa* parte de la obra de Behn. Virginia Woolf, en uno de los pasajes de *Una habitación propia*, resalta la importancia de su legado e invita a las mujeres que aspiran a dedicarse a la escritura profesional a dejar flores sobre su tumba, como muestra de agradecimiento por haberles allanado el camino. Esta recuperación tan afortunada, si bien no ha revertido por completo el olvido, sí ha contribuido a que gradualmente los lectores regresen a los textos de Behn, en especial a sus novelas y dramas.

En la línea de estos últimos se ubican diecisiete obras, de las cuales, como menciona Anaclara Castro, al menos media docena gozó de gran éxito. Entre las más famosas se encuentran *El amante holandés*, *El exiliado* (partes I y II), *La oportunidad afortunada* y *El emperador de la Luna*. La “dama estrella” —traducción de su seudónimo en latín, Astrea—, publicó esta farsa en 1687 y meses después fue llevada al teatro. La obra versa sobre los acontecimientos que ocurren a un pseudocientífico, el Doctor Baliardo, quien está convencido de la existencia de vida inteligente en la Luna y que, en un necio afán por casar a su hija Elaria y su sobrina Bellemante con habitantes selenitas, instaura en el espacio doméstico

una especie de régimen dictatorial. Imposibilitadas para salir e incluso interactuar con gente de fuera —menos aun con varones—, los enamorados de estas dos damas, Cinthio y Charmante, se ven en la necesidad de urdir un plan para hacer creer a Baliardo que ellos son el emperador y el príncipe de dicho cuerpo celeste, y que han descendido a la Tierra con el único propósito de desposarlas. Baliardo es en lo subsecuente burlado por los cuatro jóvenes, que preparan multiplicidad de estrategias, falsos discursos, disfraces y escenografía para dar vida a la mentira. A ellos se une, aunque por sus propios intereses, el sirviente Scaramouch, que se encuentra enamorado de Mopsophil, la cuidadora de Elaria y Bellemante. A lo largo de la obra, se disputa el amor de esta dama con Arlequín.

El emperador de la Luna, cabe destacar, se escribió en el contexto de la Revolución Científica y, en especial, de grandes avances astronómicos. Como consecuencia de este auge, caracterizado por la búsqueda activa de conocimiento y la aceptación sistemática del método científico, fueron publicados multitud de libros especulativos que planteaban viajes interestelares y la supuesta existencia de vida fuera de la Tierra. Baliardo, ávido lector de estas ficciones, inevitablemente se contamina, “hasta el punto de discutir con toda solemnidad sobre los habitantes [de la Luna], su forma de gobierno, sus instituciones, leyes, costumbres, religión y constitución, cual si fuera un Maquiavelo crecido y criado en la Luna”, como expresa su hija. Es justo de esta credulidad de la que todos en su casa toman ventaja como medio para satisfacer sus deseos. De allí derivan una serie de sucesos verdaderamente cómicos que, en más de una ocasión, suponen la ridiculización

de los personajes y de sus absurdos, pero jocosos intentos por mantener el engaño. Pongo énfasis en los malentendidos de Elaria y Bellemante con sus enamorados, en las veladas insinuaciones contenidas en ciertos diálogos —como las referencias a lo fálico en el telescopio del doctor—, en la perspicacia de Arlequín y las intervenciones de Scaramouch, personaje que dota a la obra de gran viveza. Las situaciones exageradas, los personajes y sus actos que rayan lo grotesco, el travestismo, así como los diálogos ágiles y desvergonzados, rasgos propios de la *commedia dell'arte*, se conjuntan para ofrecernos una obra dinámica y entretenida con la que, por otro lado, el lector familiarizado con la comedia de los Siglos de Oro (Lope de Vega, Calderón de la Barca, la propia Sor Juana) encontrará no pocos paralelismos.

Es preciso comentar que, además de la intención de entretener, en este texto se advierte una punzante crítica a los fanáticos de la ciencia que a menudo se consumían en la tarea de encontrar pruebas tangibles a partir de postulados filosóficos y que, de igual forma, tergiversaban lo escrito por diferentes autores, a la vez que combinaban la ciencia, la alquimia, la astrología y el esoterismo con el supuesto fin de expandir su entendimiento. Baliardo es engañado y humillado por este absurdo fanatismo, devenido en obsesión, que profesa hacia el satélite natural y los que cree son sus habitantes. Por ello, al darse cuenta de su error, quema todos sus libros, en un evidente guiño a la destrucción de la biblioteca de Alejandría: “que no queden más que cenizas y que el viento disperse esas contagiosas y monstruosas mentiras”.

Resalto, por último, la labor de Anaclara Castro Santana y Ariadna Molinari Tato como traductoras de esta obra fundamental, así como el esfuerzo de Aquelarre por presentar esta cuidada edición que promete aproximar a los lectores en español a la genialidad de Aphra Behn y contribuir a subsanar un hueco en nuestro panorama literario.

Ajolotes y quimeras

Jorge Luis Flores

Xólotl

Editorial Ocelote

León, 2023, 166 pp.

ROSA MARTÍ

La ópera prima de Jorge Luis Flores la conforman cinco relatos que tienen en común el lado más oscuro del México contemporáneo: la normalización de la violencia. La atmósfera pesadillesca se respira en todos ellos, a pesar de que cada uno tiene su propia estructura y estilo, sus propios códigos y voces. Flores sabe jugar con las voces narrativas, crea diálogos vivos y nos transmite experiencias inquietantes, no exentas de un humor corrosivo. Sin embargo, no es oro todo lo que reluce: la edición presenta algunos errores ortográficos que debieron haber sido enmendados en el proceso de corrección (“estas clasificaciones”, p. 69, por poner un ejemplo) y la frescura de su prosa se ve en ocasiones enturbiada por expresiones un tanto farragosas (“no solo es increíble que se digan estas palabras por un ser humano real”, p. 74).

Destacaría las distintas voces narrativas: los relatos son muy diferentes, entre otras cosas por la variedad de narradores: la segunda persona de “Osario” logra que el lector se sienta directamente interpelado por el autor; el narrador omnisciente de “De película” hace que realmente te veas delante de la gran pantalla; la primera persona de esa suerte de diario personal que es el relato que da título al libro, “Xólotl”, resulta sincero e íntimo, muy cercano; la riqueza descriptiva del narrador de “Galatea” recuerda a un serial radiofónico y la voz polifónica en primera persona de “Quimera” propicia que múltiples personajes cuenten su experiencia desde su particular punto de vista (en este último, hasta los objetos inanimados tienen mucho que decir).

Cinco premisas y temas muy variados: el robo de una estatua viviente es la base de “Galatea”; los cadáveres de las víctimas de crímenes sin resolver se amontonan en “De película”; los macabros cultos a dioses precolombinos se disfrazan de emprendimiento en “Xólotl”; los pasajes entre tiempos y países cuyo nexos es la muerte se relatan en “Osario”, y los brutales asesinatos pasionales

que beben de la novela romántica, con su dosis de tragedia griega y hasta de novela negra, son narrados en “Quimera”.

En este libro, al humor ácido se une algo tan distinto como la angustia vital. Situaciones muy reales en un mundo que pareciera de fantasía onírica. Tan reales que podrían estar basados en las noticias de casos espeluznantes y de apariencia surrealista que pueblan las páginas de sucesos de los diarios mexicanos. Flores muestra un gran dominio del lenguaje, no solo por las voces narrativas, sino por la complejidad de registros y géneros. Del *western* a la novela policíaca, pasando por el amor pasional y enloquecido de las novelas románticas. Cada cierto tiempo te da un bofetón moral que más que aturdir te obliga a llevar a cabo una reflexión profunda sobre nuestros tiempos, sobre nuestra forma de vida, sobre nuestra muerte.

En “De película”, los cadáveres de crímenes sin resolver vuelven a aparecer en las mismas circunstancias en las que se les encontró por primera vez. El horror se une a la ciencia ficción, en un relato muy lúgubre, pero en el que impera un sentido del humor corrosivo y una dosis de denuncia social: “En este pinche mundo que vivimos todo parece una película, Alfredo, [...] y lo peor es que esto parece una película malísima, un pinche churro, una chingadera de esas que pasan en el Canal 5 a las dos de la madrugada”.

“Xólotl”, en formato de diario, es un *thriller* en el que denuncia las condiciones laborales de gran parte de la sociedad neoliberal. En esa especie de diario de bitácora, el suspenso va en aumento. Es el lector el que descubre a la vez que el narrador la terrible realidad de una empresa turbia y despiadada, escondida bajo una fachada de buenrollismo modernete que resulta tremendamente familiar en los tiempos que corren. El nombre de la *start-up* no es fortuito, es Xólotl, el dios azteca del fuego y el rayo, que se convirtió en ajolote (axolotl) para evitar que lo sacrificaran, un dios cruel y siniestro a pesar de su inocua apariencia.

Este relato, “Xólotl”, es además mi preferido por las metáforas que utiliza el narrador, que pasa de utilizar un sentido del humor irónico y socarrón a expresar un miedo paralizante al final del relato. De “qué poco basta para hacerlos olvidar el pago mediocre y los horarios rotativos. Una oficina bonita, una máquina de capuchino, barritas de granola y manzana bastan para que se sientan en Facebook”,

o “eso me basta, es el cilantro atorado en la dentadura perfecta de Dunkel que me ayudará a mirarlo de frente sin sentirme inferior” o “yo salgo a tomar aire en los descansos como quien sale de la fosa séptica” al horror y la desesperación de “no sé qué hacer. No sé si puedo hacer algo. No tengo más que retazos, una opresión en el pecho, una pesadilla recurrente”.

Uno de los aciertos del relato es capturar la atención del lector con hechos que no explica sino hasta mucho después, aunque a veces los explica demasiado poco. En la primera página nos habla de la “desgracia de Lorena y del tremendo peso económico y emocional” que eso supuso para su familia. Luego nos enteramos de que se trata de su hermana desaparecida y poco más. Lo mismo sucede con el accidente que le costó la vida al hermano gemelo del Alex Dunkel: queda más o menos esclarecido lo que ocurrió, pero en ambos casos el lector tiene que poner mucho de su parte para crear un correlato coherente y completo.

Los cinco cuentos rezuman mexicanidad, pero en *Xólotl* la influencia del folclor prehispánico se palpa en todo el texto. Quizás es una forma de decirnos que no hace falta importar las leyendas de terror de Europa, que los mitos precolombinos ya son de lo más terrorífico. Sin embargo, no todos los cuentos suceden en México: en “Osario”, la magia está en saber mezclar con sumo cuidado lugares y tiempos; la narradora está en París con su novio francés, pero también está en México, meses después, con sus primos, enfrentándose a un terror similar al de un encierro en las catacumbas parisinas. De alguna forma, Flores nos recuerda que el miedo está en todas partes, que es común a todas las épocas, a todas las culturas, que no hay que exportarlo de fuera porque es universal y tan inherente al ser humano como la muerte.

Cinco relatos impecablemente escritos, cinco relatos pavorosos, pero que también arrancan sonrisas y que utilizan la ironía para reclamar lo que muchos jóvenes ansían hoy en día: una vida sin miseria, sin miedo, sin violencia. Es un grito, jocoso, pero también desesperado, contra la globalización, contra los estragos del neoliberalismo atroz que impera en México y que se extiende por el mundo sometiendo a toda una generación.

Mujer y oso

Marian Engel

Oso

Impedimenta

Madrid, 2024, 176 pp.

DIANA ISABEL JARAMILLO

Publicado en 1976, *Oso*, de la canadiense Marian Engel, es un paseo encomiable para adultas, como lo fueran aquellas idas al bosque que, cuando éramos pequeñas, nunca se sabía cómo terminarían y resultaron en recuerdos (imágenes) a los que no se piden explicaciones, sino que se acepta, de facto, la perplejidad con que nos dejaron.

Asimismo, *Oso* es la redención de la novela que hace uso de la invención realista, sobre la que decía Vargas Llosa en su reflexión sobre *Madame Bovary* que es novela de acción y no de ideas. Con un lenguaje que es usado como el vehículo y no como el fin, la lectora solo quiere terminar rápidamente los 22 capítulos que no tienen título, porque todo es una historia que se cuenta en una noche de fogata, por lo cual no puede dejarse a la mitad y es necesario saber qué pasará con Lou, la protagonista, y *Oso*, en una sola ración.

La vida de Lou sucede en Toronto, donde las estaciones, a diferencia de México, dictan la cotidianidad. Si es verano y hasta mediados de otoño, el trabajo, el esparcimiento, las reuniones sociales parecen dispersarse, sonreír. Si es invierno, y hasta finales de primavera, la nieve, el viento, la ciclotimia ralentizan los contactos humanos. Miradas ateridas, desenfocadas, es lo normal en las calles del centro o en las estaciones del metro. La naturaleza, pues, es la que dicta la vida, y en ella cabe todo, en un sentido darwiniano.

Lou es bibliotecaria, archivista, bibliófila y, por lo tanto, fetichista, adicta, coleccionista. Escribía Francisco Mendoza Díaz-Maroto en su *Introducción a la bibliofilia*, que esta pasión, modo de vida y personalidad, es un fenómeno con grandezas y miserias, luces y sombras, al tener, como síntoma, una pasión desmedida por los libros, por las rarezas y tesoros bibliográficos, lo que provoca sinsabores sobre todo en cuestiones de relaciones entre humanos. La protagonista, a la que observamos vivir como se observa a una especie, trabaja en un ins-

tituto, recuperando y catalogando documentos que tienen que ver con la historia de su comunidad.

El hecho que desencadena tan exquisita problemática sobre los predecibles días de Lou, sobre la improbable aventura de una archivista que solo aspira a deleitarse, a la luz del invierno —esa que no es tan grotesca ni deja ver la realidad del presente—, en el pasado de sus mapas, de sus cartas gastadas y sus papeles arrugados, es el anuncio y petición de su jefe de ir a evaluar y catalogar documentos históricos del finado coronel Jocelyn Cary, otorgados, tras un largo pleito legal, al instituto donde laboran. La relevancia de la biblioteca, hipotetizan ambos, podía ser la de dar luces sobre los primeros asentamientos de Toronto y, dada la importancia del coronel nacido en tiempos de la Revolución Francesa, soldado de las guerras napoleónicas y luego asentado hasta el fin de sus días en dicha isla a la que bautiza Cary, por ser ya de su propiedad, ofrece a Lou un fin de primavera y un verano entretenido y singular.

Lou partirá a la casona abandonada de la isla sin más contacto humano que el de Homer Cambell, quien será su Virgilio o, por lo menos, su tendero y guía rápida de problemas domésticos. Habrá que hacer inventarios no solo de libros o de papeles, sino de objetos, de antigüedades, de basura y, para su sorpresa, habrá de incluir en el usufructo a un oso. Un oso viejo, encadenado en el garaje o establo que siempre había vivido allí, acostumbrado a la presencia femenina, sobre todo, de la tía de Cary, Lucy. Con el consejo de “tratarlo como a un perro”, Lou comienza a cohabitar la cabaña con el oso y este es el hilo de la novela.

Así, *Oso* es el relato transcurre entre un verano y un otoño de Lou con un animal que, tomando las palabras de Marta Riezu en *Agua y Jabón*, confirmará que es un ser completo que “no se necesita más que a sí mismo”, ejemplo de la elegancia y la gracia instintiva. Un compañero del ser humano con una personalidad, una historia y con secretos, los cuales, al paso de esta trama, se van develando en favor de una defensa sobre la relación de amistad entre las personas y las bestias, como era normal, ensaya Riezu, hasta antes de que comulgáramos con Descartes y su dualidad en el siglo XVII. En momentos de la novela, la protagonista interiorizará a la bestialidad y, en otros, la bestia será más humana que Lou al negarse a caer en mezquindades o

arrebatos febriles, producto del dominio de los afectos.

La lectora se dejará llevar por la facilidad de entablar relaciones profundas con quien sabe escucharnos y vernos, con quien olfatea nuestra presencia y no nos cuestiona a pesar de nuestros actos erráticos, irracionales. Relaciones descritas por la voz omnisciente que todo lo sabe sobre Lou y que, por eso mismo, irá poco a poco encantando a quien, por venturoso azar, ha caído en las garras de esta novela tan deliciosa por su escritura como por su físico, aspectos que enarbolan a los libros impresos de *Impedimenta* que ofrecen al tacto su papel texturizado y a la vista, una hermosa imagen de cubierta de Gabriella Barouch.

En la contracubierta se nombra a Marian Engel (1933) como parte del canon de la literatura canadiense donde están Alice Munro (1931) y Margaret Atwood (1939). Menos conocida Engel, claro, en las bibliotecas hispanas porque no recibió el Nobel como la primera y tampoco se volvió *bestseller* por su incursión a la demanda *streaming*, como la segunda. Engel está entre las dos, afín a la escritura de Munro, tan de condiciones femeninas, tan de cuadros costumbristas, y no distante de las distopías de Atwood originadas por mujeres tan profundas como inconformes, tan lastimadas como nunca víctimas. Las tres, con escenarios de nieve, bosques y lagos congelados canadienses, tienen en común el escribir, decía Natalia Ginzburg en “Apuntes sobre la historia” (*Vida imaginaria*), novelas para los demás. Esto es, historias que no tienen que ver con la necesidad de las autoras de escribir para sí mismas, para estar menos tristes, menos solas o angustiadas.

Y, en *Oso*, sobre todo, hay, como decía Ginzburg de la novela de Elsa Morante, una ausencia de los vicios del espíritu y sí una voluntad de, y por eso acude Engel a la tercera persona, crear nuevas posibilidades de vida más allá de lo que uno pudiera imaginar. Esa característica tan generosa es quizás el motivo mayor para leer esta novela que descolocará a la lectora tradicional, y dejará cuestionamientos ontológicos ya abordados en su tiempo por Aristóteles sobre la concepción moral de los animales y su relación con el comportamiento humano, entre otras tantas delicadezas que puede dejar la libertad de lectura y el disfrute de eso, de una gran historia, quizás de amor, erotismo y soledad.

Intelectual, indígena y conservador

Baruc Martínez Díaz

Faustino Chimalpopoca Galicia. Un intelectual indígena en el México decimonónico

Era / Universidad Veracruzana,

México, 2024, 94 pp.

BREHNIS DANIEL XOCHIHUA GARCÍA

La obra de Baruc Martínez Díaz es un texto fundamental para comprender la complejidad respecto a la situación y el pensamiento de los pueblos indígenas en un periodo tan convulso como fue el México decimonónico. En menos de cien páginas, el autor logra rescatar la figura de Faustino Chimalpopoca Galicia, cuya vida y obra intelectual ofrecen una perspectiva única sobre los procesos políticos, sociales y educativos de la época. Este trabajo no solo se presenta como una biografía de un personaje clave, sino también como una invitación a profundizar en el estudio de las lenguas originarias y la historia intelectual de los pueblos indígenas de México.

El biografiado fue un hombre comprometido con su comunidad, con la defensa de su lengua, el náhuatl, y la educación, aspectos que marcaron tanto su formación académica como su vida profesional. Martínez Díaz, mediante un enfoque preciso y bien documentado, traza la vida de don Faustino Chimalpopoca a través de seis capítulos que abordan sus primeros años, su formación académica, su participación política y su legado documental. La obra se erige como una pieza importante para la comprensión de los intelectuales indígenas de la época que, a pesar de las dificultades históricas, dejaron una huella perdurable en la historia de México.

En el primer capítulo, establece el contexto histórico de Chimalpopoca y la controversia sobre su fecha y lugar de nacimiento. A pesar de las distintas versiones existentes en las fuentes históricas, el autor respalda su investigación con fuentes primarias y confirma tanto la fecha como el lugar de nacimiento del biografiado. Este ejercicio no solo responde a una necesidad de precisión histórica, sino que también reivindica la figura de Chimalpopoca como un hombre nacido en la Nueva España, perteneciente a la nobleza indígena y cuya lengua materna fue el náhuatl, elemento que jugaría un papel crucial a lo largo de su vida.

Al comprender estos parámetros sobre el origen, es posible comprender su formación ideológica y académica, tema tratado en el segundo capítulo. Cabe mencionar que provenía de una familia leal a la Corona española, aspecto común en la nobleza novohispana. Además de formar parte de una tradición monárquica, el propio Faustino sustentaba su nobleza denominándose descendiente del empe-

rador mexica Chimalpopoca (1408-1427), de donde provenía su apellido, reivindicado en sus textos. Comenzó su formación académica en la segunda década del siglo XIX, es posible que para él y su familia haya sido mínima la posibilidad de una independencia de España, puesto que tuvo una educación con apego a las normas legales y religiosas del Antiguo Régimen, situación por la cual emigró a la Ciudad de México para instruirse en “el verdadero Colegio de indios de San Gregorio” (pp. 22-23) desde inicios de 1810, donde aprendió el castellano y latín; graduado en 1822 como licenciado en jurisprudencia, apadrinado generosamente por el entonces emperador Agustín de Iturbide. Con esto es posible acercarnos a la formación intelectual de los indígenas, aspecto que abona a la historia cultural y de la educación, por mencionar algunos enfoques. En este sentido, el autor no solo detalla los aspectos académicos del personaje, sino que nos permite entender el entorno político en el que se formaron muchas de las figuras que posteriormente desempeñarían roles clave en el México independiente.

En el tercer capítulo, Martínez Díaz profundiza en la trayectoria académica y política de Chimalpopoca, quien entre 1830 y 1840 se trasladó a la Ciudad de México, donde comenzó a involucrarse en la administración pública y en diversos proyectos educativos. Para 1849, bajo el gobierno de Lucas Alamán, asumió la presidencia de la Comisión de Instrucción Pública, donde destacó por su defensa de la educación como un medio fundamental para el progreso del país. En este contexto, su compromiso con la educación indígena se convierte en un eje central de su acción intelectual. El autor aborda la manera en que, a pesar de ser un hombre con convicciones conservadoras, Chimalpopoca trabajó incansablemente para asegurar los derechos de los pueblos indígenas, proponiendo reformas que mejoraran su acceso a la educación y su situación agraria. Esta faceta de su pensamiento, a menudo eclipsada por su filiación conservadora, ofrece una visión más matizada de su figura, desafiando las visiones polarizadas de la historia oficial que tienden a simplificar la división entre liberales y conservadores, la cual, a estas alturas ya podemos tener la madurez para comprender mejor. El cuarto capítulo se centra en la participación de Chimalpopoca en el Segundo

Imperio Mexicano, un periodo controvertido en la historia de México que generalmente es asociado con la intervención extranjera y la imposición de un gobierno conservador. Sin embargo, Martínez Díaz analiza cómo Chimalpopoca, aunque aliado de los conservadores, vio en el imperio una oportunidad para proteger los derechos de los pueblos indígenas, especialmente en lo relacionado con la preservación de sus tierras comunales.

En este capítulo, el lector más agudo reconocerá una veta de información respecto a la importancia de los pueblos originarios en la visión de Chimalpopoca Galicia y en el programa gubernamental del Segundo Imperio. Así también, con los discursos en náhuatl redactados por el protagonista, es posible tener un mayor acercamiento a la relación entre los indígenas y el Estado. Esto abona al acercamiento de discursos relacionados con la identidad, el terruño que proponían legitimar la presencia e importancia de los pueblos originarios. Además de redactar discursos políticos, también realizó planos, mediciones, entre otros documentos a los cuales hoy en día podemos tener acceso, aunque parecían casi olvidados, posiblemente porque los investigadores carecieron del conocimiento en la lengua náhuatl, pero a los que gracias a Baruc Martínez podemos acceder. A partir de noviembre de 1864 “Maximiliano lo nombró visitador general de pueblos y posesiones de indios” y para 1865 le designó “el cargo de presidente de la recién creada Junta Protectora de las Clases Menesterosas (JPCM)”. Dicho organismo, aunque con carácter consultivo-mediático, canalizó las quejas de los indígenas del periodo, principalmente en asuntos agrarios, así también durante esta administración se devolvió personalidad jurídica a los pueblos, como puntualiza el investigador. Los últimos años del protagonista son tema del quinto capítulo, donde se aborda la actividad realizada a partir de 1869, al retornar de un breve destierro de conservadores por la restauración de la República. Si bien sucumbió el imperio, la labor intelectual de Chimalpopoca continuó, principalmente en la elaboración de manuales para la enseñanza del idioma náhuatl o lengua mexicana, como la designaban. Estos años fueron prolíficos en la difusión del conocimiento indígena, tanto en varios textos como en las cátedras impartidas en el Nuevo Colegio de

San Gregorio o en el Colegio Científico de Tláhuac a partir de 1870. El compromiso con la educación lo mantuvo hasta su fallecimiento al inicio de la década de 1880, legando una vasta obra para los mexicanos de la época y contemporáneos, la cual se está retomando por expertos interesados como el autor del libro, que explica su objetivo: “mostrar la diversidad temática a las que se abocó [Faustino Chimalpopoca], así como algunos de los repositorios en donde hoy se alberga la mayoría de sus

trabajos; quizá de esta manera se despertará el interés por su obra escrita en algunos investigadores que se dediquen al estudio de la lengua y cultura náhuatl”. Cabe mencionar que a lo largo del texto se presentan recursos como pinturas, diagramas, fotografías, planos de tierras, entre otros elementos que ilustran y nos invitan a escudriñar más en el personaje. Como toda investigación profesional, el apartado sobre sus fuentes consultadas corrobora el sólido trabajo, con una am-

plia consulta de archivos, hemerografía y bibliografía que sustentan el criterio del autor y dan crédito a la importancia de este personaje. En definitiva, este libro no solo enriquece la historiografía mexicana, sino que también invita a reconsiderar la visión que tenemos de los intelectuales indígenas y su lugar en la construcción del México moderno.

Tótem: una lectura ética

Lila Avilés

Tótem

México, 2023.

JAIME GUERRERO

Tótem el segundo largometraje escrito y dirigido por la cineasta mexicana Lila Avilés, transcurre a lo largo de un día y documenta las preparaciones para la fiesta de cumpleaños de Tonatiuh (interpretado por Mateo García Elizondo), a quien llaman Tona la mayor parte de la película. El filme inicia con una escena entre la protagonista, Sol (Naíma Senties) —hija de Tona— y su madre, Lucía (Iazua Larios), en un baño público. Lucía es actriz. Ella y Sol van en camino a la casa de la familia de Tona, donde se llevará a cabo la fiesta, un amplio hogar con un enorme jardín y una multitud de animales: gatos, perros, loros; pronto llegará un pez, un regalo para Sol por parte de su tío Napo (Juan Francisco Maldonado). La directora también se detiene a observar a los insectos, caracoles, etc., que comparten el espacio de la pantalla con los actores humanos. Al pasar por un puente, madre e hija sostienen el aliento y piden un deseo. Sol revela el suyo: “Que mi papi no se muera”. El conflicto central de *Tótem*, por más que las digresiones de la narración formen una parte constitutiva del mundo de la película, está relacionado con la forma en que Sol pasa el día con el pensamiento de la situación en que se encuentra su padre, quien está en reposo en una habitación de la casa —la misma recámara donde dormía la abuela de Sol, quien falleció de cáncer— siendo atendido por una mujer llamada Cruz (Teresita Sánchez), a la vez su enfermera y quien le consigue, por medios ilícitos pero con el conocimiento de la familia, la morfina que le ayuda con el dolor de su enfermedad.

En *Tótem*, a través del personaje de Sol y la actuación de Senties —que es más que mero naturalismo o ingenuidad infantil; hay una inteligencia operando

detrás de esas miradas y gestos; el rasgo distintivo del personaje es su curiosidad intelectual y emocional, a pesar de su actitud mayormente estoica, entendible y admirable dada la situación en que se encuentra a su edad—, estamos ante un retrato de la subjetividad infantil que en ningún momento cae en los reduccionismos a los que recurren la mayor parte de las películas mexicanas recientes (y no solo mexicanas), aún las realizadas por cineastas reconocidos por su visión estética y galardonados en festivales internacionales. En este sentido, es notable que *Tótem* llame a la mente no uno de los supuestos logros del cine nacional contemporáneo (pensemos en Carlos Reygadas y sus obras como *Japón*, *Batalla en el cielo* y *Post tenebras lux*, por no hablar de los proyectos de sus numerosos imitadores, dado que Reygadas, a su vez, no es más que un artista de *collage* que toma elementos del cine de Bruno Dumont principalmente, o, en una instancia de plagio directo, de *Ordet* de Carl Theodor Dreyer en la secuencia final de *Stellet licht*), sino *La ciénaga* (2001), el debut de la directora argentina Lucrecia Martel. Al igual que esta última obra, el filme de Avilés es una especie de tragicomedia —hay más elementos cómicos en *La ciénaga*, pero no están ausentes de *Tótem*, a pesar del planteamiento inicial y la omnipresencia de la mortalidad, no solo a través de la representación del sufrimiento físico de Tona sino también por el peso del pasado que es palpable a través de la escenografía y la puesta en escena de la realizadora —que reúne a un gran elenco y logra capturar lo frenético y desorientador que puede llegar a ser la vida cotidiana: personajes hablando por encima de otros; entradas y salidas del encuadre que desorientan al

espectador; apodos y chistes privados que solo retrospectivamente cobran sentido, si es que lo que hacen. Estamos observando las interacciones íntimas de personas que llevan toda una vida conociéndose, un dato que muchos cineastas preferirían que olvidemos al ver sus obras. Lo que Avilés ha puesto frente a su cámara permite preguntarnos cómo entender el bien humano —tomando como punto de partida la definición clásica que da Aristóteles en el primer libro de la *Ética Nicomáquea* de la felicidad “como una actividad del alma de acuerdo con la virtud”—, cuando los discursos, es decir, las discusiones verbales entre los personajes de la película se interpretan a la luz de los hechos presentados o la facticidad radical de lo que podemos llamar la acción dramática de *Tótem*.

La mayor parte de los discursos relevantes en *Tótem* (no siempre verbales, sino que incluyen toda la gama de gesticulaciones corporales, aunque generalmente dan lugar a alguna plática posterior, sea de forma inmediata o no) para abordar la cuestión precedente —la pregunta por el bien humano en el mundo de la película— son aquellos que esclarecen o desvelan una cosmovisión. En lo que sigue emplearé el término “concepción del mundo” como sinónimo de “cosmovisión”, en el sentido desarrollado por el filósofo alemán de finales del siglo XIX y principios del XX, Wilhelm Dilthey, en las traducciones al español realizadas por Eugenio Ímaz. En el texto “Los tipos de concepción del mundo y su desarrollo en los sistemas metafísicos”, que forma parte del volumen *Teoría de la concepción del mundo*, Dilthey inicia hablando acerca de lo que denomina la pugna entre los sistemas, es decir, el enorme abismo existente, desde el punto de vista de la conciencia histórica, entre la variedad infinita de los sistemas filosóficos —dicho de otra manera: la materia de estudio de la historia de la filosofía o las opiniones de los filósofos a lo largo de la historia; al hablar de *Tótem*, estamos tomando el término de cosmovisión en un sentido más amplio que no solo incluye sistemas filosóficos, sino también sabidurías no occidentales, dando lugar a un pluralismo

de fuentes ontológicas de sentido para la vida humana— y la pretensión a la universalidad de cada uno de ellos (bajo cierta configuración de la filosofía como conocimiento universal o absoluto, claro está, que puede o no ser constitutiva de todas las visiones del mundo, que, por lo tanto, emplearían otros criterios de demarcación). Esta situación caótica e irreductible evidenciada por la historia, dice Dilthey, “refuerza mejor que cualquier demostración sistemática el espíritu escéptico”, es decir, en última instancia, un relativismo frente a tal variedad de concepciones del mundo o cosmovisiones rivales. Es precisamente contra este espíritu escéptico que Dilthey va a elaborar su concepto de la estructura de la concepción del mundo. La propia conciencia histórica, que es la que le revela al hombre la cantidad enorme de intentos que se han hecho “para fundar científicamente la conexión de las cosas, para representarla poéticamente o para predicarla religiosamente” apunta, para el autor, hacia la necesidad de tomar como punto de partida de cualquier filosofía o cosmovisión, no el contenido de la misma, sino las formas o estructuras psicológicas e históricas en las que se presenta tal contenido, que pueden coincidir en muchos aspectos a través de la historia y sin embargo dar lugar a una concepción del mundo distinta. Habría, por lo tanto, la posibilidad de un diálogo fructífero entre cosmovisiones, no una mera cacofonía de discursos contradictorios que se cancelan entre sí.

Volviendo a *Tótem* de Avilés: Roberto (Alberto Amador), el padre de Tona, es psicólogo o psiquiatra —tiene su consultorio en el hogar familiar—, representante en este sentido de una cosmovisión occidental: ve con desdén o enojo cuando una de sus hijas, Alejandra (Marisol Gasé), trae a la casa a una curandera para llevar a cabo rituales de limpieza, que Roberto califica de “satanerías”. Cuando llega Napo a la fiesta, este los invita a realizar una terapia cuántica (que consiste en poco más que mantener los ojos cerrados y tratar de estar atento a la energía con vistas a direccionarla a la sanación del enfermo por medio de buenos pensamientos), donde tampoco participa el patriarca de la familia. Aproximadamente la mitad de la película está compuesta de las preparaciones para la fiesta y la otra mitad es el festejo en sí. En la fiesta, algunos amigos o colegas de Tona, quien es pintor, discurren sobre diferentes interpretaciones de su nombre, Tonatiuh. Su maestro señala lo extraño que es ver a un “güerito” llamado así, a la vez que pronuncia lo siguiente: “Pero, realmente, hay una parte luminosa del sol. Porque hay un sol del inframundo. Los lacandones dicen que el jaguar camina. En este momento, está caminando. Es el sol nocturno. Pero hay un sol, el sol que brilla. Y, aunque sea un sol de mediodía, no teme a la decadencia. Ilumina sin tristeza hacia el atardecer”.

Si la raíz última de toda concepción del mundo o cosmovisión es la vida, y el conocimiento de esta surge a través de experiencias de vida, ¿habrá

otra característica de estas experiencias de vida que nos ayude a entender la formación de las cosmovisiones? Dilthey, en el apartado del texto citado que habla de la ley formativa de las concepciones del mundo, hace referencia a “impresiones fuertes”, es decir, a experiencias vitales extremas como las que hemos visto tornarse cada vez más importantes dentro de la discusión filosófica en la época contemporánea (digamos, desde la muerte de Hegel en 1831): pensemos, para dar solo un ejemplo, en los análisis de Soren Kierkegaard, fuente de todo existencialismo posterior, en torno a conceptos como angustia, desesperación, temor y temblor, etc. Estas impresiones moldean el temple de ánimo del hombre y esta disposición vital a su vez constituye, para Dilthey, la primera capa para la formación de las concepciones del mundo. Es útil contraponer el discurso del maestro de Tona con un sermón del Maestro Eckhart llamado “El anillo del ser”, incluido en la antología de textos del místico alemán del siglo XIII compilada y traducida por Amador Vega Esquerra titulada *El fruto de la nada*, donde leemos: “Si el ángel se volviera hacia el conocimiento de las criaturas, se haría de noche. San Agustín dice: cuando los ángeles conocen las criaturas sin Dios, es una luz vespertina; pero si conocen las criaturas en Dios, entonces es una luz matutina. Cuando conocen a Dios tal como es, puro ser en sí mismo, es la luz del mediodía”. Estructuralmente, hay una gran afinidad entre las palabras del maestro de Tona y las del Maestro Eckhart: el papel que el sol juega en el discurso del primero es desempeñado por Dios en las palabras del segundo. No se trata, aquí, de querer borrar las diferencias o llegar a una nivelación que realmente sería una neutralización, es decir, un robo de la potencia de ambos discursos, sino de vincular ambas visiones al origen único de la vida, en particular a las impresiones fuertes de las que habla Dilthey. Directamente después de las palabras de Eckhart ya citadas, el místico continúa: “Yo digo: el hombre debería comprender y reconocer cuán noble es el ser. No hay criatura, por pequeña que sea, que no aspire al ser. Las orugas, cuando han caído de los árboles, trepan hasta lo alto de un muro hasta que han alcanzado su ser. Tan noble es el ser. Alabamos el morir en Dios para que nos restituya en un ser mejor que la vida: un ser en el que nuestra vida viva, en el que nuestra vida se convierta en ser. El hombre debería aceptar voluntariamente la muerte y morir, con el fin de que se le conceda un ser mejor”. La oruga, símbolo aquí para Eckhart de la universalidad de la aspiración o elevación hacia el ser (en última instancia, Dios en el caso de Eckhart; cierta iluminación para el maestro de Tona; la vida misma y su experiencia en palabras de Dilthey), no está ausente en *Tótem*: Sol las reúne y las sitúa, junto con otros insectos, sobre los cuadros que adornan los pasillos del hogar, pinturas que ella no reconoce

porque antes colgaban las obras de su padre. Se le dirá a Sol que Tona quería que el pasillo luciera como cuando él era niño o tenía la edad de Sol, pero también veremos a Cruz entregar a su contacto varias pinturas, presuntamente de Tona, a cambio de la morfina que requiere como paliativo del dolor que su enfermedad le ocasiona.

Si nos preguntáramos, “¿cuál sería, tentativamente, la cosmovisión en la que más podríamos ubicar a la protagonista de la película, Sol?”, la primera respuesta, negativa, sería que no es ni la concepción occidental de su abuelo paterno ni la sabiduría maya que transmite el maestro de Tona. No cabe duda que es difícil hablar de una cosmovisión o concepción del mundo de una niña, pero podemos afirmar que ha sido moldeada, como ha dicho Dilthey, por su corta vida —“corta” en términos meramente cuantitativos, poniendo entre paréntesis o corchetes lo que el filósofo francés Henri Bergson calificaría como lo cualitativo de los datos inmediatos de la conciencia, citando el título de una de sus tesis doctorales de finales del siglo XIX, piedra angular de lo que Gilles Deleuze más tarde, en los años sesenta, llamará el bergsonismo aliado al concepto de la duración intensiva del tiempo (trabajado por Bergson en *Materia y memoria*, *La evolución creadora*, entre otras obras) y las experiencias de esta vida, en particular las impresiones fuertes cuya importancia ya ha subrayado Dilthey: concretamente, la enfermedad de su padre. Todo eso le adviene a Sol, lo padece, pero no agota su potencia o capacidad para actuar, como hemos apuntado al resaltar su inteligencia y curiosidad, una visión prácticamente carente de prejuicios que le permite, de cierta forma, ver las cosas como son, con claridad, cándidamente.

En su ensayo sobre “La diferencia entre la ética y una moral”, del libro *Spinoza: Filosofía práctica*, Deleuze señala que para hablar de Spinoza “es necesario [...] comenzar con las tesis prácticas que hicieron del spinozismo piedra de escándalo. Estas tesis implican una triple denuncia: de la ‘conciencia’, de los ‘valores’ y de las ‘pasiones tristes’”. La distinción entre “acción” y “pasión” es central al análisis que hace Deleuze en este texto y es de gran ayuda para entender la situación en que se encuentra Sol en *Tótem*. Lo que Deleuze llama la desvalorización de la conciencia en beneficio del pensamiento pone en el contexto adecuado el padecimiento del padre de Sol: “Cuando un cuerpo ‘se encuentra con’ otro cuerpo distinto, o una idea con otra idea distinta, sucede o bien que las dos relaciones se componen formando un todo más poderoso, o bien que una de ellas descompone la otra y destruye la cohesión entre sus partes”. Aun así, siempre se trata de una interacción entre acción y pasión, así como la tesis spinozista del paralelismo entre cuerpo y alma constituye lo que ha sido llamado el materialismo del filósofo holandés de origen judío. La descomposición o destrucción, en todo caso, no es

necesariamente total. Tampoco es que únicamente sea posible medirla en una escala binaria que va del 0 al 1 o de regreso (en caso de ser posible). Más bien, haciendo eco de lo que he citado del Maestro Eckhart en “El anillo del ser” (el autor francés no lo menciona), Deleuze escribe, más en el espíritu de Leibniz (sobre quien también publicó una monografía importante), que “el apetito no es más que esfuerzo por el que cada cosa se esfuerza en perseverar en su ser, cada cuerpo en la extensión, cada alma o cada idea en el pensamiento (*conatus*)”. Tona no carece de tal *conatus* y lo que transmite a Sol, en sus encuentros —que la niña quisiera que fueran más prolongados— es vitalidad, centralmente al entregarle (en su propio cumpleaños, padeciendo sí de una enfermedad gravísima) una nueva obra de arte, realizada por él, que incluye todos los animales favoritos de Sol. Tona, por su parte, recibirá una planta (¿se trata de un bonsái?) que el abuelo, hasta ese momento observando los acontecimientos desde cierta distancia y sin expresar muchas emociones alegres, ha ido trabajando por ocho años. El segundo punto del texto de Deleuze trata de la desvalorización de todos los valores, y principalmente del bien y del mal en beneficio de lo “bueno” y lo “malo”: “Lo bueno tiene lugar, para nosotros, cuando un cuerpo compone directamente su relación con la nuestra y aumenta nuestra potencia con parte de la suya, o con toda entera. Por ejemplo, un alimento. Lo malo tiene lugar, para nosotros, cuando un cuerpo descompone la relación del nuestro, aunque se componga luego con nuestras partes conforme a relaciones distintas a las que corresponden a nuestra esencia, como actúa un veneno que descompone la sangre”. El punto aquí es que todas las demás cosmovisiones o concepciones del mundo presentes en *Tótem*, ya sea que hablemos del análisis psicológico a que el abuelo es más adepto, de las prácticas de sanación espiritista efectuadas por la curandera o, por último, de

las palabras conmovedoras del maestro de Tona sobre el sol que ilumina sin tristeza hacia el atardecer, por el mero hecho de ya estar establecidas (fundadas o fundamentadas en algún principio regidor), entrarían en lo que Deleuze llama Moral en su ensayo, a diferencia de la ética que él, siguiendo a Spinoza, defiende: “La ética, es decir, una tipología de los modos inmanentes de existencia, reemplaza la Moral, que refiere siempre la existencia a valores trascendentes [...] La Ética [...] sustituye la oposición de los valores (Bien-Mal) por la diferencia cualitativa de los modos de existencia (bueno-malo)”. La evidencia audiovisual plasmada en *Tótem* de las actividades de Sol a lo largo de la película apunta hacia un modo de actuar caracterizado por este punto de partida inmanente, casi táctil y eminentemente sensorial (algo para lo que el cine es especialmente hábil en transmitir), que da lugar al conocimiento, que, para Deleuze, la ley (moral o social) no permite: “La ley es siempre la instancia trascendente que determina la oposición de los valores Bien-Mal; el conocimiento, en cambio, es la potencia inmanente que determina la diferencia cualitativa entre los modos de existencia bueno-malo”.

El tercer y último punto del ensayo de Deleuze donde distingue entre la moral y una ética es tal vez el más crucial para aclarar la posible cosmovisión que se va forjando Sol (no conscientemente, o por lo menos no enteramente, como si se tratara de una tarea que tiene un principio y un fin establecido). El filósofo francés habla ahí de la desvalorización de todas las pasiones tristes en beneficio de la alegría. Es extraño, como he señalado desde la introducción, hablar de lo cómico (aún de tragicomedia) o de alegría en una película tan permeada de mortalidad, en particular por la enfermedad crítica del padre de Sol, pero no hay otra palabra que mejor describa muchos momentos de *Tótem*, en particular la representación musical bellamente realizada

por Sol (montada sobre los hombros de su madre, quien está oculta bajo un abrigo largo) hacia el final de la película, portando la peluca multicolor que ha traído consigo todo el día, casi siempre en las manos.

Deleuze dice que “la Ética es necesariamente una ética de la alegría; solo la alegría vale, solo la alegría subsiste en la acción, y a ella y a su beatitud nos aproxima. La pasión triste siempre es propia de la impotencia”. No es una alegría que consiste en negar el lado trágico de la vida. Se trata, al contrario, de transfigurar esas pasiones tristes, tal y como vemos a Sol hacer en su tránsito por el mundo de la película al que Avilés hábilmente ha dado forma, de abajo hacia arriba, partiendo de lo más próximo o cercano. Es notable que, en los créditos finales, Avilés haya incluido un “agradecimiento especial por siempre a mi hija, que esta película sea como un mapa para que cuando nos enojemos o te sientas un poco perdida o aburrída, quizás te haga recordar algo. Te admiro, me divierto y te aprendo”. Es en ese plano de inmanencia descrito por Avilés tras la conclusión de su película —aquella vida donde, como escribía Dilthey, nos puede acechar el enojo, el aburrimiento o cosas peores— donde Sol habita y va formando su propia y nueva visión de las cosas, carente de las certezas que alimentan las cosmovisiones que no necesariamente descarta pero que tampoco puede aceptar inequívocamente. Teniendo en cuenta las dimensiones y las diferencias entre los “objetos” de los que estamos hablando, una película del año pasado y un texto canónico del siglo XVII, que marcó el inicio de la Ilustración radical, es innegable que lo que describe Deleuze al hablar de la Ética es también algo rastreable en las secuencias de *Tótem*: “Todo el camino de la Ética se hace en la inmanencia; pero la inmanencia es el inconsciente mismo y la conquista del inconsciente. La alegría ética corresponde a la afirmación especulativa”.

CRITICISMO

Revista de Crítica

51

52

México/España
www.criticismo.com