

CRITICISMO

Revista de Crítica

55

Liliana Muñoz, *Tras el Conejo Blanco*

(PABLO SOL MORA, *MEMORIAS DE UN LEEDOR*)

Brianda Pineda Melgarejo, *La flauta y la cratera* (LUIS FELIPE FABRE, *POETA GRIEGO ARCAICO*)

Rodrigo Rosas Mendoza, *Entre los vivos y la nadería* (EMILIANO MONGE, *LOS VIVOS*)

Luis Mendoza Vega, *Somatizar* (HERNÁN BRAVO VARELA, *EJERCICIOS DE RESPIRACIÓN*)

(SEGUIDO DE *EL ESTADO EMPRESARIO MEXICANO* / LEÓN PLASCENCIA ÑOL, *HISTORIAL CLÍNICO*)

Abraham Villa Figueroa, *Contra el mito de la historia*

(ÁLVARO ENRIGUE, *TU SUEÑO IMPERIOS HAN SIDO*)

Guillem Anguera, *Vivir para trabajar* (GEMMA PELLICER, *MAR DE FONDO*)

Mónica Sánchez Fernández, *Una historia íntima del mar*

(HANNAH STOWE, *MOVERSE CON EL AGUA*)

Felipe Jaramillo Gómez, *El arte de las memorias*

(VIVIAN GORNICK, *LA SITUACIÓN Y LA HISTORIA. EL ARTE DE LA NARRATIVA PERSONAL*)

Leopoldo Orozco, *Museo personal* (MARÍA NEGRONI, *COLECCIÓN PERMANENTE*)

Nina Crangle, *Bulgákov, cancelado* (MISAÍL BULGÁKOV, *LA ISLA PÚRPURA Y OTRAS OBRAS*)

Héctor M. Magaña, *Un singular campo amurallado*

(HARUKI MURAKAMI, *LA CIUDAD Y SUS MUROS INCIERTOS*)

Isi Platas, *Más allá de la violencia* (HIRAM RUVALCABA, *LOS INOCENTES*)

56

Mónica Sánchez Fernández, *La lexicógrafa y el novelista*

(ANDRÉS NEUMAN, *HASTA QUE EMPIEZA A BRILLAR*)

Rodrigo Rosas Mendoza, *La (in)justicia de nuestro presente*

(EMMANUEL CARRÈRE, *V.13 CRÓNICA JUDICIAL*)

Leopoldo Orozco, *Pynchon entre sombras* (THOMAS PYNCHON, *SHADOW TICKET*)

Luis Mendoza Vega, *Elías* (ELÍAS URIARTE, *POESÍA REUNIDA*)

Luis Paniagua, *convulsión, autobiográfica, La*

(LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ, *LA CONVULSIÓN AUTOBIOGRÁFICA*)

Ángel Enrique Valdivieso Priego, *La torre baldía* (RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *EL MINUTERO*)

Pablo Sol Mora, *¿Dónde se está mejor que en familia?*

(EMILIO SÁNCHEZ MENÉNDEZ, *BEAUTIFUL BOY*)

Héctor M. Magaña, *Instantes de amor y de luna* (YASUNARI KAWABATA, *TAMAYURA*)

Rodolfo Mendoza, *Simiente de sombra* (IGNACIO RUIZ-PÉREZ, *ENSAYO DE LA SOMBRA*)

Isabel Sánchez, «*Ahora sé el nombre de mi cuerva*»

(FRANCESCA DE TORES, *SALTBLOOD. SALITRE EN LA SANGRE*)

Diego Colín Mejía, *Memorias de un jugador* (GARY STEVENSON, *THE TRADING GAME*)

Nina Crangle, *Arte de marear* (CARLOS BRAVO REGIDOR,

MAR DE DUDAS. CONVERSACIONES PARA NAVEGAR EL DESCONCIERTO)

Shanik Sánchez, *Del Romanticismo al Modernismo y Decadentismo*

(MANUEL DE LA SIERRA, *OBRAS LITERARIAS*)

Yuliana Rivera, *Retrato de un fin de ciclo* (NICTÉ TOXQUI, *SOL NEGRO*)

Alan Heiblum, *Contra las contraportadas* (RAFAEL TORIZ, *LA DISTORSIÓN*)

Pedro Cascos, *Luminosa nostalgia* (PILAR PALOMERO, *LOS DESTELLOS*)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 55

JULIO—SEPTIEMBRE 2025

- 5** *Liliana Muñoz*
Tras el Conejo Blanco
PABLO SOL MORA, *MEMORIAS DE UN LEEDOR*
- 6** *Brianda Pineda Melgarejo*
La flauta y la cratera
LUIS FELIPE FABRE, *POETA GRIEGO ARCAICO*
- 8** *Rodrigo Rosas Mendoza*
Entre los vivos y la nadería
EMILIANO MONGE, *LOS VIVOS*
- 9** *Luis Mendoza Vega*
Somatizar
HERNÁN BRAVO VARELA, *EJERCICIOS DE RESPIRACIÓN SEGUIDO DE EL ESTADO EMPRESARIO MEXICANO*
LEÓN PLASCENCIA ÑOL, *HISTORIAL CLÍNICO*
- 11** *Abraham Villa Figueroa*
Contra el mito de la historia
ÁLVARO ENRIGUE, *TU SUEÑO IMPERIOS HAN SIDO*
- 12** *Guillem Anguera*
Vivir para trabajar
GEMMA PELLICER, *MAR DE FONDO*
- 14** *Mónica Sánchez Fernández*
Una historia íntima del mar
HANNAH STOWE, *MOVESE CON EL AGUA*
- 15** *Felipe Jaramillo Gómez*
El arte de las memorias
VIVIAN GORNICK, *LA SITUACIÓN Y LA HISTORIA. EL ARTE DE LA NARRATIVA PERSONAL*
- 16** *Leopoldo Orozco*
Museo personal
MARÍA NEGRONI, *COLECCIÓN PERMANENTE*
- 17** *Nina Crangle*
Bulgákov, cancelado
MUAÍL BULGÁKOV, *LA ISLA PÚRPURA Y OTRAS OBRAS*
- 18** *Héctor M. Magaña*
Un singular campo amurallado
HARUKI MURAKAMI, *LA CIUDAD Y SUS MUROS INCIERTOS*
- 20** *Isi Platas*
Más allá de la violencia
HIRAM RUVALCABA, *LOS INOCENTES*

CRITICISMO 56

OCTUBRE—DICIEMBRE 2025

- 22** *Mónica Sánchez Fernández*
La lexicógrafa y el novelista
ANDRÉS NEUMAN, *HASTA QUE EMPIEZA A BRILLAR*
- 23** *Rodrigo Rosas Mendoza*
La (in)justicia de nuestro presente
EMMANUEL CARRÈRE, *V.13 CRÓNICA JUDICIAL*
- 25** *Leopoldo Orozco*
Pynchon entre sombras
THOMAS PYNCHON, *SHADOW TICKET*
- 26** *Luis Mendoza Vega*
Elías
ELÍAS URIARTE, *POESÍA REUNIDA*
- 27** *Luis Paniagua*
convulsión, autobiográfica, La
LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ, *LA CONVULSIÓN AUTOBIOGRÁFICA*
- 29** *Ángel Enrique Valdivieso Priego*
La torre baldía
RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *EL MINUTERO*
- 30** *Pablo Sol Mora*
¿Dónde se está mejor que en familia?
EMILIO SÁNCHEZ MENÉNDEZ, *BEAUTIFUL BOY*
- 31** *Héctor M. Magaña*
Instantes de amor y de luna
YASUNARI KAWABATA, *TAMAYURA*
- 32** *Rodolfo Mendoza*
Simiente de sombra
IGNACIO RUIZ-PÉREZ, *ENSAYO DE LA SOMBRA*
- 33** *Isabel Sánchez*
«Ahora sé el nombre de mi cuerva»
FRANCESCA DE TORES, *SALTBLOOD*
- 35** *Diego Colín Mejía*
Memorias de un jugador
GARY STEVENSON, *THE TRADING GAME*
- 37** *Nina Crangle*
Arte de marear
CARLOS BRAVO REGIDOR, *MAR DE DUDAS. CONVERSACIONES PARA NAVEGAR EL DESCONCIERTO*
- 38** *Shanik Sánchez*
Del Romanticismo al Modernismo y Decadentismo
MANUEL DE LA SIERRA, *OBRAS LITERARIAS*
- 40** *Yuliana Rivera*
Retrato de un fin de ciclo
NICTÉ TOXQUI, *SOL NEGRO*
- 41** *Alan Heiblum*
Contra las contraportadas
RAFAEL TORIZ, *LA DISTORSIÓN*
- 41** *Pedro Cascos*
Luminosa nostalgia
PILAR PALOMERO, *LOS DESTELLOS*

CRITICISMO

55

56

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 GCanton
Luis Mendoza Vega
Mónica Sánchez Fernández
Abraham Villa Figueroa

DISEÑO
Georgina Meléndez
:)d

México/España
revistacriticismo@gmail.com



www.criticismo.com

Tras el Conejo Blanco

Pablo Sol Mora

Memorias de un lector

El Equilibrista/Universidad Veracruzana

Ciudad de México, 2025, 168 pp.

LILIANA MUÑOZ

En *Sobre la lectura*, Proust escribe a propósito de las lecturas iniciáticas: “Lo que sobre todo dejan en nosotros es la *imagen* de los lugares y los días en que las hicimos”. Alude, en particular, a la infancia: las lecturas furtivas a la luz del insomnio; las incesantes interrupciones de los padres; la fingida indiferencia —o la admiración impostada— hacia ciertos autores y ciertas obras; el vértigo y la desolación de imaginar, al cerrar el libro, que nunca volveríamos a ver a los personajes que nos habían hecho jadedear o sollozar.

En el prólogo a las *Memorias de un lector*, Pablo Sol Mora explica el germen de este libro: tiempo atrás, en una conversación con Ricardo Piglia, este le refirió el proyecto de una obra, mezcla de autobiografía y crítica literaria, acerca de las lecturas decisivas. Años más tarde, en *Los diarios de Emilio Renzi*, el *alter ego* de Piglia vuelve sobre esta idea: “Los libros de mi vida’, dijo. No los que había escrito, sino los que había leído”. La única consigna: que el lector se recordara a sí mismo leyendo, que fuera capaz de evocar, como sugería también Proust, una *imagen* de lectura. No solo debía registrar, a la manera del escritor francés, los lugares y los días, sino “el libro concreto, la edición, el lugar y el tiempo, el estado de ánimo, la situación precisa de la lectura”.

Crítico literario y profesor, Pablo Sol Mora ha publicado diversos libros sobre libros: *Nada hago sin alegría* (2023), sobre Montaigne; *Diccionario Vila-Matas* (2020), sobre el autor barcelonés; *Presencia de Alejandro Rossi* (2020), junto a Juan Villoro; *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro* (2018), sobre Fernán Pérez de Oliva, fray Luis de León y Calderón de la Barca, entre otros; y *Bésame con el beso de tu boca* (2021), sobre Francisco de Aldana, Cervantes o Quevedo, por mencionar algunos. Aunque su área de *expertise* es la literatura áurea, sería un error afirmar que Sol Mora es un académico o, por el contrario, un lector común. Es, más bien, alguien para quien la lectura es la columna vertebral de su vida: un *lector*, como expresaba Albert Béguin, “que lee por absoluta vocación, el que no puede vivir sin leer”. Porque su forma de ser y estar en el mundo, su manera de habitarlo y comprenderlo, están modelados por la lectura: Pablo Sol Mora es un hombre hecho con la materia de los libros.

En una ocasión le preguntaron a Clarice Lispector cuál había sido el primer libro de su vida, a lo que respondió: “Prefiero hablar del primer libro de cada una de mis vidas”. Cabe cuestionar entonces: ¿cuántas vidas ha vivido Pablo Sol Mora?, ¿cuántas veces ha debido visitar, reinterpretar o someter a examen su educación sentimental, que en su caso se nutre de los libros? La exploración que emprende en estas *Memorias* es el reverso de la magdalena de Proust: para él, la experiencia no es un disparador de la memoria *involuntaria*, sino la búsqueda activa de un recuerdo, de una sensibilidad corporal —un estado de ánimo, ciertas personas, unos cuantos detalles— y de una serie de revelaciones intelectuales y estéticas que varía en función del libro y sus circunstancias. Se trata, en pocas palabras, de regresar al instante perdido, de convocar una ausencia, de volver al lugar de las apariciones: de verse *desde afuera* leyendo por primera vez.

Cartografía afectiva y territorio íntimo, las *Memorias de un lector* reúnen veinticuatro textos donde la experiencia personal se entrelaza con las lecturas decisivas. Muestra heterogénea y caprichosa —como no podía ser de otra manera, dada la naturaleza del libro—, constituye un registro personal de obras emblemáticas: de *“Alicia” para niños* a los *Diarios* de Kafka, de *Tristram Shandy* a *Peanuts*, de *Tolstói o Dostoyevski* al *Libro del desasosiego*, Sol Mora traza una serie de imágenes de lectores: todos distintos y, a la vez, todos él mismo. En las “Palabras preliminares” que Alberto Manguel dedicó al bellissimo libro del fotógrafo húngaro André Kertész, titulado justamente *Leer* —pues reúne fotografías de lectores tomadas entre 1915 y 1970—, afirmaba: “La imagen de una persona que lee es, como toda imagen, inocente en sí misma. Es el acto de traducción que hace quien la ve el que carga esa imagen de significado, declarándola positiva o negativa, memorable o banal, prestigiosa o deleznable”. No obstante, el libro de Kertész, que carece prácticamente de palabras, está plagado de imágenes —imágenes que son lenguaje—: queda en manos del lector emprender esa *traducción* que señala Manguel. En el caso de Sol Mora, más que un acto de traducción, se requiere de un acto de reconstrucción, y no de una experiencia propia, sino ajena: el lector tiene ante sí las palabras, los lugares,

las circunstancias de lectura, incluso las ediciones, pero debe fabricar la imagen, ponerse en la piel del autor, inventar un recuerdo que no ha vivido.

Y, sin embargo, a medida que avanzo en la lectura de estas *Memorias* ocurre un fenómeno extraordinario: cuando Sol Mora describe la luz amarilla de su cuarto, la cortina azul, el anhelado momento en que su madre aparece y le lee de nuevo *Alicia*, no solo imagino la escena —a Pablo niño y a su madre joven—, sino que también me veo al interior de ella, en esa misma habitación, que pronto se transforma en la mía, la de mi propia infancia, donde le pido a mi madre que me lea por enésima vez la historia de Rumpelstiltskin, de una colección ilustrada de los hermanos Grimm. Por ello, cuando Sol Mora apunta: “El inicio, con la aparición intempestiva del Conejo Blanco, es para mí el inicio paradigmático de la *aventura* y, metafóricamente, de la aventura de leer [...] ¿Qué se puede hacer? Hay que ir tras él. Ahora pienso que toda mi vida de lector no ha sido otra cosa que la ininterrumpida persecución del Conejo Blanco”, entendemos que la clave de este libro no está solo en recomponer una imagen, sino en leerse en ella, a través de ella, encontrar los puntos ciegos, atender a las pistas cifradas, perseguir con él al Conejo Blanco.

Más adelante, cuando Sol Mora señala: “En ‘Los hombrecitos danzantes’ [de Conan Doyle] hay un lenguaje que nadie entiende, un lenguaje que muchos ni siquiera se dan cuenta de que es un lenguaje. Holmes lo advierte de inmediato, pero no comprende su sentido. Deberá, pues reconstruirlo”, el lector constata que su misión es develar el lenguaje secreto de esas *Memorias*: “Lo que un hombre inventa, otro puede ponerlo en claro”, explica Holmes. ¿Por qué, entonces, la elección del género? ¿Por qué no el ensayo de crítica literaria, que el autor practica con frecuencia, y no pocas veces con maestría? En la narrativa personal, afirma Vivian Gornick, “el narrador no suplente tiene la monumental misión de transformar un interés de baja intensidad por sí mismo en esa solidaridad desafecta que pretende ser de algún valor para el lector desinteresado”. La materia de la experiencia lectora es, en sí misma, personalísima. En este libro, la carga de la palabra “memorias” se revela en toda su magnitud: por un lado, la memoria como archivo, pero también como rescate, afirmación y duelo; por otro, la memoria lectora —que vincula el pasado y el presente con la construcción de la identidad—. El resultado es un delicado equilibrio entre autobiografía y crítica: la primera ilumina la segunda y viceversa. Por ello, no encontraremos aquí un ensayo desapasionado, ni tampoco un manual de crítica literaria. El autor se ha volcado entero en este libro y ha escrito una crónica donde anidan la

nostalgia, la alegría y la sensación de refugio: la historia de una vida y un destino, el feliz destino del lector.

Hace más de quince años que conozco a Pablo Sol Mora. En todo este tiempo, ha sido siervo y amante de la palabra, su amigo y su cómplice. He sido testigo de la embriaguez que le provoca la lectura, de las conversaciones en torno a los libros, del insomnio propio del crítico. Sol Mora ha sido, de algún modo, el alegre lector de Montaigne, el obsesivo admirador de Borges, el ambicioso Julian Sorel, el inconforme Quijote, el hombre podrido de literatura a quien Vila-Matas derribó del caballo.

Al llegar al capítulo sobre Borges —titulado, con acierto, “El Embrujo Borges”—, Sol Mora hace una declaración de principios: “Este, como decía, fue el punto de quiebre. A partir de ese momento tengo clarísimo que la literatura será lo más importante en mi vida y que todo lo demás quedará subordinado a ella [...]

No ha habido un solo momento en que haya dudado de mi vocación. He dudado prácticamente de todo lo demás, pero no de esto, y no es un sostén menor estar persuadido de que, pase lo que pase, tenemos algo que estará siempre ahí, que da sentido a nuestra existencia y a lo que podremos siempre asirnos”.

Ese pasaje, escrito con inteligencia y convicción, me lleva al descubrimiento de mi propia vocación: una noche, en el campus, en la oficina donde trabajaba como becaria, comencé a escribir un ensayo sobre *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. Era casi de madrugada, me acompañaban un par de amigas, estaba rodeada de libros. Al releer el capítulo sobre el suicidio de Septimus, sentí una extraña agitación vital, un peculiar dolor por la humanidad y sus vicisitudes, una suerte de latigazo en el corazón por un personaje que no existía en la vida verdadera. Cuando Pablo Sol Mora, entonces mi profesor, me devolvió el texto, solo había escrito

una frase: “Esto es leer”. Por eso creo que, más allá de lo que consigna esta autobiografía lectora, también ha sido maestro de lectores, amigo y cómplice de los otros, arco y flecha de todo leedor que, sin saber que lo era, lo ha descubierto gracias a él.

Memorias de un leedor es el espectrograma de una vida entregada a la lectura: Sol Mora está enfermo de literatura, y sospecho que solo quienes padecen este mal reconocerán en estas páginas los síntomas de su propia condición. En el fondo, leer este libro es participar de una conversación secreta: un diálogo entre el yo que lee y el yo que recuerda, entre el autor que escribe y su doble lector. En ese espacio entre ambos se cifra el mayor hallazgo de lectura: la posibilidad, así sea remota, de encontrarse con el otro, de compartir esta pasión inútil, esta misma obstinación por seguir el rastro del Conejo Blanco, a sabiendas de que no lo atraparemos.

La flauta y la cratera

Luis Felipe Fabre

Poeta griego arcaico

Sexto Piso

Ciudad de México, 2024, 114 pp.

BRIANDA PINEDA MELGAREJO

De nuestros escritores mexicanos actuales queda claro que Luis Felipe Fabre (CDMX, 1974) halla sentido vital en el camino de los versos. En una entrevista habla del hada *queer* de los poemas, aquel Allen Ginsberg que lo condujo a ese tránsito condenado a lo fragmentario, a la evocación, al antes o al después del deseo porque el durante —cuando de Eros se trata— suele manifestarse en un terreno extraliterario, ese donde el cuerpo es gozo en uno mismo y con los otros. Consciente del poema como lugar de la experiencia incompleta, Fabre escribe. Ha publicado *Cabaret Provenza* (FCE, 2007); *La sodomía en la Nueva España* (Pre-Textos, 2010); *Poemas de terror y de misterio* (Almadía, 2013) y tras más de diez años vuelve con *Poeta griego arcaico*. En este último poemario recupera y adapta a nuestra época el mito de Medusa. Metáfora de la madre de la poesía, del amor, de la belleza, del simulacro y de la muerte; “mil veces más mortal pues mil veces, / como la máscara / del actor” heredera de la historia, por la que nosotros pasamos apenas como un suspiro.

A Luis Felipe Fabre le interesa, como ha dicho en sus entrevistas, tomar distancia por falta de identificación con las escrituras del yo, la autoficción y aquellos ejer-

cicios literarios que buscan rendir culto a una identidad autopercebida. Le parece banal darle tanto poder al yo, no atreverse a ser otros; de ahí su apuesta de travestirse mediante el mito y sus personajes, de travesar. La poesía le parece propicia para preguntas y peticiones, es un modo de acceder a lo divino y dialogar con los dioses, de entender la realidad gracias a las visiones particulares. Sobre esa línea, los poemas de *Poeta griego arcaico* sugieren, ocultan, entregan un canto entrecortado; en suma, crean sueños lingüísticos donde gracias a la potencia del lenguaje y cierta tensión teatral tiene lugar la paradoja: el libro-ofrenda, símbolo del sacrificio de sí mismo es una canción muda y colectiva. El lector avanza en el poemario por un páramo lleno de estatuas rotas, donde lo arcaico alude a las ruinas, a los fragmentos (como en la poesía de Safo): hallarás en él lo que queda, no lo que fue; restos del cruce entre los instantes del cuerpo y la mirada de Medusa.

Erotismo es destino. La gorgona de Fabre, como la clásica, tiene serpientes en lugar de cabellos, son las de la sodomía. Estamos ante una criatura mitológica *queer*, asociada como sus hermanas Esteno y Euríale a un destino trágico y a lo sobrenatural. Ella, la mortal de las tres, es

madre de las estatuas, de los poemas, la única capaz de engendrar muerte con la mirada. El juego de máscaras desarrollado en los XXIV cantos del libro revela una búsqueda sensorial y sonora: escritura que va del cuerpo a la poesía, de la poesía a la piedra y de la piedra al presagio. Es el intento de representar la animalidad, lo monstruoso, lo instintivo y lo divino, “el rostro de nuestro propio horror”; y de hacerlo sin dejar de lado el culto al cuerpo y a la juventud propio de la cosmovisión griega. Todo esto, como dije antes, en plena aceptación de la experiencia incompleta, como quien quiere preservar el secreto de una vida:

Es la belleza el sueño del monstruo
y es el monstruo
el sueño

del héroe. Nosotros, despiertos ya
al sueño que fuimos, nosotros,
que ya

no podemos cantar sino en el sueño del otro,
cantamos que cuando el héroe
su sueño

alcanza, su sueño mata y despierta
monstruo él mismo:
tú

Luis Felipe Fabre asume su linaje literario desde el título y en la actualización del mito que realiza repite un mecanismo que Rafael Lemus señaló en su lectura crítica de *La sodomía en la Nueva España* publicada en Letras Libres en marzo de 2011. Lemus argumenta que Fabre juega tanto con la forma como con la función porque no solo parodia elemen-

tos formales del género del que abreva su ejercicio creativo, también altera la labor asociada a este. En aquel acude al auto sacramental, a las formas del Siglo de Oro y al Barroco. En este libro reescribe un mito clásico, pero al hacerlo lo cuestiona, desmonta, subvierte y despoja de su aura narrativa para inscribirlo en un terreno transgénero. Su propuesta estética revela que, pese al deseo del poeta de irse a otra época, Fabre es técnicamente un escritor de su tiempo. Este juego entre forma y función involucra al diseño del libro: elegir esa foto para la portada es para el escritor mexicano una suerte de chascarrillo, en su pose él, poeta laureado, se burla de la solemnidad. Junto con el título, el diseño invita a cuestionar el concepto de identidad y clasificación, dejar abierta la interrogante de quién es *yo*. A esto sumemos algo que noté gracias a un reseñista de Goodreads: la portada de *Poeta griego arcaico* (2024) parodia las portadas propias de la colección Loeb Classical Library volviéndose una versión pop hispanoamericana de los libros que publica la Harvard University Press.

Las ediciones americanas de los clásicos griegos antes mencionadas son bilingües (inglés/griego) y colocan el texto original del lado derecho. En el poemario de Fabre hay múltiples espacios en blanco por todo el libro y el lugar que ocupan sus poemas corresponde justo a ese lado destinado al original en el modelo editorial que imita; en algunos casos, debido a la extensión, las palabras pasan al lado izquierdo para que este resguarde los signos de su continuación, pero son excepciones. De ser esta disposición general elegida por el poeta o sugerida por la editorial, es posible interpretarla como un acto artístico conceptual: el de superponer el palimpsesto hispano al original griego. Sea este factor pensado o accidental, no deja de resultar jocoso. La actualización del mito de Medusa silencia, en cierto modo, la idea de originalidad. Y el palimpsesto es poesía en jirones cuando notamos el peso que tiene el vacío en la composición del libro.

El libro está dividido en dos partes: la primera es “Medusa”, compuesta por 24 cantos; la segunda contiene un poema de largo aliento, “Rapto de Ganimedes”, corolario que resume la juventud *dulce Deseo* a la que rinde tributo todo el poemario y que incluso los dioses buscan poseer; en el mito que reescribe Fabre, Ganimedes deja tras el rapto, en vez de un bonito cadáver, un cuerpo fragmentado de luz *en las estrellas de la constelación de Acuario*. Esta imagen estelar es interrumpida por la voz del poeta, quien cierra el poemario asumiendo su condición de mortal que se acerca a los cincuenta años y cuya realidad, literatura aparte, lo sitúa en la encrucijada de hallar el modo de envejecer rodeado de amor, de ser capaz de *vivir bellamente*. Si *Poeta griego arcaico* es un autorretrato imaginario y basado en hechos míticos, ese vacío que menciono an-

tes acaso alude a la vida cuya intensidad trágico-erótica lleva al poeta a cultivar la evocación y andar el camino de los versos. El mismo Fabre ahonda en estas cuestiones en su brillante libro de ensayos *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. Entre sus páginas afirma: “A veces la poesía está en otra parte”, y siguiendo esa línea rastrea una serie de poemas que devienen escritura de una ausencia o imposibilidad; como ensayista profundiza en la poética de Nicanor Parra, Roberto Bolaño, Ulises Carrión y Ramón López Velarde y el resultado es agudo y estimulante, uno de los mejores libros de su trayectoria.

En este, su último acercamiento a la poesía se atreve a ir en busca de una voz que nombre sus obsesiones. Sería difícil decir hasta qué punto la conciencia que el autor tiene del vacío diluye la potencia poética de su apuesta en movimientos racionales e iterativos antes que musicales. Lo anterior no niega uno de sus aciertos, el de representar la lepra de la experiencia. Testimonio ilegible a ratos de una vida elevado a oración pagana, a ofrenda. Este no es un libro fácil de leer porque incluso en sus momentos más arriesgados parece ceder a cierta contención conceptual. Sin embargo, es interesante y su belleza extraña seducirá a lectores insatisfechos y dispuestos a mirarse al espejo no en busca de una identidad sino del rostro del deseo, ese “ir a” enlazado a una deidad primitiva que afirma el nexo sagrado que hay entre el ser y la representación: “Ofrendo a Apolo el adolescente que fui, el que, deslumbrado y temeroso, contempló la belleza de sus imágenes en una enciclopedia de arte griego como quien mira una revista porno o consulta un oráculo que le revela un destino”.

Mundo metafórico de la experiencia amorosa y sensual donde el poeta persigue a las presas que fue en varios bosques, mundo que evoca el carnaval y la cacería porque más de una vez somos quien da muerte simbólica al otro. El poemario de Luis Felipe Fabre entrega en mitologías una reflexión sobre el sacrificio, la voluntad y la obediencia. Además, se atreve a establecer en ciertos versos una conexión entre la belleza y lo obscuro que deviene asombro. El libro es eco de una ceremonia que continúa y que anhela que se cumpla “ese destino suyo que eres tú”. Evohé, grito de alegría orgiástica. En reversa, viene a mi mente el poemario que Cristina Peri Rossi publicó en la editorial Girón en 1971: *Evohé: poemas eróticos*. El amor sáfico queda representado en versos lúbricos, así como Fabre hace lo propio con el deseo entre hombres. Ambos comparten cierto carácter hermético, la embriaguez del vacío.

La apuesta plural de *Poeta griego arcaico* se cumple en los coros de la primera parte, titulada Medusa; la lucidez del autor engendra una voz plural y monstruosa, propia de quienes atisban los

vínculos existentes entre la nada y el deseo, entre el terror, la belleza, el amor y la muerte. El coro es la disolución del yo. Los héroes, simples mortales, oponen al fracaso inminente el éxtasis activo en el tiempo del deseo.

Como lectora de poesía *queer*, noto que la postura estética de Luis Felipe Fabre lo aleja de aquella literatura reciente cuyo objetivo es visibilizar las experiencias diversas, sean buenas o malas, y para ello eligen contar su propia historia y la de otros; es decir, hermanar vida personal y literatura: mostrarse. Vienen a mi mente autores latinoamericanos como Pedro Lemebel, Juan Carlos Bautista, Tatiana de la Tierra, Lukas Avendaño (artista interdisciplinario con una alta potencia literaria), Raúl Gómez Jattin; o bien autores que escriben en lengua inglesa como Richard Siken, Eileen Myles, Danez Smith, Ocean Vuong, Torrin A. Greathouse. Todos ellos inscriben lo anecdótico en sus textos, cuestionan las prácticas sociales tanto de la comunidad LGBTQI+ como de aquellos ciudadanos que guiados por el odio tienen prácticas violentas, racistas, excluyentes y criminales. El *yo* es para ellos un centro de caos y creación, de identidad en movimiento y peligro, una posibilidad de presencia muchas veces negada por la uniformidad del sistema; es decir, el *yo* en la poesía *queer* es anticlanónico. Entiendo que la filiación literaria de Fabre apuesta más por lo clásico y desde ahí lleva a cabo su intento transgresor. El fulgor de su fantasía creativa está inscrito en el tiempo de la tradición y esto no lo vuelve ingenuo porque sabe bien de quién se burla y los frutos que persigue, monstruosos o no, son los de una inteligencia intuitiva.

Con todo, si menciono la poesía *queer* que visibiliza la experiencia biográfica, es porque hallo una intimidad propicia en la nota con la que Luis Felipe Fabre abre *Poeta griego arcaico*. Es breve, pero en ella hay una presencia y una voz que nos acerca a una experiencia particular, la del poeta inserto en su tiempo, que es el nuestro. Como lectores, queremos saber más y su escritura nos conmueve. Pero este deseo responde más a un capricho que a una crítica o exigencia. No hay engaño porque Fabre advierte desde su primer poemario publicado que su búsqueda estética y conceptual es otra. En este libro está contenido pues, un retrato colectivo y a la vez singular, un bosque lleno de estatuas, un misterio de mármol musical diciéndote:

mientras
resuena una flauta, baila;
mientras no se quiebre la cratera, bebe;
mientras perdure la flor de tu juventud, ama y amado seas.
Y brilla simple en el esplendor del día

Entre los vivos y la nadería

Emiliano Monge

Los vivos

Random House

Ciudad de México, 2024, 248 pp.

RODRIGO ROSAS MENDOZA

Uno no puede, como lector, andar por la vida pidiendo que los escritores tengan ningún compromiso ético frente a los temas que tratan. Sería lo ideal, pero dejémonos de ilusiones. No siempre es así. A veces la gente escribe por escribir. O escribe pensando, erróneamente, que está logrando cosas mucho más trascendentes de lo que en realidad consigue. Bueno, algo así sucede con *Los vivos*, de Emiliano Monge. Ya en su soporífera *No contar todo* había echado a perder el interesante retrato de masculinidades problemáticas que estaba trazando a partir de la figura de su padre y su abuelo. Y lo echó a perder porque Monge terminó metiendo forzosamente, cual pie de hermanastra de Cenicienta en la delicada zapatilla, sus propias experiencias personales que lo pintan enfermizo, frágil y sufriente. Pobre de él. Y pobres de nosotros que debemos soportar sus historias de cuando era un joven que gozaba de las bondades del alcohol y las drogas, mientras esperamos que retome las historias de los otros dos varones que sí son atractivas.

Decía, pues, que *No contar todo* ya había mostrado a ese Monge zigzagueante, con algunas cosas buenas para contar pero ávido por escribir más de lo que nos interesa leer. Pues bien, *Los vivos* va por el mismo camino. Monge elude el compromiso ético tanto de recuperar la memoria de las víctimas de desaparición como de explorar a fondo el periplo de los buscadores. Insisto, no podemos exigirle a nadie que se convierta en el paladín de ninguna causa. Pero el asunto es que Monge ya había mostrado buen ojo para tratar la violencia en *Las tierras arrasadas*, donde lo atroz del éxodo centroamericano corría en paralelo con una composición narrativa que se movía entre la ficción, el homenaje a Dante y la recuperación de testimonios de migrantes sobrevivientes que, tras escapar a las masacres y persecuciones en territorio mexicano, pudieron contar su historia en algún refugio fronterizo. Ese libro, pues, exhibía una sugerente capacidad de observación de las circunstancias migratorias en el sur del país y también contenía cierto compromiso ético con la recuperación de las voces sepultadas en el desierto, con los cuerpos desmembrados desperdigados en la arena. Era un vistazo afortunado a esa caída en el pozo de iniquidad que México representa para los desplazados.

Pero en *Los vivos*, Monge monta un relato que se siente vacío, cuya tozuda insistencia es parecerse a su producción anterior. Todo en esta novela es exagerada y gratuitamente simbólico —que en *Las tierras arrasadas* funcionó bien pero no aquí—. Utiliza la separación de una pareja como punto de partida para luego aludir a los distintos tipos de ausencias y pérdidas que la sociedad contemporánea experimenta, insinuando que “los vivos”, aquellos que sobreviven a este contexto de violencia cotidiana, también sufren y tienen historias para contar. Visto así, *Los vivos* pareciera el revés de *Las tierras arrasadas*. Y eso termina siendo. En el peor sentido posible, incluida la calidad literaria.

El planteamiento me parece banalizador y, en general, diría que la novela exhibe una pésima construcción de personajes. La pareja en crisis, por decir algo, se llama Vestigia e Hincapié. Por ahí desfilan también una tal Endometria y Cienvenida. Ahora bien, no sería la primera vez que Monge recurre a ese simbolismo casi infantil para bautizar a sus personajes. Volvamos de nuevo a *Las tierras arrasadas* —lo lamento, pero si el autor insiste tanto en recuperar todo lo que hizo antes, con más razón lo haré yo—, donde hay una serie de personajes cuyos nombres son Sepelio, Cementería, Estela y Epitafio. Conforme avanzan las páginas, se refiere a algunos de ellos con otros nombres como Oigosóloloquequero y ElquequieretantóaEstela. Juzgue, pues, el lector si estas decisiones narrativas en Monge realmente aportan algo a la obra o si solamente muestran pereza imaginativa.

Por lo demás, la novela se olvida por completo de abordar otros temas que inicialmente planteaba como las carencias del lenguaje frente al trauma y el sentimiento de vacío relacionado con la experiencia de supervivencia. ¿Por qué deja de seguir con atención esas líneas temáticas? En principio, porque el libro se centra en la conceptualización del universo de la desaparición a partir de una contraposición: los hallazgos de vida, que son referidos como “apariciones” —de ahí el sentido del título de la novela—. Monge utiliza la metáfora de la aparición como una forma de obtener “el lodo”, lo corpóreo y consistente, al contrario de la ausencia o desaparición, que puede ser entendida como “polvo”. Es decir, la desaparición es tratada en el libro desde su opuesto:

aquello que aparece, lo que vuelve al plano de la vida. ¿Suena bien? Desde luego. Pero Monge se las arregla para hacer todo esto a un lado y enredarse en su propia maraña de ilegibilidad.

Cierto es, por otra parte, que Monge no es muy dado a la claridad. Por ejemplo, se rehúsa a definir espacialmente sus historias. *La superficie más honda* da cuenta de ello: esas dimensiones no ubicables de los lugares así como los ambientes enrarecidos que funcionaban medianamente bien en ese libro de cuentos, parecen repetirse aquí de formas exasperantes. Y ese enrarecimiento toca particularmente a las apariciones, que se mantienen en una línea ambigua. ¿Son resurrecciones? ¿Sobrevivientes de algún enfrentamiento criminal, de un cautiverio? Que cada quien decida. O que se atreva a leer diez veces la novela para buscar ese “lodo”, a ver si saca algo más que “polvo” de ella.

Hay, por cierto, un aspecto interesante en la novela y es la idea de las mascotas como vestigios vivos de quien desaparece. Una forma de existencia que subsiste a la ausencia y necesita ser transferida a otro cuidado. Pero este asunto no es explorado con suficiente atención por el autor, quien más bien prefiere regodearse en la ambigüedad e indeterminación que ha enmarcado toda su obra y toma la decisión de tejer una atmósfera de tristeza y abandono que vaya bien con su historia de amores rotos y personajes solitarios. Porque “también somos eso [...], los huesos que alguien más debe encontrar”.

Mentiría si dijera que no disfruté ese lienzo de desolación que está al fondo de la novela —porque cada quien con sus rarezas—, pero tampoco fingiré que es suficiente para rescatarla del olvido. La opacidad en Monge ya se siente repetitiva, se nota un enrevesamiento forzado en su escritura. El escritor construye algo innecesariamente críptico y pretencioso que manosea todas las páginas, pobladas, además, de términos como “resurrección” y “aparición” para jugar de manera un tanto irresponsable con el revés de lo desaparecido y de la muerte en su afán de recuperar a “los vivos”. Me parece irresponsable porque, en medio de una historia que refiere al universo de desapariciones y personas buscadoras, el autor parece susurrarnos “los vivos también importan”. Desde luego que sí, pero un libro como este no demuestra dicho punto.

Monge utiliza como una suerte de *leitmotiv* visual la pieza tejida *¿Y si lo encuentro qué?*, de la artista Paulina Cuarón. Se vale de ella frecuentemente como símbolo disimulado de las mujeres buscadoras y del duelo pero pareciera una referencia insertada para validar el tema, mas no el tratamiento. Por otro lado, la historia de amor entre criminales y tratantes de personas que en *Las tierras arrasadas* —última vez, lo prometo— implicaba

un sugerente contrapeso dramático, en *Los vivos* luce como un amor maltrecho completamente deslavado, sin proponer ningún dilema ético al lector. Un mero pretexto para lanzar frases ideales para citar en redes sociales. Un ejemplo: “ésta que soy es la única que puedo ser. Pero también la única que quiero ser”.

En general, diría que *Los vivos* intenta poner sobre la página una sintomatología colectiva respecto a la soledad y el abismo de esta vida contemporánea. Así pensado, la idea suena interesante, pero la ejecución echa por tierra cualquier intento serio de problematizar la ausencia porque Monge quiere volver pretencioso lo más convencional. Es claro que el autor identifica varios elementos recurrentes en torno a la literatura que se ocupa de la violencia y la desaparición: los silencios que no pueden expresar la densidad del dolor y de vacío, las consecuencias del trauma sobre la memoria, la sensación de no pertenencia sufrida por quienes han perdido a alguien. Pero todo ello queda solamente en buenas frases que resumen estas preocupaciones sin que su tratamiento pueda llevarlas a buen puerto.

Recupero a continuación una serie de citas que, leídas de manera independiente, pueden otorgar una idea equivocada de la novela, pues nada de lo que se refiere en ellas es realmente problematizado en el texto. O, mejor dicho, la novela quiere decir tantas cosas que termina por ser de una vaguedad abrumadora: “que alguien te falte así, hace que sientas que tú también faltas o que te falta todo lo demás, que lo único que no falta es el agujero de la ausencia” y “esa necesidad de pasado bloquea su futuro y hace que su presente esté siempre fracturado. Por eso se aferra a la espera y por eso la desesperación los condena a cualquier forma de esperanza”.

Este par de oraciones remiten a un sentimiento verbalizado en torno a la desaparición y la búsqueda. Pero la totalidad de la novela no da cuenta de ello, no se acerca a ningún tipo de presentificación que honre lo ausente o lo desaparecido. Intenta hacerlo mediante la referencia conceptual de aquello que aparece, la llegada de *esos* que vuelven del limbo de la violencia. Pareciera que Monge tiene una lista a mano con temas recurrentes en

obras que tratan la violencia y fue tachándolos conforme los incluye en las páginas de su libro: la arqueología, lo forense, el trauma, desaparición, olvido y memoria, fractura del lenguaje, la idea de abismo como imagen de las fosas, la sensación de vacío. Todo eso se encuentra en *Los vivos* pero, irónicamente, nada tiene vida en este texto: se ahoga por frívolo y tedioso.

Escribir sobre desaparición y violencia requiere, en estos tiempos, de una sensibilización que no banalice estos fenómenos, que no los vuelvan un mero pretexto de escritura. Ya suficiente desdén tenemos por parte del Estado. Monge había salido bien librado de eso con *Las tierras arrasadas* y *La superficie más honda*. Esas obras guardaban cierto margen ético respecto al tratamiento de la violencia y sus consecuencias, rehuían a la normalización del orden violento que nos rige. Pero *Los vivos* no lo consigue, tampoco lo intenta. Solamente Emiliano Monge sabe qué quiso hacer con este libro.

Me gustaría firmar, por cierto, este texto como Elquenodisfrutó*Losvivos* o Lapidario. Algo muy mongeano. Pero no. Ahí está mi nombre.

Somatizar

Hernán Bravo Varela

Ejercicios de respiración seguido de El Estado empresario mexicano

Ediciones Era, Ciudad de México, 2024, 116 pp.

León Plascencia Ñol

Historial clínico

Ediciones Era, Ciudad de México, 2024, 143 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

El poema no siempre es un lugar seguro para hipocondríacos, según la distancia que el verso mantenga con la enfermedad. Distingo, de manera tentativa, dos registros: por un lado, aquellos textos que se aproximan al diagnóstico a través del archivo, del discurso científico y de la representación; por otro, los que somatizan la dolencia mediante un lenguaje consciente de su patología. El primero, arriesgo a decir, asume un compromiso moral con lo representado, mientras que el segundo lo hace en la misma medida pero con la literatura. Hablo de distancias porque, en la obra, el cuerpo doliente y la voz no siempre coinciden; pero cuando lo hacen, el lenguaje es la principal víctima del padecimiento. A la inversa, también puede ocurrir que el hablante se limite a su pronóstico sin que este modifique la forma de su enunciación, a diferencia de otros que incorporan la afección ajena en

el pulso mismo del habla. Esta distinción me permite, al menos en lo personal, separar libros que, aun hermanados por su contenido, divergen en su exploración. En un primer grupo, coloco a *Cuadernos de patología humana* (2021), de Orlando Mondragón (1993), *La arista que no se toca* (2019), de Zel Cabrera (1988), y *Errata* (2017), de Nicté Toxqui (1994); en otro, *Operación al cuerpo ajeno* (2015), de Sergio Loo (1982-2014), *Debe ser un malentendido* (2018), de Coral Bracho (1951), y *Moneda de tres caras* (1996), de Francisco Hernández (1946). Claro está que la poesía rara vez se presta a tal maniqueísmo. Dos títulos, publicados en la colección Alacena Bolsillo de la editorial Era, lo confirman: *Ejercicios de respiración seguido de El Estado empresario mexicano* (2024), de Hernán Bravo Varela (1979), e *Historial clínico* (2024), de León Plascencia Ñol (1968).

Publicado un año antes en Europa, *Ejercicios de respiración...* es el libro más reciente del reconocido poeta, ensayista y traductor mexicano. En esta doble entrega el autor examina un cuerpo asediado por la memoria y la enfermedad. Ambos segmentos pueden leerse como dos momentos de una misma voz, donde la figura del padre actúa como un elemento persistente. La contraportada añade: “Desde sus primeros poemas, que nombraban la gracia de un mundo inaugural, hasta la complejidad de sus más recientes búsquedas, Hernán Bravo Varela ha construido una escritura que pone en jaque los prestigios de lo poéticamente aceptado, como atestigua el diálogo entre estas dos colecciones.” Este diálogo se despliega como un recorrido a ratos doloroso por pasillos de hospitales, calles, consultorios médicos e incluso episodios de la historia del país, confrontando al sujeto con los fantasmas del pasado: “*Viven aquí, / arrimados / a tu hospitalidad*”.

El poema inaugural, “Samsara”, abre con una estrategia de silencios: versos cortos, distribuidos a lo largo de la página, que orillan al lector a detenerse y, básicamente, a observarse respirar: “Ésta es la rueda de las encarnaciones // confundí mi cuerpo / con mi yo // discúlpame / la verdad no sabía / (y sigo sin saber) // el cuerpo // al menos // no parece // yo”. El *samsara* —ciclo de nacimiento, vida, muerte y encarnación en las tradiciones filosóficas de la India— plantea que la liberación del sufrimiento se alcanza comprendiendo la naturaleza de la realidad,

cultivando la sabiduría, la compasión y el desapego. El poema, en este sentido, describe un desaprendizaje: la renuncia que conduce a la mente a mantenerse inmóvil, escuchándose. Desde ahí, el hablante se embarca en un viaje de introspección donde lo fisiológico y lo existencial se entrelazan: “Canta, / hija adoptiva de los hombres, psique, / las canciones prosaicas de la edad / soltera; los trabajos del omóplato / al son de la radiculopatía, / la madurez que te convierte en padre / de tus padres, en un abuelo casi / inesperado”. A manera de un mantra, el ritmo pausado integra temas como la ansiedad, la terapia física, la enfermedad del padre, la orientación sexual, las referencias bíblicas e incluso las catástrofes naturales, que desembocan en reflexiones sobre el acto de escribir: “No todo lo que se entiende es una profecía. / No todo lo que se ama es alegórico. / Un poema que comienza y concluye / en el espacio aéreo es un ejemplo”. *Ejercicios de respiración* concluye con “Nirvana” —la liberación de los deseos, del karma y del samsara, por medio de la meditación, según el budismo—, que funciona aquí como umbral de un poema sobre la muerte del padre: “apagado // no como luz // sino apagado // como / desprenderse // ese día veremos // no habrá nada que hacer sino ese día”. En ese gesto, Bravo Varela invierte el orden natural de las iluminaciones al colocar la trascendencia antes que la pérdida, como si la aceptación de lo ineludible fuera la única forma de atravesar el duelo; se torna en una especie de iniciación para lo elegíaco, característico de su estirpe; recuérdese *Ese espacio, ese jardín*, *El retorno de Electra*, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, entre otros.

El segundo apartado toma el título de la tesis de licenciatura en Derecho del padre, *El Estado empresario mexicano*, aunque no es el único documento que se utiliza dentro de la organización: enseguida, una carta dirigida a un profesor revela no solo la ideología de cierta clase media letrada en los años noventa, sino también la forma en que el poema piensa la escritura a partir de otros discursos no estrictamente literarios: “Como usted seguramente recordará, ‘universidad’ significa, ni más ni menos, que ‘todos los contrarios’ (uni-versus). De la discusión de las ideas contrarias nació la ciencia que engendró el progreso y la libertad

humanas. Nunca las dictaduras intelectuales del tipo marxista-leninista hicieron gran cosa por el hombre y no en balde han sucumbido en cuanto se aflojaron las cadenas”. Gracias a la pluralidad y el disenso, el cuerpo del padre —“la zona más temblorosa de nuestros pudores y respetos”, según Alfonso Reyes— adquiere en los versos tanto peso como sombra: “un hijo tiene la vida tan privada y un padre es obra pública”. Este diálogo con el otro, mediado por versos breves, versículos, ironía, rememoración, archivos, datos históricos, va delineando la pérdida, dándole forma, para que el hijo pueda nombrarla: “Y todos brindarán sin sombras en el césped hasta entrada la noche que ya se te olvidó”. Aunque concebidos como dos instantes que podrían leerse de manera independiente, *El Estado empresario mexicano* y *Ejercicios de respiración*, encuentran su bisagra en la muerte. Esta última funciona como punto de transición: la voz poética indaga en formas de enunciar, donde la respiración y la enfermedad, si bien no laten al mismo compás, se suceden.

Entre los títulos de poesía elegíaca recientes, el de Hernán Bravo Varela es quizá uno de los más abiertos a la experimentación formal. A esa lista podría sumarse el último libro de León Plascencia Ñol, publicado por el mismo sello editorial. No es casualidad: Era ha reunido, desde hace años, a poetas dispuestos a sondear los límites de la palabra —David Huerta, Elsa Cross, Malva Flores, Jorge Fernández Granados, Jorge Esquinca, Julián Herbert, entre otros—. En *Historial clínico*, sin embargo, el centro gravitacional es la madre. En diversas entrevistas, el también narrador y editor ha señalado su propósito de construir el relato de los últimos meses de vida y enfermedad del cuerpo materno desde frentes diversos: la memoria, la medicina y la fotografía. Es un retrato que busca entre el lenguaje de términos puntiagudos, científicos, clínicos, rescatarla, haciendo del poema un velatorio público. Dice la poeta sueca Jenny Tunedal: “Los vivos pertenecen a los muertos”, siempre.

Es una obra dividida en doce secciones —“Gramática”, “El último cumpleaños”, “Área de nefrología”, “Luz de los fantasmas”, “Visiones extraviadas en el retrovisor”, “Acta de defunción”, “Todo cuanto quisimos”, y otros—, donde la voz

poética realiza un recuento no solo físico, emocional y familiar, sino también lingüístico de la patología, que incide de lleno en la forma de nombrar al otro: “Escribo sobre mi madre. La lengua materna tiene que ver con un estado de inestabilidad. Soy inestable. Me perdí en el lenguaje. Todo consiste en no detenerse”. Es la pérdida de una gramática y la asimilación de otra, en la que el mundo y el poema ya no pueden seguir siendo los mismos: “Hay una máquina deshaciendo el lenguaje”. A partir de definiciones sobre la insuficiencia renal crónica y sus tratamientos, el poema entabla un diálogo con la materia y con la memoria, entre notas, interludios reflexivos sobre la escritura, anécdotas, viajes en coche, llamadas telefónicas, fragmentos en prosa, versificación, entradas enciclopédicas, documentación legal y expedientes clínicos. Son cauces por donde la voz afronta el duelo, en una serie de imágenes que condensan la fragilidad: “Las enfermedades son cubos de cristal en donde podemos ver todo lo que se incubaba”, “son el lenguaje secreto que nos daña”.

En *Historial clínico*, las palabras buscan explicarse a sí mismas, como si quisieran restituir el orden roto por la enfermedad, la muerte y el luto. Pero es imposible que la voz poética quede indemne ante la oscuridad del evento, sus condiciones y desenlaces: diálisis, hemodiálisis, hemofiltración, reserva renal disminuida, uremia, choque séptico refractario, muerte natural. Entre más precisa la lengua, más desorientada parece quedar. Los versos más estremecedores, quizá, sean estos en medio de todo el desconcierto: “Ha muerto mi madre. / Arranca el frío, la turbina del cielo, / arranca la nada contra ti. / Ciega el miedo”.

Hernán Bravo Varela y León Plascencia Ñol entregan dos libros donde la enfermedad trastoca al poema, lo obliga a cuestionarse y a buscar en otros registros su propio cuerpo, pues aquel que evocan —el del padre y el de la madre— ya ha sido nombrado por lenguajes ajenos a lo literario. En esa apuesta, ponen en crisis la forma misma de la lengua y sus posibilidades. Dice el poeta canario Luis Ferial: “y al fondo al fondo al fondo / yo, hace mucho, allá lejos, muy antes de nacerme”. Porque escribir es hacer nacer la voz con los daños colaterales del paisaje.

Contra el mito de la historia

Álvaro Enrigue

Tu sueño imperios han sido

Anagrama

Barcelona, 2022, 224 pp.

ABRAHAM VILLA FIGUEROA

No es exagerado afirmar que la imaginación histórica en México todavía vive bajo la sombra del mito según el cual los grandes eventos que gestaron esta nación se sucedieron en un orden destinado a desembocar en “nuestro” presente. Dependiendo de cómo se valore este, el camino andado es una tragedia, un triunfo o un manojito de contradicciones que asume tal o cual tendencia, pero, en cualquier caso, el pasado se toma por un devenir cerrado que no vivieron personas tan falibles como nosotros, sino casos ejemplares del espíritu nacional. Basta evocar la interpretación habitual de los discursos oficialistas del gobierno en turno, que enmarca sus decisiones dentro de un acontecimiento que sería la punta de lanza de las Grandes Transformaciones de nuestro país. Autoproclamarse heredero de los puntos álgidos del desarrollo nacional como si la propia voluntad encarnara inevitablemente el pasado colectivo es un aspecto fundamental de la retórica que hoy ordena el poder del Estado mexicano. Se trata de un buen recordatorio de que el pensamiento histórico y sus supuestos ideológicos no son un asunto exclusivamente libresco y, al contrario, se entrometen decididamente en la cotidianidad de la vida práctica en una de sus manifestaciones más depuradas: la política.

Al enumerar aquellos sucesos definitivos que concentran las aspiraciones del México moderno, llama la atención que los nombres empleados para referirlos sugieran claramente aspiraciones liberadoras o al menos revisionistas (Independencia, Reforma, Revolución). Y resulta doblemente llamativo si pronunciamos el nombre del más importante (porque inaugural): la Conquista. Parece que nuestra modernidad política es inseparable del esfuerzo por escapar de una subyugación originaria. Hay algo fatal y apabullante en que nuestro país se fundara en uno de los episodios más destructivos de los que se tiene registro histórico. Además, la caída de Tenochtitlán es resultado de una combinación de factores tan desafortunada que es imposible no envolver el suceso con el aura de los hados. Es como si desde que se cimbró el temor en los mexicas por una serie de presagios funestos se hubiera decretado anticipadamente su fracaso y, con ello, se empezara a marcar la cicatriz más infausta de la identidad nacional: la supre-

macía de los europeos sobre los americanos, de la minoría rica sobre la mayoría pobre, de los blancos sobre los morenos, del propietario sobre el asalariado, esa que todavía resuena en la conciencia nacional como un destino trágico y doloroso. La última novela de Álvaro Enrigue se alza directamente contra esta teleología. Ejerce la imaginación literaria para devolvernos una visión del pasado en la que este es abierto e indeterminado. No reconstruye la historia como si fuera realizada por fuerzas abstractas e incontables que culminan en un final previsto. En *Tu sueño imperios han sido* hay personas que se enfrentan a lo desconocido a base de conjeturas, que interpretan su situación como un problema sin resolver, que padecen limitaciones de carácter, que se frustran por las deficiencias del poder burocrático, que se estrellan contra callejones sin salida, que maniobran por los laberintos de la incomunicación, que se esfuerzan para llevar a buen puerto sus expectativas pese a no tener garantía alguna de victoria y que con su falibilidad constante nos confirman que en la historia no hay nada escrito sobre piedra. La llegada de los españoles a América pudo haber sido muy diferente.

La novela relata la estancia de Hernán Cortés y los conquistadores en Tenochtitlán entre su recibimiento y, unos días después, la primera reunión que tienen con Moctezuma en el palacio. Ceñir la narración a este breve periodo intersticial establece a los personajes en un estado de expectativa muy distinto a los cuadros más icónicos y decisivos de la Conquista. Los españoles no son guerreros sanguinarios o exploradores maravillados por la exótica novedad del lugar. Se retratan más bien como hombres temerosos y especulativos. No saben qué esperar de la acogida en la ciudad. Temen ser asesinados por sorpresa. Paranoicos, cargan su armadura a todas partes y se perciben a sí mismos más como prisioneros que como invitados. A su vez, los tenochcas que se encargan de su recibimiento no son nativos ingenuos, fascinados por la presencia de extranjeros poderosos. Son políticos que intentan sacar el mejor provecho de una situación sin precedentes. Atotoxtli, hermana y consorte de Moctezuma, considera que los recién llegados son insignificantes y no comprende por qué el *huey tlatoani* se toma la molestia de darles la bienvenida en vez de sacrifi-

carlos. A Tilpotonqui, el alcalde de la ciudad (*cihuacoatl*), lo preocupa la cercanía del ejército tlaxcalteca; quiere conservar el equilibrio de poder entre los reinos de la Triple Alianza y entre los jefes de cada sección (*altepetl*) de la ciudad; le tiene más miedo a Moctezuma y su hábito de castigar faltas menores con la muerte que a Cortés. Moctezuma lidia con la abulia de encabezar un gobierno autoritario en el que su voluntad es designio, padece un desencanto continuo que lo hace consumir más drogas alucinógenas de las que los sacerdotes creen adecuado y maquina un plan para hacerse de los caballos españoles, pues está convencido de que son un arma de guerra formidable. En estas caracterizaciones se diluye la épica para sustituirla por un tono menor, psicologista, que filtra la objetividad del acontecimiento a través de la conciencia dispersa, cambiante y contradictoria de los personajes. Jamás, por ejemplo, el narrador ofrece una descripción objetiva y pintoresca de Tenochtitlán. Lo más similar que presenta es la idea que tiene uno de los conquistadores cuando da un paseo por la plaza central. Las líneas rectas, la solemnidad y la blancura de los edificios le recuerdan el estilo sobrio y elevado de la arquitectura clásica que conoció en Italia durante un viaje de juventud. Si esta comparación es precisa o no da lo mismo: lo importante es que un europeo del siglo XVI se asistaría de un referente similar para comprender lo nunca antes visto. La narración jamás se separa del punto de vista parcial de cada personaje. Estos continuamente se extravían en una bruma mental, desbordante de hipótesis y asociaciones, que desmiente cualquier finalidad predeterminada: nadie tiene certezas sobre lo que sucederá. El presente se les escapa de las manos. Muchos escenarios son posibles.

Comparada con las novelas históricas previas de Enrigue, *Muerte súbita* y *Ahora me rindo y eso es todo*, *Tu sueño...* parece mucho menos sofisticada. No tiene la profusión, variedad y alcance de la segunda. No rastrea un entramado de objetos y personajes tan peculiar como la primera. Las herramientas usadas ahora son mucho más convencionales. Hay unidad de tiempo y espacio, desarrollo lineal de la acción, caracterizaciones precisas. Sin embargo, estos convencionalismos no son un retroceso o una falta de imaginación. Contribuyen más bien a representar con verosimilitud el carácter de los personajes y, con ello, a fortalecer el punto central de la novela: es perfectamente razonable concebir a los actores de la historia como individuos que experimentan el presente como algo abierto e imprevisible. Su incesante desconcierto nos recuerda que la caída de Tenochtitlán solo es inaudita si suponemos que no hay ocasiones cuando lo que se pensaba improbable o incluso imposible de hecho se materializa. Es patente en la novela que ninguno

de los personajes tiene la situación bajo perfecto control. El devenir histórico no consiste entonces en el resultado que calculan las voluntades individuales, sino en la libre interacción de estas en un juego que no es ajeno a las sorpresas del azar. No hay poder humano, parece decirnos la novela, que dicte el avance de la historia.

En las dos novelas previas de Enríque, el pasado no es un relato fijo y lineal. Se parece más bien a un cúmulo de relaciones posibles del que se pueden extraer personajes enlazados por eventos u objetos compartidos. Las constelaciones resultantes convergen alrededor de astros centrales (Caravaggio, Quevedo, Gerónimo...), pero no se limitan a ellos. Su extensión es difusa. Admiten una síntesis agregativa que puede pecar de excesiva o arbitraria. Algunos episodios se suman al cuerpo de la novela con demasiada accidentalidad. Ahora tenemos lo opuesto: *Tu sueño...* es un trabajo de depuración. La imaginación novelística no ejerce el placer de multiplicar las relaciones posibles; prefiere concentrar la volatilidad de la historia en el presente vivido por los personajes. Sus decisiones y lo que estas

implican acumulan toda la inestabilidad de la historia. Por eso mismo, cuando al final de la novela sucede un evento definitorio que cancela varios futuros alternativos, se hace patente la inconmensurabilidad de la pérdida que comportan las posibilidades no realizadas. La historia se muestra así como un tragedia mucho más honda que la derrota de un pueblo o el asesinato de tal o cual héroe: en el desarrollo de los acontecimientos siempre se pierden mundos posibles. Habrá alguien cuyos sueños, aunque apasionados, quedarán sin realizar. Así sucedió a los tenochcas. Así podría sucederle a otras personas. La historia es incertidumbre. Esto es triste y angustiante, pero también es la garantía de que nuestro futuro no está prescrito. Si algo significa la libertad, es justo eso: la historia no la hacen figuras emblemáticas que avanzan sin dudar hacia su destino, sino más bien personas imperfectas cuya imaginación las inunda de expectativas, sueños e ideas que se debaten sin cesar contra las fuerzas de la realidad y no pocas veces fracasan.

Al presentar uno de los retratos más conscientemente mundanos del en-

cuentro entre los españoles y los tenochcas, Álvaro Enríque nos recuerda que los grandes mitos de la historia son ilusiones continuamente hechas y deshechas en las mareas de una existencia actual que no se ha clausurado. Si el acceso al pasado siempre pasa por alguien que imagina en el presente cómo pudieron haber sido las cosas antes, entonces el pensamiento histórico es lo opuesto al saber guardado en polvorosas enciclopedias: es un ejercicio vital de la imaginación que hace patente los riesgos de su propia libertad, pues indirectamente reconoce que así como las personas del pasado tenían al frente múltiples opciones, en el presente las decisiones de uno afirman o cancelan mundos posibles. Pocas obras literarias se proponen tocar verdades existenciales tan hondas. Menos lo logran. *Tu sueño...* acomete esta tarea con un trazo seguro, puntual y bello. Después de varias novelas en las que su autor exploró el pasado con entusiasmo acumulativo y a veces difuso, es bastante satisfactorio encontrar aquí una imagen destilada de su interés por la historia.

Vivir para trabajar

Gemma Pellicer

Mar de fondo

Jekyll & Jill

Zaragoza, 2025, 144 pp.

GUILLEM ANGUERA

En el último mes he visitado un par de librerías que disponen de una sección dedicada al trabajo. Entiéndase, a una reflexión teórica acerca de la institución del trabajo. No sé si este aumento del corpus crítico ha venido acompañado del declive de la narrativa empresarial. Por razones políticas —y, sobre todo, estéticas— espero que así sea. Que una librería reserve un estante al trabajo dice mucho de su horizonte ideológico; que logre llenarlo únicamente con libros en español y publicados en los últimos diez años indica que algo está cambiando en nuestra relación con el trabajo.

No me sorprende esta avalancha de publicaciones. Pienso en *Trabajos de mierda*, de David Graeber; *La abolición del trabajo*, de Bob Black (del que existe también una edición en cómic); la aparición, en España, de *Exiliados del tiempo lento*, de la mexicana Vivian Abenshushan; las reediciones de *El derecho a la pereza*, de Paul Lafarge; o, más recientemente, *El derecho a las cosas bellas*, de Juan Evaristo Valls. Lo que sí me desconcierta es que este interés no haya alcanzado a la ficción con igual o mayor intensidad.

Aunque *Mar de fondo* trata cuestiones que atraviesan la existencia más allá del estricto entorno laboral, el marco de la novela de Gemma Pellicer es el trabajo. Porque facilita el desarrollo de ciertos arcos narrativos, sí, pero también, sospecho, porque en la oficina o en la fábrica o en el restaurante ocurren cosas. Habida cuenta de las horas que dedicamos a ganarnos el pan, me inquieta que buena parte de la ficción contemporánea continúe poniendo el foco en ese espacio ilusorio y limitado que es el tiempo libre, donde la jornada laboral queda reducida a la elipsis o al servicio de la caracterización o de la trama. Historias con personajes que trabajan, pero a los que nunca vemos hacerlo. Pellicer no ha escrito una novela sobre el trabajo —o no únicamente sobre el trabajo—, pero hay que reconocerle la intención de su mirada al devolverle a la literatura la centralidad que este tiene (aunque no debería) en la vida.

El alcance de la mirada de Pellicer es en realidad mucho más largo. En apenas 144 páginas se atreve con una sucesión de temas y enfoques que sorprenden al lector al comprobar la brevedad del texto en que se inscriben. Cuarentaiséis capítulos cortos, poblados de multitud de personajes e historias, construyen una narración coral, narrada desde distintos puntos de vista, que indagan sobre la vejez, los cuidados, la virtud, la migración, las relaciones familiares, laborales, la salud mental, lo que es y lo que parece ser.

¿Y de qué trata entonces *Mar de fondo*? Marina Fortuny es una empleada del sector de la hostelería. Después de

“una larga baja por depresión tras sufrir acoso en el hotel en el que había trabajado durante una década entera” consigue entrar a trabajar como *maitre* en el Japonés, un restaurante en el que se encargará de “llevar los pedidos a las mesas, orquestando con cuidado el servicio de ocho camareros fijos, yendo y viniendo a la vez”. Además, Marina también cuida a su abuelo, el Capitán, cada vez más dependiente, quien desde la muerte de su esposa no ha querido saber nada de cuidadoras o residencias.

En líneas generales, la trama de la novela bascula entre tres ejes: Hotel, Capitán y Japonés. Mientras que el hotel representa el lastre de un pasado con el que Marina está aprendiendo a convivir, el abuelo, en su persistencia por existir de manera autónoma, evidencia las necesidades de un presente frágil y finito. El Japonés, en cambio, abre la posibilidad del futuro, un lienzo en blanco que permite vislumbrar un horizonte en el que, por definición, tampoco queda excluida la repetición del pasado. Estos tres ejes funcionan como un juego de contrapesos que dota a la historia de tridimensionalidad, como si nos permitiera observar una escultura desde distintos ángulos.

A pesar de su brevedad, la novela está plagada de multitud de personajes secundarios que contribuyen a perfilar una de las preguntas troncales de la novela: ¿por qué ciertas personas encuentran regocijo o placer en degradar a otras? ¿Por qué tantas buenas personas estrechan “lazos con tipos y tipas que solo conciben las relaciones de poder y some-

timiento; sin importarles otra cosa que el ejercicio de su autoridad”? Pellicer someterá a todo un *casting* de personajes a la querencia y antojo de “gente dispuesta a cualquier vileza”, en una exploración del comportamiento humano que trata de trascender un contexto específico.

Así, tenemos a Julio, la pareja de Marina, que ha experimentado y presenciado a lo largo de su vida las vejaciones de Federico, el padrastro maltratador, “un niño de 90 kilos, mimado y déspota, que reclamaba la atención de [su] madre a todas horas”, “la clase de persona que lo saca de sus casillas al margen de cuanto haga”, que busca “hacer daño a toda costa como distracción y mero entretenimiento”. Federico también (o, sobre todo) somete a Teresa, la madre de Julio, y a su hermana, Lucía. Esta última, a su vez, lo ha vivido con Adela, una de sus parejas, quien “ejercía demasiada ascendencia sobre ella”.

Pellicer se sirve de todas estas subtramas para explorar ese elemento que tantas relaciones parecen tener en común y que está en el origen de la jerarquía, la dominación, el control, el poder. ¿Qué características tiene el dominador? ¿Qué comparten los subyugados? Aunque son más interesantes las preguntas que la novela plantea que las respuestas hacia las que Pellicer solo apunta, hay ciertas tesis más o menos explícitas en el texto que no dejan de tener implicaciones.

De Marina, sabemos al principio del texto que es “demasiado buena chica para un entorno caracterizado por el oportunismo y el trabajo mercenario, por la vileza propia de hacerse todo ‘porque lo digo yo’. [...] ‘Demasiado educada y orgullosa’”. Julio, por su parte, es “generoso. Extremadamente cordial”. A Lucía la vemos en distintas escenas como una persona atenta, sensible, preocupada por la familia. En la novela de Pellicer existe una correlación entre la integridad de sus personajes y el sufrimiento al que se ven sometidos: “¿Qué clase de país era el nuestro?: ¿uno donde las virtudes se cuestionaban como si fueran un lastre?”, leemos en las páginas iniciales.

Además del acoso laboral en el hotel por parte de los jefes de departamento, Marina, ya en el Japonés, tiene que enfrentar otra situación violenta que despierta viejos fantasmas. En esta ocasión, un trabajador roba dinero del restaurante, sembrando así dudas sobre la protagonista, recién llegada y responsable de cerrar la caja. Aunque con un desenlace distinto, la escena reproduce en cierta medida la vivida tiempo atrás en el hotel, en la que los jefes de departamento

se ensañaron con ella por no querer hacer la vista gorda ante un robo continuado de existencias.

De algún modo, pareciera que la novela, explícita en algunas de sus formulaciones, deja poco espacio a los puntos ciegos y la ambigüedad. Los personajes buenos, íntegros, virtuosos, apenas tienen defectos que puedan tenerse en consideración. Los malos, corruptos, interesados, con Pedro a la cabeza entre los jefes de departamento, son personajes monocromos cuya maldad destaca por encima de cualquier cosa y que dicen cosas como “a falta de otro desahogo, minarla nos llenaba de regocijo”. Creo que la misma brevedad del texto con que Pellicer se siente tan cómoda (hasta ahora ha venido cultivando el género del microrrelato) juega en su contra al negarle la oportunidad de desarrollar a sus propios personajes, encarnar su maltrato, sus heridas abiertas. Las humillaciones descritas en *Mar de fondo* se sienten en ocasiones como una historia lejana que ya se ha contado varias veces. El ser humano ha encontrado tantas maneras de infligir dolor, a veces tan sutiles y particulares, que creo que Pellicer ha perdido una oportunidad de narrar la especificidad del de Marina, pasando por la superficie de situaciones más o menos genéricas. Tanto más podría decirse con respecto al antagonista, a quien apenas llegamos a comprender más allá de la manifiesta voluntad de poder.

Sospecho que es esta misma apuesta por la brevedad la que conduce a Pellicer por otros callejones de difícil salida, relacionados con la ambigüedad y puntos ciegos que mencionaba líneas atrás. Cuando Marina dice “me espanta y asombra a partes iguales la impunidad con que actúan” o “a veces, es justo lo que ocurre: que los demás ven cómo tu jefe directo sospecha de ti y, por tanto, ellos también deciden hacerlo” o “¡qué ciegos estamos la mayor parte de las veces; qué dispuestos a creernos lo que nos convenga a cada rato! Y, sobre todo, ¡qué manejables y crédulos somos!” es como si explicara el mismo mundo que está tratando de construir.

Y cuando no lo hace, funciona muy bien.

Porque es en lo que no se dice donde se esconde una lectura mucho más sugerente. Una de las tesis que recorre el libro tiene que ver con aquella vieja pregunta de Platón acerca de qué es más conveniente, si ser justo o parecerlo. La experiencia de Marina, a quien observamos caer en el pesimismo a lo largo de la novela, parece confirmarle que, en efecto, la virtud jamás podrá ante la presión del

grupo: aquel que parece justo se alzaría para gobernar sobre quien lo es. Así, leemos: “porque por algo somos los responsables, y tanto da que las cuentas no cuadren si tampoco nos van a pedir cuenta alguna. Tanto da, en efecto, que sea el resto o la tonta del bote de Marina quienes paguen los platos rotos. Se cree muy lista esa chica, pero no ha entendido todavía que no va a poder con nosotros. Porque somos mayoría, y punto”. Esto parece claro en el caso del hotel. Un poco menos en el del Japonés. Aunque ambas historias tienen fuertes resonancias, en el asiático, la verdad, y con ella la virtud, termina por imponerse a las apariencias, en una suerte de pequeña victoria moral.

No quiero terminar la reseña sin mencionar otra cuestión de cabal importancia. Del mismo modo que *Mar de fondo* no es una novela sobre el trabajo, tampoco es una novela sobre la salud mental. Sin embargo, ambos temas atraviesan toda la historia y tocan algunas teclas interesantes. ¿Por qué medicalizar el acoso? ¿Por qué Marina vive con culpa y secretismo la medicación? ¿Por qué esa reticencia consciente por disfrutar de un derecho laboral como la baja médica? De forma consciente o no, la novela nos invita a preguntarnos qué clase de relación hemos establecido con el trabajo como para anteponer el compromiso laboral a todo lo demás.

Si bien esta es una de las facetas más interesantes del libro, también me ha resultado, a mi pesar, la más autocomplaciente. Por una parte, deja de explorar el calvario emocional que supone para miles de personas enfrentarse a un sistema burocrático que los revictimiza, los juzga, los pone en duda y, en última instancia, los devuelve al infierno del que solo el propio sistema podría librarlos; por otra, es, simplemente, incompatible con cualquier atisbo de realidad.

Sospecho que cualquier lector medio que haya tenido que lidiar con una baja motivada por cuestiones de salud mental difícilmente se verá reflejado en la narración: un psiquiatra público disponible para paciente y familia cada pocos días; la ausencia de la mutua laboral presionando para una reincorporación forzosa e inmediata; una baja laboral “definitiva” de todo un año por instancia del médico; la comprensión de las instituciones médicas. Este hubiera sido, quizás, un buen momento para dotar al libro de un componente social o de denuncia. Aunque supongo que, entonces, se habría convertido en otro libro.

Una historia íntima del mar

Hannah Stowe

Moverse con el agua

Almayer

Barcelona, 2025, 256 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Los navegantes se mueven con el agua. Los escritores navegan por las corrientes de palabras y hechos que se arremolinan, extienden, ondean y encallan en las orillas. En el caso del ensayo de la bióloga marina Hannah Stowe, de origen galés, se combina esa navegación sobre mares a veces serenos, en ocasiones intempestivos, con la pasión por hallarle un ritmo a la escritura, una cadencia de ola, un susurro del canto de las ballenas, un estertor de criatura abisal. Por lo anterior, *Moverse con el agua* no es solo la bitácora de una investigadora que decidió enfocar toda su energía en desentrañar los misterios del mar, sino de una creadora que comparte su experiencia marítima—su denodada lucha contra los elementos, a lo capitán Ahab— con un lirismo y unas formas diferentes a las de los sesudos informes académicos o a las de los apasionados, pero poco rigurosos, textos de los aventureros. Es decir, nos encontramos ante un libro que aún el discurso ecológico con la palabra bien dicha. Hay datos y hay alma.

Este ensayo personal, merecedor del BANFF Adventure Travel Prize 2024, acaba de ser traducido y publicado por la editorial Almayer. Y aquí tenemos una historia que ayuda a entender el porqué estamos ante un libro interesante, que se hermana con otros libros cuya temática versa en torno al mar. Antes de deambular por los siete capítulos y un epílogo de *Moverse con el agua* (Cuervo de fuego, Cachalote, Humano, Albatros errante, Ballena jorobada, Pardela y Percebe), hagamos un somero repaso por *Almayer*, de Joseph Conrad, y por este nuevo Almayer, la editorial independiente que publica en español a Hannah Stowe.

Más del setenta por ciento del planeta está ocupado por el océano y, como no podía ser de otra manera, esa parte líquida, ese correr húmedo de la vida de extremo a extremo de la Tierra, ha generado un sinfín de historias. Como bien señalan los creadores de Almayer: “Desde la *Odisea* no ha habido generación sin una ensoñación náutica, sin una isla misteriosa a la que siempre se quiere volver. Ese mundo, inmenso, es el foco de la editorial”. En coherencia con esta declaración de principios, bautizaron su editorial con el nombre de la primera novela del bueno de Conrad, publicada en 1895, en la que hay holandeses explorando el Pacífico, aventureros ingleses en busca de rique-

zas, príncipes malayos y rajás, hijas díscolas, rifles, pólvora, muebles quemados y la locura de Almayer, fumador de opio con olor a salitre. En conclusión, hay mar, mucho mar.

El mismo Conrad en una novela posterior (de 1915), *La línea de la sombra*, escribió unas palabras que bien podrían haber sido escritas por Hannah Stowe: “Aquella misma mañana, cuando me hubo relevado un poco más tarde el segundo, me arrojé sobre mi litera y durante tres horas logré encontrar un poco de olvido. Un olvido tan completo que, al despertarme, me pregunté dónde me hallaba. Al pensar que me hallaba a bordo de mi barco, una inmensa sensación de alivio descendió sobre mí. ¡En el mar! ¡En el mar! A través del portillo vi un horizonte tranquilo, inundado de sol. El horizonte de un día sin brisa. Pero su mera extensión bastó para la sensación de una evasión dichosa y la pasajera alegría de la libertad”.

Esa libertad, no solo del navegante, sino de las criaturas que le circundan, es la que transmite Hannah Stowe a lo largo de las páginas de *Moverse con el agua*.

Desde la primera página, descubrimos que, ya en la cuna, Hannah Stowe se sintió arrullada por ese “rugido silencioso, agua sobre arena y piedra, mientras las mareas subían y bajaban, a la vez ritmo y rima. Al principio, solo era una canción de cuna”. Su prosa tiene un ritmo muy personal porque lo mamó desde bebé. Y, a pesar de las tormentas, encuentra la luz, porque su mirada de niña descubrió el destello del haz del faro de Strumble Head. En el primer capítulo, conocemos la flora y fauna de la costa galesa, la llegada por centenares de las focas, la lejana silueta del delfín de Risso, o del demonizado tiburón peregrino, la marsopa común resoplando, la posibilidad de ballenas varadas, o el grito gutural de un cuervo de fuego. Con estas referencias en su niñez, Hannah Stowe lo tuvo muy claro: deseaba ardientemente navegar: “Me aventuraría a salir y descubriría que oír el viento y la lluvia bajo techo es algo totalmente distinto a sentir las inclemencias del tiempo sobre tu cuerpo en la oscuridad”.

Se enroló muy joven, a los dieciocho años, y aprendió todo lo que pudo del resto de tripulantes, de las estrellas y de su intuición. En un principio, tuvo que ba-

tallar con ciertos resquemores. Como ella misma cuenta, en Gran Bretaña, y probablemente en el mundo entero, “siempre se ha creído que las mujeres a bordo traían mala suerte, que su sola presencia agitaba los mares”. Desde que observó un calderón (ballena piloto de aleta larga) varado en la costa de Pembrokeshire se obsesionó con la idea de “ver todas y cada una de las especies de las ballenas”. Tan pronto como le surgió la oportunidad de participar en el viaje de investigación a bordo del Balaena corrió a por un billete de avión a Canadá y entró a formar parte de la tripulación. Y aprendió, por ejemplo, que el cachalote solía ser el animal más ruidoso del océano “antes de la interferencia humana”, que el “clic, clic” que volvía loco al capitán Ahab seguía resonando por los mares, que sus chasquidos hablan en un idioma que podría ser interpretado, que las ballenas cantan y que esta es su forma de comunicarse.

A través de la prosa refinada de Hannah Stowe, aprendemos leyendas celtas, como la de la *selkie*, una foca que se convirtió en mujer, y convivió con un pescador, con el que tuvo una hija, y habitó con ellos hasta que las mareas, el mar, su propia naturaleza la llamó de regreso al agua. El viejo pescador asumió que su esposa se perdiera entre la espuma del mar, porque “Al amar a una criatura salvaje, debes ser capaz de dejarla ir”.

Moverse con el agua consigue hacernos sentir lo inexorable de los ciclos de la naturaleza y, de paso, nuestra extrema fragilidad—Hannah Stowe sufrió un accidente acuático que a punto estuvo de destrozarle la espalda para siempre e impedirle navegar—. No hay ave más gloriosa en la literatura que el albatros. Para Baudelaire, los albatros “siguen, indolentes compañeros de viaje / al navío surcando los amargos abismos”. Samuel Taylor Coleridge, como recuerda Stowe, escribió *La balada del viejo marinero*, en la que un marino sufre las funestas consecuencias de haber matado a un albatros. Uno de los relatos más emotivos de *Moverse con el agua* narra el encuentro de la escritora con su “propio viejo marinero”, a quien conoció en su primera travesía larga a vela, cuando cruzó el mar del Norte, de Inglaterra a Noruega: “Su rostro mostraba una vida plenamente vivida, con profundos surcos grabados por el tiempo en su piel de pergamino. Casi no le quedaba cabello, salvo unos pocos mechones suaves que ondeaban al viento. Por la edad, su cuerpo ya era débil, pero su mente seguía tan afilada como para cortar el vidrio”. Este hombre le dio un único consejo: “No dejes de aprender nunca, chica. Nunca dejes de aprender. Eso es lo que te envejece. Eso es lo que al final acaba contigo”. A lo largo de la travesía, aquel marinero nunca desembarcó. Y tenía muy claro el porqué: “Estaba allí porque el barco y el mar eran su hogar más que cualquier otro lugar en

el que hubiera estado. Sabía que se estaba muriendo. Había querido volver a casa por última vez”. El que fue el primer viaje de Hannah Stowe fue el último de aquel viejo marinero, cuyas cenizas reposan hoy en lo más profundo del mar del Norte.

Quizá por historias como esta, y más que se desarrollan en las páginas de *Moverse con el agua*, la revista *Granta*

calificó esta obra como “un conmovedor himno al mar y una introducción inolvidable a una de las escritoras ‘de la naturaleza’ más prometedoras de la nueva generación. Es decir, a Hannah Stowe se la considera sucesora de plumas comprometidas como la de Rachel Carson —de la que Stowe menciona su primera obra, *El mar que nos rodea*, y que se hizo archifamosa

en los sesenta por su necesario y demolidor *Primavera silenciosa*—, Mary Oliver, Mary Austin o Robin Wall Kimmerer, por citar solo algunas. Ojalá no se tema el canto de Hannah Stowe como se teme al de las sirenas. Su mensaje aboga por la preservación de nuestros mares. Por el amor a todo lo que estos albergan. Por nuestro futuro.

El arte de las memorias

Vivian Gornick

La situación y la historia. El arte de la narrativa personal

Sexto Piso

Madrid, 2023, 180 pp.

FELIPE JARAMILLO GÓMEZ

Las siete páginas finales de *La situación y la historia* recogen todo lo que Vivian Gornick quiere dejar dicho sobre cómo escribir de uno mismo y, lo que es más difícil, cómo enseñarlo. Tras quince años como profesora en posgrados y másteres de escritura, la autora ha llegado a certezas que son en apariencia contradictorias. La primera es que no se puede enseñar a escribir, porque el talento literario innato es intransferible. La segunda es que sí es posible formarnos un juicio sobre una obra, tanto propia como ajena. Y que lo que este aprendizaje consigue es multiplicar las posibilidades del escritor en ciernes.

De aquí la importancia de dedicar un libro no solo a la pregunta de cómo se escribe, sino a la de por qué lo hemos hecho y lo seguimos haciendo. Como es consciente de que nadie puede enseñar lo que no sabe, la autora predica en este libro con el ejemplo y habla sobre sí misma y de lo que más íntimamente conoce: a la Vivian Gornick lectora que aprendió a leer lo que más adelante no tardaría en escribir. Porque *La situación y la historia* es más que una reflexión en torno al arte de la narrativa personal. Es también un libro sobre libros y el recuento de las lecturas que ayudaron a la autora de *Apegos feroces* y *La mujer singular y la ciudad* a hallar en sí misma un tono y a una narradora. Esta obra breve es un catálogo de ensayos autobiográficos y de memorias de autores que recurrieron a lo que Gornick llama un *yo indisimulado* que no hizo trampas ni —como en el caso de la ficción— se sirvió de sustitutos. A fin de cuentas, para la autora: “Penetrar en lo conocido no es en absoluto un hecho consumado. Más bien al contrario, es una labor ardua, muy ardua”. Por ello, para que dirijamos la atención a nosotros mismos, Gornick examina con una suerte de postura psicoanalítica a George Orwell, Beryl

Markham, Joan Didion, Edmund Gosse, Agnes Smedley o W. G. Sebald, quienes como escritores tomaron la decisión de tenderse en el diván, bolígrafo en mano y a la vista de todos, para explorar sus propias vidas a partir de una textura compleja de sentimientos encontrados.

Y como es habitual en sus libros, Vivian Gornick decide que su vida también debe ser objeto de estudio. ¿Cómo es que llegó al lugar en el que la crítica y los lectores la han puesto? Como toda respuesta la autora rememora los inicios de su carrera profesional en la década de 1970, cuando escribía lo que en ese entonces se conocía como “periodismo personal”, un híbrido entre el ensayo autobiográfico y la crítica social que no era más que otra versión o el germen de lo que más adelante se convertiría en su propia narrativa personal. Cuando se sentaba frente a la máquina de escribir se utilizaba a sí misma como medio para extraer un sentido más amplio de las cosas. Poco a poco fue descubriendo algo que Gornick convierte aquí en una especie de postulado teórico para guiarse como escritora —y de allí un título que de entrada parece oscuro—, y es que toda obra literaria autobiográfica o memorialística tiene tanto una *situación* como una *historia*: “La situación es el contexto o las circunstancias, en ocasiones la trama; la historia es la experiencia emocional que interesa a quien escribe: el discernimiento, la sabiduría, la cosa que uno ha venido a decir”. Cómo servir a la situación y encontrar la historia de manera que descubramos quiénes somos cuando las vivimos y quiénes cuando las contamos —y que lo uno sea eco de lo otro— es lo que ha estado en juego desde que san Agustín escribió sus *Confesiones* para explicar quién era.

Gornick se plantea para sí misma las preguntas que, como lectora, le han inspirado ciertos autores. ¿Cómo encon-

traron una *situación* y de qué forma la narraron como *historia*? ¿Qué eran capaces de decir sobre sus *yo*es interiores? Tomemos a J. R. Ackerley como ejemplo. Escribió en *Mi padre y yo* la historia de un padre adúltero con una doble vida, y la de su hijo homosexual: “Esta es la historia que J. R. Ackerley está dispuesto a contarnos. ¿Por qué le llevó treinta años contarla? ¿Por qué no tres? Porque lo que les he contado no es su historia: era su situación. Fue la historia lo que tardó treinta años en conseguir contarse”.

El proceso de autodescubrimiento, desglosado con paciencia por Gornick para cada autor y cada obra en los que se detiene, fue más o menos así. Al principio, Ackerley creía estar juntando las piezas de un puzzle familiar. Tiempo después se dio cuenta de que lo que quería describir no era una presencia, sino una ausencia: el relato de una relación que no se había vivido. Fue entonces cuando comprendió que, aunque siempre pensó que su padre no quería conocerlo, era él quien no se decidía a hacerlo. De modo que llegó al descubrimiento más importante: “No es a él a quien no quería conocer, es a mí mismo”.

Apegos feroces parte de conflictos afines. Queriendo escapar de las dos mujeres —su madre y su vecina— que la hicieron mujer, Gornick se dio cuenta de que por más que quería no podía escapar de lo que la atormentaba: “Yo me había decidido a separarme del teatral ensimismamiento [de su madre], pero, cuando los años se acumularon, vi que mis modales airados y cortantes eran, en realidad, solo una versión de su menesteroso dramatismo”. Era incapaz de dejar atrás a su madre porque se había convertido en ella. La autora sugiere un dilema similar al que marcó la obra de Harry Crews y que vale también para la suya: “Si no te vas de tu casa, te asfixias, si te vas demasiado lejos, te falta el aire”. Entonces decidió organizar la escritura en torno a un solo proyecto: explicar su situación con la voz de un personaje que no se dejaría amilanar y actuaría a partir de su propio discernimiento, de suerte que tuviera el valor de reconocerse a sí misma como autora de no ficción: no a partir de lo que conocía de ella, sino sabiendo quién era en el momento en el que escribía.

La autora no le dedica más de dos páginas a la pregunta de por qué se ha vuel-

to tan importante hablar de nuestras propias vidas. Hace treinta años —explica Gornick— se escribían novelas. Hoy se escriben memorias. ¿Qué significa este cambio y cuánto durará? Ni la autora ni los lectores lo saben. Pero Gornick tiene claro que la modernidad ha llegado al final de su trayecto y nos ha dejado despojados de los placeres de la narrativa, porque lleva muchos años siendo todo voz: una voz encerrada en su propio espacio emocional y que no está anclada ni en la trama ni en las circunstancias. Es en las memorias donde los lectores han encontrado una renovada forma de cuestionarse quiénes son. No como consuelo, sino como necesidad: “Y no con una respuesta, sino con profundidad de indagación”.

Quien quiera contar su vida se enfrenta a un territorio confuso, informe y a veces renuente a la exploración. Un esfuerzo y a la vez una frustración: “Por mucho que excavo, no puedo llegar directamente a ello”, son las palabras de Loren Eiseley, autor de *Todas las horas extrañas* que Gornick nos lee para que de alguna forma nos sintamos preparados. Porque para encontrar el camino, la autora sugiere en este libro que, antes de que nos sentemos frente a una hoja en blanco para narrarnos, nos planteemos una y otra vez preguntas sobre las razones por las cuales escribimos con la mirada hacia adentro. Como por ejemplo cómo consigue una persona unir las piezas de su

propia vida y de qué forma las convierte en ese empeño que el lector ve reflejado en la página. En pocas palabras: quién es el que habla cuando escribimos, qué es lo que ese narrador está diciendo y cuál es la relación entre ambas cosas. Una y otra vez deben resonar estas preocupaciones como mantras. Y al final lo que debe quedar es la paradoja de un mundo moderno que solo se piensa a sí mismo con un alma vacía y que nos pide navegarlo no confesándonos, sino investigándonos con mirada crítica e involucrándonos hasta el final, de manera que de tanto excavar lleguemos a algo.

Museo personal

María Negroni

Colección permanente

Random House

Barcelona, 2025, 112 pp.

LEOPOLDO OROZCO

En su lúcido ensayo *El arte de perdurar*, Hugo Hiriart emprende, con agradecimiento crítico y diligencia lectora, una comparación entre dos de los pilares de la literatura en nuestro continente: al sur, Jorge Luis Borges; al norte, Alfonso Reyes. Del segundo, se pregunta por qué no ha alcanzado “la gloria literaria” de la que, al parecer, sí goza el primero. Digo *al parecer*, porque, en su texto, la palabra “perdurar” es utilizada, indistintamente, para referirse a la fama y a la gloria, tal y como la entendían los griegos: dos conceptos que, a mi juicio, no solo no significan la misma cosa, sino que operan en tiempos muy distintos de la vida del sujeto, es decir, antes y después de la muerte.

Por mucho o poco que concuerde con los métodos y terminologías de Hiriart, sus reflexiones en torno a ambas figuras iluminaron mi lectura de *Colección permanente*, el más reciente libro de la argentina María Negroni, y también de una parte importante de su bibliografía, en cuyo conjunto podemos encontrar uno de los rompecabezas más estimulantes de la literatura contemporánea en lengua española.

Dice Hiriart que, al encontrarse con lectores de otros países que quieren adentrarse en la obra de nuestro regiomontano universal, se cruza con la dificultad de no poder pensar en un libro específico donde Alfonso Reyes “haya logrado destilar y cifrar [...] toda la gama de su genio artístico”, y que más bien su singularidad está dispersa “en la de-

licada orfebrería de sus pequeñas obras maestras”. Es decir, quien comience por la poesía se perderá al helenista de *Junta de sombras*, quien empiece por *Oración del 9 de febrero* echará en falta al ensayista libre y lleno de humor, y un largo etcétera.

Siempre que se enfrenta a este problema, Hiriart confiesa sentir la tentación de dirigir a esos hipotéticos lectores extranjeros hacia su librero: específicamente, hacia la balda ya casi vencida por el peso de los veintiséis volúmenes de las obras completas de Reyes.

En este sentido, antes de 2021 podíamos aventurar que Negroni compartía el mismo problema que Reyes: los dos son escritores de una versatilidad casi monstruosa, capaces de hallar terreno fértil en los lugares más dispares. Pero, a decir de Hiriart, “la puerta de la fama es estrecha y nadie puede pasar por ella con sus obras completas”.

No creo que deba darse por cierto el axioma del ensayista según el cual toda obra persigue la misma trascendencia o monumentalidad, ni que todo autor aspire a la gloria literaria de la que “gozan” los clásicos, sobre todo en estos tiempos de postautonomía y búsqueda de una obra común. La Negroni de esta *Colección permanente* —en boca de un Robert Walser apócrifo— declara estar en desacuerdo con que la literatura tenga este objetivo: “La recompensa del arte no es el éxito, sino la embriaguez”. Pero algo hay de cierto en la conclusión de Hiriart cuando apunta que hay autores cuyas obras giran en torno a un libro inexistente, y cuyos esfuerzos quedan desperdigados alrededor de ese centro neurálgico a través del cual todo podría comunicarse.

Hace un lustro, esta crítica bien hubiera podido aplicarse a la obra de Negroni: los versos de *Oratorio* y *Exilium*, herméticos, manufacturados con el material de las derrotas más rotundas, parecen haber salido de unas manos distintas a las que construyeron el *Archivo Dickinson* o

el *Objeto Satie*, devotas de la desapropiación y del trabajo de archivo. Y la responsable de estos cuatro libros parecería no ser la misma que hace crítica literaria y de cine en *Film Noir*, *Galería fantástica* o *El arte del error*, por muchas referencias que compartan entre ellos.

Todo esto cambió, a mi parecer, con la llegada de *El corazón del daño*, en 2021: una especie de *memoir* desoladora, a la vez tratado sobre escritura, crónica de una relación madre-hija y ejercicio parecido a la alfonsina *Historia documental de mis libros*: el conflicto materno y la biografía política y estética de Negroni, al tiempo que conforman el argumento de una memoria proteica, punzante y vital, son la columna vertebral de un ejercicio autocrítico que resulta en el ordenamiento y la puesta en debido contexto de sus demás obras. *El corazón del daño*, entonces, sería una especie de caballo de Troya literario: más que una culminación, es el índice de una carrera larga y brillante, un excelente primer título con el cual entrar a la obra entera.

Con *Colección permanente*, por otro lado, tenemos un objetivo parecido pero una forma distinta: si la cronología y la tensión narrativa de *El corazón del daño* nos hace pensar en una novela, este segundo libro publicado por Random House está más cerca del ensayo por su afán de ordenación sensible del mundo propio. Las diferentes secciones —entrevistas inventadas, cartas a un maestro sin nombre, fragmentos de una poética personal, atisbos biográficos— se nos presentan como pequeños vectores, desordenados solo en apariencia, pero que apuntan a un centro común: la conciliación de diferentes formas y métodos escriturales, todos con la poesía como fuerza centrípeta que mantiene a todo en movimiento y en su lugar.

Este nueva propuesta de Negroni calza perfectamente con el título del libro y con su concepto: una especie de museo personal, una exposición cuyo proceso curatorial consistió en la búsqueda

de piezas que no se han movido de lugar con el tiempo en el diorama de su praxis creativa: *Colección permanente* es un catálogo de lo que se quedó con ella después de los exilios, los viajes, la publicación de cuatro decenas de libros, las traducciones, los aprendizajes, las cátedras y las pérdidas. De todo esto, Negroni se queda con lo esencial —ciertos autores, algunos compositores y artistas contemporáneos e incluso una lista recomendada de lecturas—, y se permite, como buena profesora, ser categórica en sus lecciones sin resultar nunca dogmática.

Y es que en pocos libros he podido hallar una pedagogía de la escritura literaria tan honesta y efectiva como en este. Me vienen a la mente, por ejemplo, los diarios de Pavese y *Las clases de Hebe Uhart*, de Liliana Villanueva. Las cartas al maestro sin nombre parecen una declaración de principios tan bella como útil: en ellas viven a la vez la Negroni joven, la pupila que hace públicas todas sus dudas sobre el oficio, y la Negroni experimentada, la autora y profesora que sabe que el material del escritor, además de la palabra, es el tiempo mismo, y que escribir “es como entrar

a un museo de palabras para jugar con la memoria de lo que se perderá”.

Ni el escritor más avezado ni el crítico más agudo pueden saber con certeza qué se perderá y qué habrá de perdurar. Pero a veces solo falta un buen mapa para hacer que el territorio perdure en la memoria, y aún existen zonas sin explorar en la obra de María Negroni. Solo el tiempo dirá hacia dónde la lleva esta labor cartográfica. Por ahora, en *Colección permanente* nos ha legado un manual eficaz —y esperanzador— sobre cómo no perder la fe en el oficio de escribir.

Bulgákov, cancelado

Mijaíl Bulgákov

La Isla Púrpura y otras obras

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2025, 284 pp.

NINA CRANGLE

El fantasma de la cancelación llevaba ya un recorrido considerable en Occidente cuando hizo su aparición en Ucrania, concretamente en el escenario de la actual guerra contra Rusia. A finales de marzo de 2022, el Instituto Ucrainiano para la Memoria Nacional lanzó la prohibición de celebrar justo la memoria de uno de sus escritores más valorados hasta esos momentos, Mijaíl Bulgákov, por ser “un símbolo del imperialismo ruso que intenta someter a Ucrania”. La justificación de semejante medida solo puede entenderse en el marco de las confrontaciones ideológicas y territoriales que han alimentado la guerra ruso-ucrainiana desde 2014.

Bulgákov, el autor de obras prohibidas por el régimen soviético, escribió que “Los manuscritos no arden” a sabiendas de su propia experiencia. Y lo hizo en alguna de las páginas de su última novela, *El maestro y Margarita* (París, 1967), modelo de la más alta expresión literaria ocurrida en el pasado siglo según la apreciación de Sergio Pitol años más tarde. En efecto, la mayoría de sus obras nunca fueron publicadas o representadas debidamente en el paraíso comunista. En virtud de su escepticismo y de que siempre ocupó “un lugar por fuerza secundario en la vida cultural de la URSS”, conforme a una interpretación de Christopher Domínguez Michael, lo que tal vez nunca esperó es que una vez muerto su obra sería publicada extramuros y que con los años también lograría un reconocimiento internacional. A pesar de este, el mencionado organismo gubernamental de su tierra nativa hizo un llamado para cancelarlo, bajo la acusación peregrina de colaboracionista

del imperio enemigo sustentada en el argumento de su primera novela, *La guardia blanca*, publicada cien años atrás.

Por si no bastara, el vituperio del Instituto Ucrainiano para la Memoria Nacional amplía los cargos contra el acusado: Bulgákov aprobaba “la expansión del comunismo ruso” a más de ridiculizar a las minorías étnicas de su país, cuando en realidad lo hace con la mayoría de sus personajes sin importar sus orígenes raciales o su condición social. De este absurdo modo es que se llegó al extremo de condenar a toda la literatura rusa en la Ucrania del siglo XXI, listado que incluye además los nombres de Tolstói, Dostoievski y Turguénev. Curiosamente, no se trata de un exhorto a la quema de libros en lengua rusa sino a su reciclaje para la venta del papel por kilo a fin de sufragar los gastos de la guerra. A esta cruzada de los kievitas, los futuros —y muy pragmáticos— paisanos de Bulgákov, se sumaría también la Unión de Escritores Ucrainianos para ejercer una mayor presión y conseguir por último el cierre del Museo Bulgákov; es decir, el conflicto político-militar derivó en una batalla cultural. Para Mario de las Heras, en un artículo publicado en el diario español *El Debate*, el proceso revisionista que se vive en la patria del narrador y dramaturgo no dista mucho del llevado a cabo por el globalismo wokista en el resto de Occidente, salvo que aquel está, además, “inducido por una invasión con consecuencias canceladoras de una cultura decimonónica que nada tiene que ver (o quizá todo) con la guerra actual”.

Cuando el joven Bulgákov llegó a Moscú a finales de 1921, el gobierno soviético se enfrentaba al desafío de alimentar

a aproximadamente 20 de millones de personas víctimas de la hambruna imperante a causa de la pérdida de las cosechas en toda la región del Volga. Mientras en Ucrania, donde nació en 1891 en el seno de una familia de origen rusa instalada en Kiev, se padecían las secuelas de una guerra civil a punto de concluir que comenzó por los enfrentamientos entre los revolucionarios bolcheviques, los contrarrevolucionarios aglutinados en el ejército blanco y los nacionalistas ucranianos. De esas experiencias en Kiev, incluida la de la hambruna, es que en 1924 Bulgákov publica *La guardia blanca*, una vez instalado en Moscú; una novela de corte autobiográfico en la que no oculta sus simpatías por los combatientes antibolcheviques y que, como era de esperarse, le granjearía sendas condenas de la crítica literaria adscrita al aparato censor soviético y el rechazo apenas disimulado del propio líder del Kremlin. En cuanto a sus coetáneos, solo era cuestión de tiempo para que lo encontraran precursor de la “literatura de la revolución nacional ucraniana”, en clara alusión a la ocurrida entre 1917 y 1921.

No sería esa ni la primera ni la última vez que el novelista, dramaturgo y autor satírico sufriría a causa de la persecución y la censura, al punto de verse imposibilitado para publicar sus novelas y llevar al escenario, las más de las veces, sus obras dramáticas, a causa de la recurrente desaprobación de los comisarios, a pesar de contar con el aparente visto bueno de Stalin para trabajar en el Teatro del Arte de Moscú. En el Prefacio a *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar* (2007), J. M. Coetzee escribe que “La censura no es una ocupación que atraiga a mentes inteligentes y sutiles”; sin embargo, “se puede burlar a los censores, y a menudo así ha sucedido. Ahora bien, el juego de colarle mensajes esópicos al censor resulta en última instancia estéril y distrae a los escritores de su verdadera tarea”. En el caso de Bulgákov, y a juzgar por el conjunto de su obra, es por demás evidente que participar en tal juego no solo le resultó provechoso sino que se convirtió en el motor de su escritura.

Pongamos por caso la sátira *Corazón de perro* (publicada originalmente en 1968), una novela breve que relata la metamorfosis de un noble y desinteresado perro callejero en un hombre vulgar y cruel que llegó a poseer, cómo no, credencial del Partido Comunista; y *La Isla Púrpura*, escrita en 1926 y representada dos años más tarde en el Teatro de Cámara de Moscú, una propuesta que deviene teatro dentro del teatro desencadenada por las constantes intervenciones del censor en turno que dará como efecto una serie de delirantes despropósitos a lo largo de los cuatro actos y un Epílogo de un juego metateatral llevado más allá de todo límite esperable. Ambas, traducidas por Ancira, aparecen por vez primera en un volumen publicado por Galaxia Gutenberg en 1999.

Para la edición de la Universidad Veracruzana, la traductora eligió dos piezas más para acompañar a la *La Isla Púrpura*, sin que ninguna le reste estelaridad a la otra. Bulgákov, cuya imaginación y talento estuvieron al servicio del escrutinio de su época y de sus contemporáneos a razón de generar mundos paralelos y fantásticos pero desde una visión realista, busca ante todo provocar la risa en los espectadores de modo que la vida les resultara más llevadera, capitalizando así la latente animadversión popular. Tal ocurre con *El departamento de Zoia* (1925), una crítica de principio a fin a las costumbres recién adquiridas por los miembros de las élites de la “nueva” sociedad revolucionaria en formato de comedia de enredos, cuyo epicentro tiene lugar en una

supuesta casa de modas regentada por una *madame* en donde los oportunistas – que nunca faltan – se aprovechan del caos para traficar o con sus cuerpos o con un pretendido influyentismo, o bien con alguna sustancia ilegal traída de la China. Mientras que en *Iván Vasilievich* (1927) el autor pone el foco en los excesos autoritarios de la burocracia soviética, una vulgar suplantación de la antigua burguesía que desea, sin embargo, controlar todos los aspectos de la vida de los habitantes de una vivienda comunitaria ubicada en la capital de los sóviets. Se trata de una ucronía en toda regla, con máquina del tiempo incluida, en la que Bulgákov despliega sobre la escena uno a uno los componentes de una extrapolación ingeniosa para remarcar cuatro siglos de autoritarismo en la Madre Rusia que termina por conectar a Iván el Terrible con el Hombre de Acero.

Es mediante los recursos de la parodia y de la sátira como Bulgákov busca lograr un efecto subversivo en los espectadores, víctimas de una época de limitada libertad expresiva y de incansable persecución política, a la par que pretende evitar la censura en virtud de que lo que el dramaturgo se propone es llevar a escena una fracción de la grotesca realidad. Solo una fracción, pero mediatizada vía la parodia. Ya desde la factura aparentemente caótica de los argumentos es que el autor pone en duda la historia oficial, la supuesta verdad histórica surgida de la propaganda del día a día. En pocas palabras, lo que el dramaturgo hace es recu-

rrir al tropo de la vida como teatro. Él no se asume abierto opositor al régimen ni se erige en intérprete del pueblo; sabedor de las consecuencias, pues le iba la vida en ello, se enfrenta al enorme reto de emplear con la mayor precisión posible las armas de la parodia y de la sátira con todo y los comisarios tras bambalinas.

En su prólogo a *La Isla Púrpura y otras obras*, Ancira afirma que la de Bulgákov continúa la ruta señalada por aquellas tradiciones literarias que en el siglo XIX fundaron el moscovita Pushkin y el ucraniano Gógol, respectivamente, pero en este punto conviene saber que nuestro dramaturgo llevó a cabo la adaptación para el teatro de *Don Quijote* en 1938, que tampoco nunca vería la luz. Cervantes, junto con Gógol y Molière, era uno de sus autores tutelares, de ahí que se esclarezca que la naturaleza ilusoria tanto del teatro como de la realidad que Bulgákov sostiene conecta también con la cosmovisión barroca, que descansa primordialmente en dos tópicos caros a los siglos áureos: la vida como sueño y el mundo como teatro.

Cien años después de las persecuciones y bloqueos sorteados por Bulgákov, de los años de estrecheces económicas, enfermedad y olvido padecidos hasta su muerte ocurrida en Moscú en 1940, no resta más que celebrar en estos tiempos de cancelación y autoritarismos la nueva puesta en circulación de algunas de sus obras escritas para el teatro, esta vez en la lengua de Cervantes gracias a los oficios de su traductora, Selma Ancira.

Un singular campo amurallado

Haruki Murakami

La ciudad y sus muros inciertos

Tusquets

Ciudad de México, 2024, 560 pp.

HÉCTOR M. MAGAÑA

Simon Leys escribió que el trabajo de un crítico es salvar la obra de su autor (Leys lo ejemplificaba con el caso *Quijote*/Cervantes). Yo, agregaría que el crítico literario debe, además, salvar la obra de sus lectores más entusiastas. El caso del escritor japonés, Haruki Murakami (1949-) es uno de ellos. Un caso similar al del filósofo rumano E. M. Cioran, quien tradujo su popularidad por incomprensión.

El lector de Haruki Murakami no puede ser virginal, en el aire pululan una serie de palabras que parecen sobrevolar sus libros: gatos, jazz, libros, música, y uno que otro elemento de la cultura pop. Sus lectores parecen dividirse en dos cla-

ses: los que buscan esas referencias en sus libros y lo aman por ello, y los que ya están cansados de esas referencias en sus libros y ven en cada libro un recalitrante ejemplar sobre hombres solitarios, jazz, libros y mundos anómicos.

En su más reciente libro *La ciudad y sus muros inciertos*, el lector verá temas recurrentes, y para sus detractores, una historia ya contada y reformulada (*El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*). No obstante, tanto el amante como el detractor se pierden en la superficie. En la novela (como en casi toda su obra) el lector despistado se puede extraviar en las paradojas de lo cotidiano. Cuando se pierda la señales serán

evidentes, pues solo verá repetición y uniformidad. Reformulando un *koan* budista: solo verá coles de mercado, pero no verá al Buda. Asimismo, en la repetición, como señalan los budistas, se encuentra lo religioso; en lo uniforme, como señalan los antiguos sabios chinos, está el Camino (“Tao”). En la obra de Murakami encontramos todo lo anterior, si evitamos despistarnos.

En la *La ciudad y sus muros inciertos* se pueden ver a primera vista elementos de sus anteriores novelas: un joven (sin nombre) experimenta la pérdida amorosa. Su amiga (sin nombre), novia y única relación estable, ha desaparecido en una ciudad amurallada que existe en un mundo desconocido. Una ciudad con elementos familiares para sus lectores: una ciudad gobernada por una extraña lógica, con unicornios, gente sin sombra y “viejos sueños”. El narrador-protagonista se mueve entre dos mundos, cuyas fronteras se vuelven más difusas.

¿Qué se esconde tras esta repetición de elementos? Como nos recuerda Juan Arnau: “La repetición es el gran contratiempo, aquello que nos permitirá

descubrir afinidades hasta ahora ocultas entre la lógica y la devoción, o dicho más concretamente, entre el silogismo y el rezo”. La repetición no es un aspecto baladí en las obras de Murakami. Al igual que en muchas obras anteriores el narrador-protagonista se mueve entre dos mundos: el visible (*kenkai*) y el invisible (*yukai*), o en palabras de Arnau, entre el mundo del silogismo y el mundo del rezo, es decir, entre el mundo de la lógica y el mundo onírico. La historia, como muchas otras del autor, aborda la limítrofe naturaleza del mundo. Es más, la historia de amor entre el narrador y la muchacha de sus recuerdos resucita el viejo amor limítrofe entre dos dioses fundadores del shinto (la religión autóctona del Japón): el drama divino de Izanagi e Izanami. Un amor donde Izanagi tiene que atravesar el Otro-Mundo para salvar a su amada, Izanami; en el caso de la novela de Murakami, este tiene que entrar a la ciudad amurallada.

—Mi auténtico yo vive ahí —aseveraste un día—, rodeado por la alta muralla, dentro de la demarcación de la ciudad.

—Entonces, ¿quién es la chica que está a mi lado en este instante? —le pregunté. Asumí que era una cuestión pertinente, en función de lo que acababas de afirmar—. ¿No es la auténtica?

—No lo es. Lo que está aquí es una mera sustituta provisional, un remplazo, una sombra transitoria.

Desde el inicio de la novela lo notamos: el equilibrio del mundo está fracturado. Una sombra habita el *kenkai* y el ser real el *yukai*. Este cualidad limítrofe es de capital importancia en la tradición shinto. Como indica Muraoka Tsunetsugu: “Mientras decimos que *yukai* es lo invisible, en lo que se piensa es en un mundo poseedor de una especie de substancia que sería como una especie de sombra”. En el shinto, el Otro-Mundo no habita en una dimensión lejana, es tan cercano como las sombras, como en una obra de Kumi Yamashita donde vemos ambos mundos superpuestos: el visible y el invisible (la sombra).

El protagonista también contiene características recurrentes de las obras anteriores de Haruki Murakami. Se mueve entre la resignación, la alienación y la derrota. Estos elementos, lejos de ser una crítica a la posmodernidad, en realidad parecen constituir una constante en la literatura japonesa moderna. Es más,

después de la Segunda Guerra Mundial, Japón no puede mirar el mundo como antes lo hacía. Hay un mundo antes y un mundo después de la derrota japonesa. No es de extrañar que una de las novelas que marca este nuevo período sea *Indigno de ser humano* (1948) de Osamu Dazai. El Japón que Murakami vivió tampoco pudo salir de ese aire de derrota, de derrota de los ideales, de su irremediable fracaso. Haruki Murakami, en sus años universitarios, vio el fracaso de las protestas de los 60's. ¿Qué se puede hacer frente a la muerte de esos ideales? Quizás, como sus personajes, caer en la resignación y la alienación. Incluso en el Japón moderno esto se mantiene: “Tal era la desabrida imagen del Japón rural que se había extendido a todo el país. Supuse que la expresión ‘bucólica y colorida vida provincial’, antaño popular, debía considerarse en vía de extinción”.

Estas crisis del mundo visible (*kenkai*) se reflejan en el mundo invisible (*yukai*). Cuando el protagonista deje su trabajo en una editorial gris y empiece a trabajar en la biblioteca rural conocerá a dos personajes que se mueven por en esta geografía limítrofe: Koyasu, el fantasma-bibliotecario y “el muchacho del *Yellow Submarine*”, un *savant*. Estos personajes parecen moverse con naturalidad en esta bidimensionalidad, algo que tanto para el protagonista, como para los lectores de la novela, parece escaparse. El Otro-Mundo, esa ciudad amurallada, obedece a una lógica que para muchos lectores y críticos tiene pocos significados que descubrir. Ese otro mundo es un mundo fantástico, pero poco simbólico. Los habitantes de la ciudad amurallada se mueven y actúan sin consecuencias y sin fines. Incluyendo los unicornios: “—¿Por qué no tratan de resistirse a la muerte de alguna manera? —¿Por qué habrían de hacerlo? Así han vivido hasta ahora y continuarán haciéndolo”. No obstante, ese mundo parece liberador para el protagonista y para el *savant* del *Yellow Submarine*. Es un mundo que parece obedecer las palabras del monje budista indio Asvaghosha, quien decía que hay que usar el lenguaje para liberarse del lenguaje. Así, del mismo modo, los habitantes del mundo amurallado purgan el sinsentido de la acción y el trabajo en el mundo visible con trabajos y acciones en apariencia absurdas: quemar cuerpos de unicornios, cavar zanjas, ser bibliotecario en una biblioteca

sin lectores, o leer “viejos sueños”. Cuando el protagonista regresa al mundo real nota el contraste: “Yo ya no era más que una pequeña rueda dentada dentro del engranaje de una sociedad descomunal, una diminuta pieza de su maquinaria, una mera pieza intercambiable”.

En este mundo limítrofe, donde en apariencia no hay equilibrio entre el *kenkai* y el *yukai*, en donde parece que Izanagi no puede recuperar a Izanami, en donde las sombras y lo real han diluido sus geografías, en donde la lógica y lo alógico se fragmentan. Si todo eso constituye el mundo limítrofe, ¿vale la pena hablar de muros, vallas y límites? Haruki Murakami, a través del protagonista, recurre a la literatura para responder: “La literatura del colombiano García Márquez rehuía de las distinciones concluyentes entre vivos y muertos, y ponía en duda la separación entre realidad e irrealdad o la existencia de muros disociativos entre ambas. En mi humilde opinión, sin embargo, esos muros quizás existan. Mejor dicho, estoy convencido de que existen, pero son muros inciertos: tanto su rigidez como sus formas son relativas respecto al lugar y a la persona y, por tanto, los muros se alteran y modifican como si de seres vivientes se tratara”.

La novela *La ciudad y sus muros inciertos* de Haruki Murakami, y en gran medida casi toda su obra, se rigen por esos muros orgánicos que existen alrededor de la vida y la realidad: entre el protagonista y su amada, entre Izanagi e Izanami, entre lo invisible y lo visible, entre el *kenkai* y el *yukai*, entre el mundo real y la ciudad amurallada, entre los vivos y los muertos. La novela juega con sus muros y fronteras, los rompe, los diluye, los traspasa. El muro es incluso parte de nuestra naturaleza. El muro es la conciencia entre el cerebro y el cuerpo (“la conciencia es el apercebimiento del cerebro de su propia corporalidad”). ¿La repetición? Es el muro entre la lógica y la devoción, entre el silogismo y el rezo. La literatura de Murakami alienta a sus lectores a traspasar o franquear esos muros, incluso si es lo único que podemos hacer en vida (“cuando nos rodean los muros, la aventura de toda una vida quizá consista en franquearlos”). Recuerda a Henri Michaux, quien con la ayuda de la mezcalina intentó dislocar “el singular campo atrincherado ocupado por el hombre y en donde este maniobra sus ideas”.

Más allá de la violencia

Hiram Ruvalcaba

Los inocentes

Ediciones Era

Ciudad de México, 2025, 156 pp.

ISI PLATAS

Hay un tema que atraviesa gran parte de la obra literaria de Hiram Ruvalcaba: la violencia, entendida en un sentido amplio —de género, sexual, política, familiar y social—, cuyo fatídico desenlace suele ser la muerte. Esto puede apreciarse en títulos como *La noche sin nombre* (2018), *De cerca nadie es normal* (2022), *Todo pueblo es cicatriz* (2023) y, desde luego, en su más reciente libro de cuentos, *Los inocentes* (2025). Su prosa, sencilla pero profunda y auténtica, le ha hecho acreedor de diversos reconocimientos, entre ellos el Premio Nacional de Narrativa Mariano Azuela (2016), el Premio Nacional de Cuento Joven Comala (2018) y el Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez (2021).

Los nueve relatos que componen *Los inocentes* sitúan a la violencia como protagonista. En “A oscuras”, Javier, un médico y padre de familia, termina en un lugar dispuesto a pagar por acostarse con una niña que se ve obligada a ello para sobrevivir; más adelante descubre que se trata de una conocida. “Finales felices” cuenta la historia de Jorge, una noche despertado por su hijo —con el que mantiene una relación distante—, quien le pide ayuda para desaparecer el cadáver de su novia, a la que ha asesinado durante una pelea. En este relato destaca la forma en la que se encuentra narrado: segunda persona, modo imperativo, lo que nos permite percibir más de cerca la deses-

peración del protagonista, mostrándonos hasta dónde es capaz de llegar el amor paternal con tal de proteger a un hijo. Por su parte, “Blanco como porcelana” aborda una problemática dolorosamente común en México: la desaparición de personas y la creciente insensibilidad social ante el sufrimiento de sus familiares. En este cuento, un padre busca los restos de su hija, Lucía, en la facultad de Medicina, donde han terminado como material de prácticas para los estudiantes. Ruvalcaba lleva esta deshumanización hasta las últimas consecuencias, mostrando a los académicos más preocupados por la pérdida de “material de trabajo” que por la indignidad infligida al cuerpo de una víctima: “Es una lástima, en verdad. Comprenderá que esto supone un problema para nosotros [...] Y todo por el bien de la educación. Si fuera mi cuerpo, yo permitiría que se quedara en esta escuela: ¡qué mejor manera de aprovechar la vida después de la vida, que entregárselo a la ciencia!”. Este relato deja una sensación de impotencia y perplejidad. La incredulidad inicial se mezcla con la certeza de que, lamentablemente, una situación así no resulta del todo improbable.

“Los últimos hombres” expone otra herida abierta de la realidad nacional: la persistencia de la homofobia, pese a los esfuerzos del colectivo LGBTQ+ por erradicarla. En él, unos policías sorprenden a una pareja homosexual en su auto-

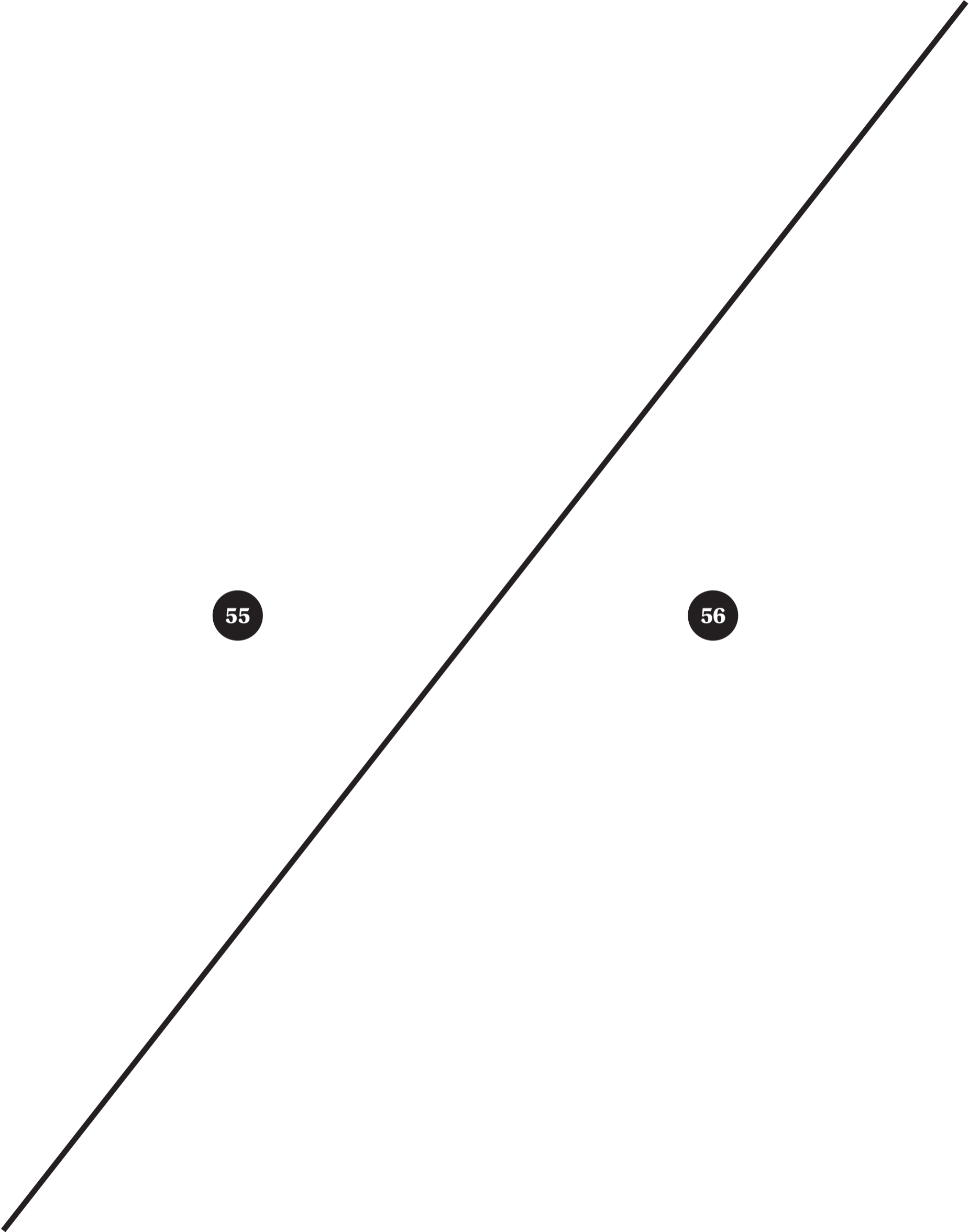
móvil y dejan salir sus prejuicios con total impunidad. En “El truco del sombrero”, “Paseo nocturno” y el cuento homónimo “Los inocentes” se aborda la pérdida de la inocencia infantil, un tema que el autor ha declarado central y razón del título del libro. En estas historias, la vida de los niños transcurre en un horizonte incierto y amenazante, donde la muerte y la violencia les alcanzan con la complicidad de la indiferencia social y, en muchos casos, de sus propios padres. En “Cuchillos japoneses” y “Los cachorros” se juega con la inversión de los papeles de víctima y victimario. En el primero, una pareja de mujeres se enfrenta al marido de una de ellas, un hombre violento al que intentan envenenar. En el segundo, un grupo de jóvenes sicarios camina en la madrugada para dar una noticia fatal a la viuda de un compañero asesinado por otra banda; en el trayecto, entre risas, recuerdan sus propias atrocidades y reflexionan sobre el momento inevitable de su muerte.

A pesar de sumergirse en escenarios y situaciones crudas, el autor no adopta una visión pesimista de la vida. Por el contrario, ha afirmado que su literatura tiene un fin tan testimonial como esperanzador, algo que se refleja en los finales abiertos de varios relatos. En el cierre del último cuento, por ejemplo:

—¿Nos vamos? —preguntó el Cerote, que renqueaba, apoyándose en el brazo de Micaela.

—Para allá —el Ajolote señaló un punto invisible en la distancia—. Allá donde se acaban las vías.

En palabras del propio autor, esta imagen condensa la idea que recorre el libro: que incluso después de la violencia y el dolor existe la posibilidad de seguir caminando hacia algo mejor.



55

56

La lexicógrafa y el novelista

Andrés Neuman

Hasta que empieza a brillar

Alfaguara

Ciudad de México, 2025, 296 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Estamos ante dos quijotadas. La primera, y monumental, la de María Moliner. Pasados los cincuenta años, esta historiadora, bibliotecaria y madre de cuatro hijos decidió engendrar a su quinto vástago: un diccionario. La tarea, que en un principio le llevaría unos meses, acabó ocupando dieciséis años de su vida y tres mil páginas, que incluían las definiciones de ochenta mil vocablos con sus correspondientes ejemplos de uso. Los dos tomos de esta obra colosal, publicados en Gredos entre 1966 y 1967, constituyen la prueba tangible del ascenso en solitario al Everest lexicológico de una mujer, cuya motivación para hacer cumbre fue su “melancolía de las energías desaprovechadas”.

La segunda quijotada es la de Andrés Neuman quien, durante diez años, se documentó como un descosido no solo sobre la figura de María Moliner, sino que también investigó concienzudamente la época –doña María había nacido en el redondo y contundente año 1900– y se empapó de cuanto estudio académico se refería al *Diccionario de uso del español*. Se dio a la tarea de leerlo casi en su totalidad y de contrastarlo con la decimotava edición del *Diccionario de la Real Academia*, la de 1956, a la que María Moliner *contestaba* en su obra. Incluyó en su trabajo una acepción usual de “contestar” que, hasta entonces, no había recogido la RAE: “Oponer algunas objeciones o inconvenientes a lo que se le manda o indica: *Haz lo que te dicen y no contestes*”. Ella invirtió más de tres lustros en *contestar* a los señores académicos. Por su parte, el autor de *Hasta que empieza a brillar* no *contesta* a doña María, sino que glosa sus bofetadas con guante blanco.

“Investigamos para ganarnos el derecho de inventar”, ha declarado Neuman (Buenos Aires, 1977). Cuando proyectó una biografía novelada sobre María Moliner no se imaginó un camino tan kilométrico. En mitad del proceso creativo, una serie de circunstancias –que fueron de la pandemia a su paternidad– le hicieron dudar sobre si la novela llegaría algún día a buen puerto. En febrero de 2025 vio la luz la primera edición y se disipó la incertidumbre. Lo que para algunos es la biografía novelada de María Moliner, para otros, narra entre líneas la historia de amor entre una lexicógrafa y un escritor, nacidos con setenta y siete años de diferencia. “Me acerqué a María Moliner

como a una abuela –mencionó en una entrevista este autor porteño, residente desde la preadolescencia en Granada–: ella es la abuela de todos los que amamos las palabras”. Como homenaje, por fetichismo también, él habría querido que su novela contuviera justo ochenta mil palabras, pero las labores de edición y corrección redujeron el número a unas setenta mil. Eso sí, muy bien puestas.

Desde la primera página de *Hasta que empieza a brillar* –en la que una mujer que “vivía despeinada” espera la visita de Dámaso Alonso–, se nota que Andrés Neuman está profundamente encariñado con su personaje, una figura “de fulgor tardío” (el reconocimiento llegó cuando ya era septuagenaria), cuya vida y obra constituyen “una antología de los asombros”. Por mucho que el narrador pretenda mantener las distancias (escudándose en la clásica y omnisciente tercera persona), al autor le vence la pasión en más de una ocasión, se brinca a su propio narrador y se funde con su personaje. Esta novela no es un panegírico, pero la admiración rezuma capítulo a capítulo. Lo anterior, lejos de señalarse como un error compositivo, se destaca como un acierto, porque ya está bien de consumir robotizados textos sin sal ni pimienta.

Hay muchos puntos en los que confluyen la vida de María Moliner y la de Andrés Neuman. María Moliner colaboró durante su juventud con el Estudio de Filología de Aragón y contribuyó a la creación de un *Diccionario aragonés*. Por su parte, Andrés Neuman ya había demostrado su pasión por los diccionarios, como artilugios literarios, con la publicación de *Barbarismos* (2014), un “diccionario canalla” de mil palabras al más puro estilo de algunos textos tan heterodoxos como el imprescindible *El diccionario del diablo*, de Ambrose Bierce, o el *Diccionario de lugares comunes* de Gustave Flaubert. Por otra parte, ambos pertenecen a la periferia (lingüística). María Moliner nació en Aragón, pero por necesidad se mudó a Madrid, Simancas (Valladolid), Murcia, Valencia... Esto le permitió tener una concepción inclusiva de la lengua. Por su parte, Andrés Neuman vivió hasta los catorce años en Argentina y después en Andalucía, por lo que está abierto a acentos, vocablos y expresiones idiomáticas sin juzgarlas de antemano.

El enfoque inclusivo del idioma español de María Moliner hizo que su diccionario fuera uno de los favoritos entre los estudiantes de Letras Hispánicas. En 1981, durante un viaje a España, Gabriel García Márquez fracasó en su intento de conocer a la mujer que “escribió sola, en su casa, con su propia mano, el diccionario más completo, más útil, más acucioso y más divertido de la lengua castellana [...] Viene a ser, en consecuencia, dos veces más largo que el de la Real Academia de la Lengua y –a mi juicio– dos

veces mejor”. *Touché*. Ella murió pocos días después de la fallida visita del escritor colombiano. Y él ganó el Premio Nobel de Literatura unos meses más tarde.

La novela de Andrés Neuman toma el título de un verso de Emily Dickinson: “A veces escribo una palabra y me quedo mirándola hasta que empieza a brillar”. Habrá lectores que se queden con el brillo y los matices que aporta este autor a la biografía novelada de María Moliner. De su infancia en Paniza, un pueblo zaragozano donde su padre ejercía de médico, a su vida en Madrid, al calor de la Institución Libre de Enseñanza; de la desaparición voluntaria de su padre en Argentina (formó otra familia al otro lado del océano) a las penurias de su madre, sus dos hermanos y ella misma para salir adelante; de su arduo trabajo al servicio de la II República y su participación en las Misiones Pedagógicas –“marineros del entusiasmo” según Juan Ramón Jiménez– al castigo que le infligió el Régimen franquista por su pasado de “roja”: fue “postergada (degradada) a su puesto original en el Archivo de Hacienda (o sea, dieciocho niveles por debajo del que ella había alcanzado en el escalafón administrativo)”; de la peregrina idea de realizar un diccionario, a su emoción al recibir en su casa de la calle Don Quijote (no se podía llamar de otra manera), en 1966, una caja grande con ejemplares del primer tomo; de su candidatura para ser la primera mujer admitida en la Real Academia Española, denegada en 1972, al silencio sepulcral con el que acabó sus días... Y, entre medias, sus adolescentes tiras y aflojas con Buñuelo (un compañero de estudios que no era otro que Luis Buñuel), su admiración por sus maestros (Menéndez Pidal, Américo Castro, Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, entre otros), su historia de amor con su esposo, el catedrático de física Fernando Ramón Ferrando, su dedicación a sus cuatro hijos (Enrique, Fernando, Carmen y Pedro); y su relación de franca amistad con Carmen Conde, quien acabaría siendo en 1979, ella sí, la primera académica en la historia de la RAE.

Sin negar que todas estas peripecias vitales están narradas de una forma exquisita, *Hasta que empieza a brillar* no sería la excelente obra que es si Andrés Neuman no hubiera encendido un atractivo faro que ilumina una nueva dimensión al *Diccionario de uso del español*: ¿y si la monumental obra de María Moliner fuera una suerte de biografía soterrada? ¿Y si entre sus tres mil páginas se escondiera la vida y el pensamiento de una mujer silenciada por la dictadura, y condenada a ganarse el pan en la triste biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid?

Ficha a ficha, sobre la mesa de su salón comedor, María Moliner redactó un diccionario “orgánico, viviente, suge-

ridor de imágenes y asociaciones”. Puso su vida al servicio de su obra de modo tan pasional que es incalculable el tiempo que invirtió en ella. De ahí, el cielo estrellado de la portada de Alfaguara, un recordatorio gráfico de las horas de sueño robadas por su diccionario. Sin embargo, mientras este le esquilmba descanso, le otorgaba la libertad de enmendar la plana a la RAE. También de dejar caer, como quien no quiere la cosa, pinceladas de su propia vida, a través de sus decisiones a la hora de incluir vocablos, añadir acepciones y aportar ejemplos de uso que nada tenían que ver con los canónicos de las autoridades. La impronta de su autora está tan presente a lo largo de sus dos tomos que, a pesar de que ella se devanó los sesos por darle un buen título a su obra (a punto estuvo de bautizarlo *Diccionario orgánico y de uso del español*), se terminó conociendo como el María Moliner.

Si la RAE daba como ejemplo de uso para el término amor “los padres **castigan** a sus hijos con amor”, María Moliner, hija de la Institución Libre de Enseñanza y cofundadora de la Escuela Cossío de Valencia, introdujo una sutil modificación: “los padres corrigen a sus

hijos con amor”. Las palabras no son inocentes. Los diccionarios, tampoco. De entre todas las batallas que tuvo que librar, la de enfrentarse a la censura no fue la menor, pero la censura salió escaldada de la contienda: nada mejor que saberla cerca para afilar el ingenio y buscar subterfugios para sortearla. Por ejemplo, María Moliner agregó al verbo “Bloquear” una acepción: “Detener o interceptar algo para que no llegue al sitio donde va dirigido; por ejemplo, una pelota o una emisión de radio” (“confiaba en que su ejemplo deportivo disimulase el otro”, apunta el narrador). Y en cuanto a “Libre” se atrevió con estos dos ejemplos: “Estuvo en la cárcel, pero ya está libre. Los pájaros viven libres”. (“Confiaba en que el lirismo del segundo le diera un aire casual al primero”). También incorporó acepciones osadas en términos, que podrían explotarla en las manos como minas en un campo de batalla, como “Izquierda”, “República”, “Política”, “Rojo”, “Yugo” o “Exilio”. Se rebeló a definir “Madre” como “hembra que ha parido”, y no pudo evitar matizar el término “Autoridad”. Si bien la RAE, en su cuarta acepción, lo definía como “Poder que tiene una persona sobre otra que le está subordinada,

como el padre sobre los hijos...”, doña María ironizó sobre la herida provocada por el abandono de su padre —el que sin mirar al otro lado del océano inició una nueva vida en el mismo país donde, décadas después, nacería Andrés Neuman, a la sazón biógrafo de su hija—, y añadió el siguiente ejemplo: “La autoridad del padre, del jefe, del sacerdote, del médico”.

Un jueves de madrugada, escribe Andrés Neuman escudado en su merecido “derecho a inventar”, María Moliner se sintió exhausta y se desahogó ante la ficha del verbo “Flaquear”. Lo definió como: “Mostrar debilidad. Estar a punto de fallar la resistencia física o moral de alguien: *Me flaquean las fuerzas. Flaquea su voluntad*. Mostrar falta de energía, entereza o valor. Ver: *Abatirse, Aflojar... Caer, Ceder, Cejar... Debilitarse, Decaer, Desanimarse... Bajarse, Recular, Rendirse...*”. Si bien María Moliner y Andrés Neuman llegaron a flaquear en el transcurso de sus respectivas quijotadas, la melancolía de la energía desaprovechada hizo que ninguno se rindiera y que ambos aguardaran pacientemente a que sus palabras, unidas en una nueva constelación, empezaran a brillar.

La (in)justicia de nuestro presente

Emmanuel Carrère

V.13 Crónica judicial

Anagrama

Barcelona, 2023, 272 pp.

RODRIGO ROSAS MENDOZA

Todos hemos visto alguna vez en pantalla historias del tipo “drama judicial”. Clásicos inolvidables del cine como *Twelve Angry Men* (1957), *In the Name of the Father* (1993), la miniserie *American Crime Story: The People v. O.J. Simpson* (2016) o el famoso documental mexicano *Presunto culpable* (2009). Ejemplos hay por montones. Ese ritmo trepidante de los juicios orales y el drama humano en el banquillo crean una atmósfera frenética que le viene bien al medio audiovisual. ¿Pero cómo disponer todo eso sobre la página? ¿Cómo transmitir ese mismo vértigo al lector? Emmanuel Carrère (París, 1957) ya lo había logrado magistralmente con *El adversario* (2000), acaso su libro más famoso. La historia del asesino Jean-Claude Romand llamó poderosamente la atención de Carrère como sucediera con Truman Capote y los homicidas Richard Hickock y Perry Smith. *El adversario* repasa el proceso judicial contra el asesino, pero, sobre todo, se concentra en hurgar en la retorcida

mente de quien fuera capaz de asesinar a sus padres, su esposa y sus dos hijos.

Carrère, pues, tiene olfato y, especialmente, buen pulso para este tipo de historias. *V.13. Crónica judicial* demuestra, como si hiciera falta, que es una de las mentes brillantes e indiscutibles de la crónica en este siglo. Lo que comienza como el seguimiento periodístico alrededor del juicio contra los responsables de los ataques terroristas del 13 de noviembre de 2015 en París se convierte luego en una historia sobre el sistema de justicia occidental. Es un libro sobre la recomposición del sujeto tras el trauma y sobre el complejo binarismo sobreviviente-culpable. El mayor rasgo de su brillantez es la sutil forma de hilvanar el horror de la matanza con la piedad y valentía que desprenden los testimonios de los sobrevivientes, a quienes él llama “héroes indudables, debido a la valentía que han necesitado para reconstruirse”.

La noche de ese 13 de noviembre murieron 137 personas, incluidos los sie-

te atacantes, y resultaron heridas cerca de cuatrocientas. El punto central fue Bataclan, una sala de conciertos donde esa noche asistían unas mil quinientas personas a un show, de las cuales noventa fueron asesinadas. Otros puntos importantes del atentado fueron el Stade de France —donde se disputaba el Francia-Alemania en *soccer*— y una serie de restaurantes en las inmediaciones de las *rues* Bichat, Alibert y de la Fontaine-au-Roi.

Carrère, desde el principio, informa al lector sobre el orden que seguirá este juicio durante nueve largos meses entre septiembre de 2021 y julio de 2022. Primero vemos la comparecencia de 250 víctimas. Dolor, lágrimas, odio, duelo, trauma. Luego vienen los cinco acusados. Todos los que ejecutaron la masacre están muertos. Quienes pudieron ser llevados a juicio son cómplices y algunos —los menos— solamente incautos que terminaron participando en algo que no entendían y cuyas consecuencias rebasaron hasta el más loco pensamiento. La mayoría de estos acusados provienen de Molenbeek, un barrio en Bruselas, Bélgica considerado actualmente, apunta Carrère, como “el feudo del yihadismo europeo”, donde el 95 % de sus habitantes son musulmanes.

A cada acusado lo interrogan en cuatro tandas: primero el presidente del jurado y sus asesoras, quienes representan la neutralidad. Luego viene la parte acusatoria: los fiscales, quienes representan a la sociedad. Después entran en juego

las partes civiles: abogados que representan a víctimas directas de los atentados. Por último, aparece la intervención de los abogados defensores. La claridad con que Carrère explicita los entresijos del juicio convierte este libro en una suerte de manual operativo sobre casos de terrorismo llevados a la corte que sienta un precedente internacional. El asunto relevante es este: si todos los ejecutores murieron, ¿en qué medida se pueden acusar de terrorismo en primer grado a estos segundos, cómplices indirectos, que están en el banquillo? ¿Juzgar a estas personas, incluso castigarlas, realmente implica un atisbo de justicia para las decenas de muertos o es una mera formalidad, un “peor es nada”?

Con todo, Carrère es lo suficientemente astuto como para deslindarse del tono victimista de este tipo de historias. Sabe bien que el terrorismo es una respuesta a fenómenos políticos que se han ido tejiendo desde hace décadas. Demuestra su sentido crítico a este respecto en repetidas ocasiones a lo largo del libro. Por ejemplo, se detiene con especial interés en la comparecencia del entonces presidente de Francia, François Hollande. La abogada defensora lo increpa: los ataques a Irak y Siria en septiembre de 2014 en los que participó Francia —en coalición con Estados Unidos y otros países— sucedió días antes de que Abu Mohamed Al-Adnani, portavoz del Estado Islámico, llamara a “castigar a Occidente” tras declarar la resurrección del califato. Esta acción, para muchos, mostró la premeditación del terrorismo que atacó a Francia en 2015 y a Bélgica en 2016. La observación de la abogada defensora hace tambalear el argumento de la fiscalía. Quien declaró la guerra primero y asesinó a civiles inocentes fueron Francia y sus aliados casi un año antes, no el Estado Islámico en 2015.

A lo largo del juicio hay una idea que resume la complejidad de este proceso: si vamos a hablar de terrorismo, hablemos también de colonialismo, de intervencionismo. Si hablaremos de los muertos en París esa noche de noviembre de 2015, recordemos también los muertos en Siria e Irak durante septiembre de 2014. Carrère, si bien no puede evitar seguir su sentido nacionalista, ciertamente no ignora la pertinencia de los argumentos de la defensa. De manera paralela al juicio, el autor se permite lanzar certeras observaciones, y lo agradecemos, sobre el crecimiento del radicalismo blanco en varias partes del globo. El nuevo terrorismo en el futuro ya no parece venir de los musulmanes radicalizados sino de las nuevas tendencias supremacistas blancas. Entonces, la radicalización se ha convertido

en un estado mental que se ha vuelto peligrosamente inflamable en nuestros días.

Carrère se nos presenta aquí como cronista y desde luego como parisino doliente, pero también, sorprendentemente, como una suerte de arquitecto. Describe con precisión el espacio donde se lleva a cabo el juicio para encerrar junto con él al lector en el largo y penoso proceso penal que pueblan las páginas del libro. La temperatura, la luz, la incomodidad de los banquillos, la atmósfera sonora: todo es precisado por la pluma de Carrère. Estamos ahí, con él. También detalla, con mucho compromiso, las minucias espaciales del Bataclan, el lugar de la masacre. El escritor nos lleva a ese entorno oscuro y claustrofóbico para puntualizar la cronología de los eventos y escuchar, como si de susurros borboteantes se tratase, los testimonios de quienes lograron huir del lugar dejando atrás un reguero de cadáveres y sangre, arrastrando consigo un trauma que les pesará toda la vida.

El libro se convierte, así, en un tratado sobre el odio y la imposibilidad de la justicia en nuestro tiempo. Para juzgar a estos cinco terroristas, entonces sentemos en el banquillo a la intolerancia, a la represión, a la Historia misma. A Carrère no le interesa el perdón ni tampoco el arrepentimiento. Le importa más entender el odio legitimado por una trastornada idealización coránica que permite a alguien volarse en pedazos para asesinar a unas cuantas personas, pero también le importa el resentimiento de los padres que perdieron a sus hijos en el Bataclan y que ahora siguen el proceso judicial esperando ¿qué, exactamente? Además, Carrère pone sobre la página un tratamiento inteligente del silencio. Dos de los cuatro acusados se apegan a su derecho de permanecer en silencio, de no contestar las preguntas de la fiscalía, de los jueces, de las partes civiles. “Sé que, diga lo que diga, mi palabra no tiene valor, conque ya no tengo fuerzas para luchar ni explicarme. Por eso me acojo a mi derecho al silencio” sentencia uno de ellos.

El mundo ya ha juzgado al mundo islámico históricamente. ¿Pero lo ha hecho con justeza? Ciertamente es que el yihadismo actual tergiversó el mensaje esencial de la palabra *yihad* dentro del Corán, que pretendía unir hombres y mujeres para crear una sociedad más justa, más decente, donde todos encuentren un lugar propio. Como bien señala Karen Armstrong en su estupenda *Mahoma, Biografía del Profeta* (1991), la *yihad* coránica llama a una lucha en los frentes moral, espiritual y político que conduzca a un mundo mejor. Claro que, con el tiempo, esa “lucha” se convirtió en un llamamiento a la guerra contra el infiel, dejando muy atrás el

mensaje unitario civil de Mahoma. Ciertamente es también, que la Europa occidental históricamente se ha mostrado reacia a tolerar la coexistencia de musulmanes en territorio cristiano y se ha empeñado en retorcer la figura de su profeta. Así, por obvio que resulte, el juicio que Carrère pone sobre la página es la actualización de una lucha milenaria que nunca ha tenido ni tendrá vencedor y solo va dejando una estela de percepciones acomodaticias que la historia ha ido abrazando, para bien y para mal.

Así como siempre habrá juicios contra aquellos que rompan las leyes, también existirá invariablemente quien los defienda porque así lo dicta, por más paradójico que resulte, la ley misma. El verdadero corazón del libro, con todo, es discutir la noción de justicia. Salah Abdeslam, la estrella de los acusados, quien tenía la encomienda de hacerse explotar a las afueras del Stade de France pero que a último minuto no lo hizo. No disparó ni mató a nadie. Eran diez miembros del comando terrorista. Los otros nueve murieron en el acto. Él es el único sobreviviente y, para su mala fortuna, quien cargará con el peso de la condena que no se puede aplicar a los otros nueve. Bien apunta Carrère: “si en vez de muertos estuvieran ahora en el banquillo, a los nueve asesinos del comando los habrían condenado, merecidamente, a la cadena perpetua irreductible. ¿Y a Abdeslam, entonces? ¿A qué lo habrían condenado a él? [...] No a la misma pena, con toda seguridad. Como no hemos atrapado a los verdaderos criminales, él paga por ellos”.

Así, *V.13* es una crónica sobre el proceso jurídico en suelo francés más mediático de los últimos tiempos a la vez que un ensayo sobre la filosofía del derecho y el sentido de la justicia. Esa doble naturaleza del libro se vuelve más valiosa en un tiempo en que todos pretendemos defender las causas justas. En esta era en la que siempre hay quien se concibe pomposamente como paladín de *algo*, Carrère decide por primera vez en su carrera no hablar de sí mismo. Cede todo el espacio a las víctimas, a los acusados, a la memoria nacional. El escritor parisino siempre había encontrado la forma de insertar la historia de su vida en el tejido narrativo de cada una de sus obras. En *V. 13* se olvida de ese hábito y se concentra en la historia, en la Historia. Y en medio queda atrapada la palabra *islam* que, conviene recordar, en su origen —ya sepultado por el olvido y la tergiversación— remitía a dos ideas que hoy lucen completamente ajenas a este mundo: paz y reconciliación.

Pynchon entre sombras

Thomas Pynchon

Shadow Ticket

Jonathan Cape

Londres, 2025, 304 pp.

LEOPOLDO OROZCO

Doce años después de la publicación de *Al límite* (2013), su libro anterior, la aparición de *Shadow Ticket* —la nueva novela de Thomas Pynchon— provocó un aluvión de reseñas y comentarios. Entre ellas, la de un tal Mark Kozak, en Goodreads: según sus propias palabras, se enteró de este lanzamiento gracias a su costumbre —mantenida con disciplina casi religiosa durante más de una década— de buscar en Google, al menos una vez al mes, “nueva novela de Pynchon”.

Esta anécdota ilustra a cabalidad la devoción con que algunos lectores esperamos noticias del eremita neoyorquino más famoso desde Salinger. Este silencio editorial —que se ha repetido ya en un par de ocasiones— bastó para que muchos lo diéramos por muerto, o bien alimentáramos secretamente las esperanzas de un nuevo libro.

Hace falta, como se ve, un espíritu tan comprometido como conspiranoico para leer a Pynchon. Pocos escritores actuales cuentan con lectores tan dedicados y, en muchos casos, tan tozudos. Es fácil sentirse intimidado no solamente por la longitud y complejidad de sus obras más consabidas —no por nada *El arco iris de gravedad* (1973) es considerada una de las novelas más desafiantes de la lengua inglesa—, sino también por las incesantes discusiones de críticos y lectores en torno a los detalles más nimios.

Pero este 2025 podría ser uno de los mejores años para adentrarse en la obra del autor postmoderno. Además de la publicación de *Shadow Ticket*, Paul Thomas Anderson nos ofreció, con su *One Battle After Another* —su excelente adaptación cinematográfica de *Vineland* (1990)—, un acceso lateral pero revelador a algunos de sus temas clave: la derrota y cooptación de las contraculturas, el delirio de persecución convertido en estado mental permanente y un desfile de personajes atrapados entre el vértigo y el absurdo de la historia.

Si el reciente premio Nobel László Krasznahorkai, en palabras de Susan Sontag, es “el maestro del apocalipsis”, bien podría considerarse a Thomas Pynchon el maestro de la paranoia. Sus dos novelas anteriores —las cuales, junto a *Shadow Ticket*, conforman una especie de trilogía *noir*— son una clara muestra de ello: *Vicio propio* (2009), también llevada al cine por Anderson, sigue a un detective privado en Los Ángeles de los setenta cuya perspicacia

se ve continuamente limitada por su afición a la marihuana; la protagonista de *Al límite* (2013) es una experta en fraudes fiscales que investiga los negocios turbios de una empresa tecnológica vinculada con los ataques terroristas a las Torres Gemelas. Si el Pynchon de *Mason y Dixon* (1997) y *Contra luz* (2006) bebía del *Quijote*, de la novela bizantina y del folletín decimonónico, en sus tres últimas novelas ha optado por la aparente linealidad del relato detectivesco, donde el criminal siempre está lejos de ser atrapado y nunca queda claro qué es una pista y qué una distracción.

Esta nueva entrega no es la excepción: en ella seguimos las vicisitudes de Hicks McTaggart, rompehuelgas convertido en investigador privado en la Milwaukee de la crisis del hampa y la prohibición de los treintas, al que un magnate de la industria láctea, apodado “el Al Capone del queso”, contrata para encontrar a su hija y única heredera, que huyó con su amante, músico y miembro de la banda The Klezmopolitans. Como en las demás novelas de esta tríada detectivesca, la simpleza del argumento no se traduce en una lectura sencilla; más bien, es lo único a lo que el lector puede asirse mientras atraviesa las trescientas páginas de una narración llena de nombres estrambóticos, letras de música *swing*, viajes intercontinentales, pistas falsas y giros de trama sembrados casi para desesperarnos.

Con todo, estas tres novelas son maliciosamente denominadas por algunos de sus lectores como *Pynchon light*, término acuñado por la crítica literaria Michiko Kakutani. El vocablo obedece a un único motivo: la narración se focaliza en un solo personaje, el “detective”, y la experiencia de lectura no está tan determinada por los cientos de voces distintas, tan propias del Pynchon maximalista. Como si la novela pynchoniana hubiera entrado, a principios del siglo veintiuno, en una especie de etapa *pulp* a través de la concesión parcial de la complejidad y la polifonía. La comparación más elocuente para ilustrar este cambio es la que se establece con *La subasta del lote 49* (1966), publicada casi cuarenta años antes y que, incluso siendo más breve, resulta más densa, árida y, dicho sea de paso, más estimulante.

Sin embargo, creo firmemente que este giro responde, más que a una concesión en lo estructural, a una conquista en lo ideológico. Como si su mismo devenir político hubiera obligado a Pynchon a po-

sicionarse frente a su realidad, por muy incomprensible que pareciera, de una manera más frontal. En sus últimas novelas podemos ver un espíritu crítico sólido, en el que no hay tanto espacio como antes para el cinismo. Hay espacio, sí, para el humor y el juego verbal, para el pastiche, pero no para interpretaciones tibias. Lo vemos, por poner un ejemplo, en la crítica que se hace en *Al límite* a las estructuras económicas neoliberales y corporativistas que dieron paso a la burbuja bursátil del *dotcom*, o en el sincerísimo testimonio del fracaso del movimiento *hippie* en *Vicio propio*.

Advierto esto, además, en su decisión de ambientar *Shadow Ticket* justo antes del advenimiento de los fascismos que resultaron en el estallido de la Segunda Guerra Mundial: la historia del detective McTaggart está repleta de nazis que son, a la vez, gente común y corriente, y que solo esperan la coyuntura exacta para desatar sus pulsiones reprimidas a través de la violencia y la limpieza étnica, esquema que no será ajeno a nadie que haya visto cómo ha operado la ultraderecha en Estados Unidos desde el inicio de la era Trump. Lo advierto también al inicio del capítulo 34, cuando el tour europeo de los Klezmopolitans hace su parada en Hamburgo, donde los barrios obreros se han llenado de camisetas pardas y de loas al nuevo Führer. Los bares alemanes que visita la banda se han vaciado de cualquier piel que no sea blanca y “las frases de blues se han sustituido por triadas mayores”.

Aun así, hay aún muchos lectores entendidos de Pynchon —no solamente en el Subreddit dedicado al autor, comunidad importante para la comprensión del fenómeno cultural que su obra representa, sino también en varios medios profesionales— queriendo darle a esta novela una lectura de simple juego intertextual, como si no fuera más que un sistema de acertijos que sirven, más que como dispositivos de interpretación de una realidad compleja, como medallas en el pecho de lectores obstinados y cerebrales. Como si lo importante de leer sus obras fuera, irónicamente, terminarlas. Pero lo urgente de estos laberintos no es salir de ellos, sino entender por qué nos encerraron dentro, sobre todo en estos tiempos en los que mundo y laberinto resultan cada vez más indistinguibles.

Más allá de esto, reconforta saber que el buen Thomas Ruggles Pynchon sigue ahí, escondido, lúcido, más actual que nunca, en algún lugar de la Gran Manzana, negándose a ser reducido a mito o a cabriola montada para divertimento de los teóricos de la literatura. Ahí está todavía, recordándonos que solo escribiendo desde los márgenes más invisibles se puede ofrecer una lectura honesta del mundo, que solo desde ese rincón secreto alcanzan a verse los hilos que mueven todas las cosas.

Elías

Elías Uriarte
Poesía reunida
 cabezaprusia
 Puebla, 2023, 146 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

Hoy, cuando la discusión literaria se resuelve entre malas praxis y falacias *ad hominem*, apostar por el poema y por el lenguaje como su único territorio puede arrojar algo de luz sobre el panorama. En ese gesto se inscribe el catálogo de ciertas editoriales mexicanas independientes. Pienso por ejemplo en cabezaprusia, que desde su sitio web ha lanzado el siguiente manifiesto: “no queremos novelas, no queremos poemarios *sobre algo*, no queremos marquesas que salen a las cinco ni tersos ensayos que con hermosas citas ocultan su inanidad, no queremos libros de historia que ‘se leen como una novela’, tampoco libros de cuentos unitarios ni no unitarios ni libros de versos ni antologías panorámicas, no queremos premios literarios ni de diseño, no queremos héroes patrios, autoficciones ni romance juvenil, no queremos prosa burocrática, prosa publicitaria, prosa varia, prosa de redes, prosa de Estado, no queremos espectáculo, no queremos ningún costumbrismo, tampoco portabilidad, traducibilidad ni anticipo de guiones, bajo ninguna circunstancia queremos poesía conversacional, bajo ninguna circunstancia queremos un libro cuya sinopsis le haga justicia”. Desde 2010, este proyecto con sede en Puebla ha sostenido una fe discreta pero radical en “la rareza voluntaria”. No sorprende que bajo su sello apareciera en 2023 *Poesía reunida* de Elías Uriarte (1945), figura de culto de las letras suramericanas.

Uriarte nació en Uruguay y vivió allí hasta 1973, año en que se trasladó primero a Argentina y luego a Brasil, donde realizó estudios en filosofía. Más tarde, residió una década en Alemania. Su vida ha sido, en muchos sentidos, un exilio —geográfico y lingüístico— perpetuo. Profesor de literatura, pertenece a una generación de poetas latinoamericanos marcada por el derrumbe institucional en la segunda mitad del siglo XX. En los libros publicados entre 1973 y 1985 puede leerse una forma de resistencia frente al signo ominoso del Estado: un trabajo con el lenguaje, con una lengua que se repliega en sí misma para decir lo justo, lo necesario, lo que apenas puede franquearse. Para el autor, además, según cuenta en una entrevista, crecer en Rocha fue decisivo para su educación emocional: un entorno campestre y fronterizo, liminal, al este de la república uruguaya, que lo mantuvo alejado de la ciu-

dad hasta los diez años, y lo hizo habitar un tercer espacio, indeterminado, entre las cosas.

Aunque mantiene un perfil discreto, sus contemporáneos reconocen el lugar que ocupa dentro de las letras nacionales. Hasta ahora ha publicado cuatro libros: *Trabahombre* (1978), *Breviario de la peste* (1986), *Hiroshima* (1999) y *Summa* (2023). Los largos intervalos —de diez y veinte años— entre cada título, así como la escasa circulación internacional de su obra, explican la limitada atención crítica que ha recibido. Por ello, es de celebrarse la publicación de su *Poesía reunida* en México, donde el lector puede acceder a los tres primeros volúmenes de su trabajo.

Así, destaco lo que a primera vista es evidente: un orden cronológico inverso, una lectura que inicia con *Hiroshima* para concluir con *Trabahombre*, como si de un viaje a la semilla se tratara. En el primero se despliega una serie de textos que apelan a una “resignación en el lenguaje”, una búsqueda de diferenciación “cualitativa y absoluta con todos los compromisos”, los cuales han sido —según sugiere el prólogo— absorbidos por una “Cultura de la Empresa”. No es gratuita la cita de William Blake recuperada como epígrafe. El radicalismo político de “To Nobodaddy” (1793) —juego con las acepciones de “nadie” y “padre”— funciona como crítica al dios judeocristiano y a cualquier figura de autoridad. En Uriarte, ese impulso se transforma en denuncia de una “era teológica en la poesía”, cuyo fin se proclama en un pequeño manifiesto con el que se ha decidido abrir el volumen: “Yo quisiera decirles: / Ahí, / Ahí: / Esa casi imperceptible diferencia. / Quisiera decirles: / Toca ese pétalo / Y no tocas nada, / Oyes a esa mujer / Y no oyes nada: / Esa Tela, / Esa Tela, / Es el ‘Sacerdote Moderno’, / Es el Representante”.

Lo imperceptible —como una aureola, como un velo, como una película sobre las cosas— se convierte a lo largo de las páginas en una presencia corrosiva gracias al uso de mayúsculas, prosopopeyas y versos cortos. En el poema homónimo, la ciudad japonesa —atacada con armas nucleares el mismo año de nacimiento del poeta— se erige como imagen de destrucción, pero también de memoria: “¿Recuerdas / Tu niñez? / ¿Recuerdas / Las cenizas de Hiroshima? / Oh, cómo caían sobre / Las cosas. / ¿Recuerdas cómo se metían en todo, / Manos, / Ojos, / Palabras? / ¿Recuerdas tus dedos / Manchados de ceniza / Cuando tocaste el capó / de la cupé? / ¿Eh? // Cubriendo todo / Todo // ¿Verdad que es difícil, / Casi imposible, / Percibir? // ¡Químico! / ¡Oh el Pecado del Siglo! / ¡El Pecado Químico! / Y descubierto aquí... entre nosotros...”. Se afirma una poética donde lo teológico y lo social confluyen en una traición hacia las palabras en nombre

de lo poético: “¡Oh, la Musa, la Musa / Familiar! / A la derecha / El padre, / A la izquierda / La madre / Al frente / El espíritu / Serpenteante.” Este es el principio rector del suramericano: la poesía —“Napalm del alma”— es ante todo “ausencia inexplicable de todo lo que parecía presente”. “Hay una soledad perfecta, / Oculta, / Tras las palabras”, declara más tarde. Es una “Irrealidad” la que ha sepultado al mundo.

En instancias como “Delmira Agustini (1886-1914)”, “Dificultades para pronunciar el nombre del filósofo alemán”, “Canto a Emmanuel Kant” y “Revelación total”, el poeta ensaya exploraciones llenas de ironía donde las cosas no dicen, sino más bien son dichas por un lenguaje desestructurado que apela más al sonido que a la lógica gramatical, con el que se busca la disolución de cualquier “Documento de Identidad del Universo”: “Sí, efigie, la Letra. Y en el reverso la imagen del soberano”.

En esta edición, el uruguayo emprende un recorrido hacia sus títulos anteriores en un ejercicio de revisión crítica para insistir en ese cuerpo sonoro y vital que es el lenguaje del poema. En *Breviario de la peste* el blanco de la página, los silencios, la condensación del aforismo y del versículo, la supresión de títulos y de puntos finales, así como la disposición irregular de los versos, son los motores de la fuerza expresiva. Como en Emily Dickinson, Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz, hay ante todo una visión verbal que es una visión poética. El fraseo del poeta dice para también hacer ver con su sintaxis personal: “Arriba, / costado, / centro, / jamás: / no son / palabras / inocentes: / el dolor / crea / la / extensión”.

Además de *Breviario de podredumbre* (1949) de Cioran, la propuesta de Uriarte dialoga con Lucrecio y con Lautréamont, a quienes convoca en los epígrafes. Como ellos, persigue una forma de observación ontológica. Roberto Apprato ha señalado que, en el poeta, “el texto es tan texto como el pensamiento, pensamiento”. Esta idea se verifica en pasajes como el siguiente: “La palabra amor del rey, la palabra amor de los cortesanos, la palabra amor de los palafreneros, la palabra amor de los bufones, la palabra amor de los trovadores, la palabra amor de los desmemoriados, la palabra amor de los traidores, la palabra amor de los bienaventurados, la palabra amor de los cobardes, la palabra amor de los mal amados, la palabra amor de los solitarios, la palabra amor de los sin palabras”. La insistencia rítmica produce un efecto de revelación: el lenguaje, más que medio, es el escenario de todo acontecimiento.

Al llegar a *Trabahombre* —fin y principio, como quería T. S. Eliot—, la crisis de la lengua se muestra ya sin tapujos: “Se dice Puedo Escribir Los Versos / Más Tristes Esta Noche, / o Moi Qui Vis

Parmi Les Tentures / Pour Ne Pas Noir
Le Néant: / Pero es el miedo. // Se dice
Renuncia / o Virtud / Áspero Desengaño / o Escepticismo Fiero: / Pero es el miedo. / Luego predica que solo la pena / vale la pena: / Pero es el miedo”. Recuerdese que Uriarte debuta en la escena literaria cinco años después de la imposición de la dictadura. Su escritura refleja esa intemperie política y espiritual. El poema que da título a este apartado lo dice con lucidez filosófica: “Las llamadas decisiones particulares de cada hombre / suelen ser semejantes a las llamadas decisiones particulares de muchos hombres / cuyas decisiones no han sido decididas particularmente por ellos mismos; / de muchos hombres cuyas llamadas decisiones particulares / suelen ser semejantes a las decisiones de unos pocos hombres / que sí han decidido particularmente por sí mismos, / de unos pocos hombres cuyas decisiones particulares / han decidido por todos los hombres”.

¿No es, en realidad, el *trabahombre* un *trabalengua* que oscurece las palabras para ocultar entre líneas el miedo, la censura y la tiranía? *Poesía reunida* se

abre al filo del siglo XXI con la reminiscencia de la bomba atómica y retrocede hacia uno de los momentos más críticos del sistema democrático en América Latina. Lo que se encuentra en ese retorno es la perplejidad del lenguaje frente a sí mismo, una poética de la desconfianza: si el mundo confía (de ir-con-fe) en la lengua, el poema sospecha, revela la opacidad de lo dicho, su nebulosidad.

Mario Montalbetti se preguntó alguna vez: “¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?”. Su respuesta fue que el lenguaje vale la pena cuando no le falta nada —ni verdad ni correspondencia—, y eso solo ocurre en el poema, en ese instante en que las palabras hablan “de lo que no es visible en un sentido absoluto”. Resulta significativo la omisión que hace de la *poesía* como finalidad. Esta ausencia, siguiendo a Henri Meschonnic, reconoce que un *culto* a ella produce una privación programada del poema: a esta forma de institución la llama también “presión atmosférica”, una corriente de época que, llegado a cierto punto, asfixia. Uriarte la nombró “moderna diosa de la Irrealidad”. En esa noción se cifra su di-

senso, su política. El poema de la poesía —aquel que nombra, representa y participa del mismo signo opaco que la propaganda, el poder y el mercado— se opone al poema del lenguaje, que sitúa al sujeto entre las cosas del mundo, disuelve el desface entre palabra y vida, devolviendo ambas a un estado anterior a la escisión.

Blanca Varela lo externo: “Estoy harta de la poesía”, y continuó sin embargo escribiendo libros de poemas para decirse. El gesto de Uriarte no es ajeno a este hartazgo, a esa convicción paradójica del lenguaje que sabe de su impotencia: “Dentro. Dentro. No puede ni nacer, ni morir, ni hablar palabras humanas. Tampoco tiene”.

No es gratuito, entonces, que el catálogo editorial de cabezaprusia —“ese frío páramo sin metas”— encuentre en la obra del uruguayo una suerte de emblema: un modo de resistencia ante el régimen de representación de la literatura contemporánea.

“¿Qué es poesía?, dices mientras clavabas en mi pupila tu pupila azul”.

¿Qué es poesía? ¿Para qué?

convulsión, autobiográfica, La

Luis Felipe Pérez Sánchez

La convulsión autobiográfica

Cinosargo / Marginalia

Guanajuato / Santiago de Chile, 2023, 80 pp.

LUIS PANIAGUA

1. convulsión

En el breve texto que se inserta en la cuarta de forros del libro que estamos por comentar, Víctor Barrera nos invita a reflexionar sobre el término *convulsión* en su sentido clínico: movimiento incontrolable de los músculos. Con ello nos propone atender no solo la lectura “racional” de un volumen de ensayos (al que acompaña el texto que enmarca la definición de la que hablamos), sino otra más, energética, cargada de impulsos eléctricos, de esos que no somos capaces de controlar; por un lado, pues, tenemos el orden lógico, apolíneo, que se le supone a todo ensayo (como, ciertamente, prosa de ideas); por otro, el aparente arrebató dionisiaco, frenético y revelador. Cabe señalar que este puñado de líneas firmadas por Barrera Enderle cumple su cometido: convencer de recorrer las páginas de *La convulsión autobiográfica*.

No encuentro nada de casual en que los renglones de la también conocida como contraportada me hayan convenci-

do de adentrarme en las páginas del conjunto de ensayos. Barrera acude a uno de los recursos que tienden a utilizar en su escritura los ensayistas que me atraen: el recurso *acepcional* que a veces raya en obsesiones etimológicas. Así, al tomar el término *convulsión* y detenerse a reflexionar(lo), encausa ciertos sentidos que, a primera vista y de forma superficial, pudieran no ser fáciles de ubicar. Por eso, esta breve exposición en los forros cumple cabalmente su cometido, se convierte en el gancho, en el anzuelo que nos saca del mar de la indiferencia y nos coloca frente a un paisaje por explorar.

Decíamos, pues, que *convulsión*, como ya se anotó, refiere a un síntoma que consiste en movimiento corporal involuntario, a un impulso fuera del control de quien lo padece. Sí, es eso, pero no solo. Entre las acepciones ofrecidas por el diccionario de la RAE se encuentran (entre otros) también los términos contiguos: *disturbio* y *conmoción*. Por lo menos yo encuentro un sentido en esta triada: *La convulsión autobiográfica* no únicamente como una temblorina, sino

como un arrebató que nubla y que perturba: una tormenta, un sismo, un evento meteorológico del espíritu y la identidad.

2. autobiográfica,

Nuevamente, al acudir al diccionario, nos hallamos con que la *autobiografía* (es decir, la “vida de una persona escrita por ella misma”) tiene como sinónimos o términos afines *memorias*, *confesiones*, *recuerdos*, *vida* y *diario*, así, sin más. Me animo a especular que con dichos términos afines se hace referencia a esas manifestaciones de los llamados “géneros intimistas” (en donde también se incluyen las cartas, los cuadernos, las genealogías y cierto tipo de ensayo). Pienso: los géneros intimistas son, a menudo (aunque no siempre, tomemos por caso las epístolas), autorreferenciales como, propiamente, la autobiografía: ese impulso, a veces ingobernable (como las convulsiones), de escribir la propia vida.

Noto un detalle: como lectores, estamos acostumbrados a pensar lo autobiográfico a través de lo narrativo: escribir la propia vida equivale a “contar” por escrito los avatares de la existencia; a narrar los pormenores vitales, a cronicar el paso por este mundo. Permítaseme disentir: lo autobiográfico no siempre, o no solo, se constituye a partir de un tronco común narrativo con foliaciones que arrojan diversos tipos de sombra; lo autobiográfico también puede crecer a partir de la puesta en duda de la trama de la vida, a través de una cerne constituida

no de anillos concéntricos en torno a lo cronológico, sino de vetas inquisitivas y más: de raíces inquisitivas (retorcidas como circunvoluciones encefálicas, como propiamente el signo de interrogación).

3. *La*

convulsión autobiográfica decide titular Luis Felipe Pérez Sánchez a este conjunto heterogéneo (cual debe ser) de ensayos. Me arriesgo a sospechar, sin conocimiento de causa, que establece un juego con otro volumen del género aparecido recientemente: *La compulsión autobiográfica*, de César Tejeda. Y es que desde hace algunos años la escritura intimista está cobrando un espacio que en otras décadas nos hubiera parecido inusitado; podríamos decir que los autores están padeciendo un embate autobiográfico, somos testigos de una verdadera *compulsión*. Entonces, sospecho que nuestro autor enlaza un guiño con el título cronológicamente anterior, pero se juega su propia exoneración a una grafía: *v* por *p*. Y con esa aparentemente insignificante sustitución se pone a salvo: la *compulsión* es la satisfacción de una pasión vehemente, casi insana; la *convulsión*, por otro lado, es un impulso involuntario que escapa al control de quien la padece. Visto de este modo, resulta inevitable el arrojo autobiográfico.

¿Pero por qué inevitable? Porque considero, parafraseando a Julián Herbert, que al hablar de mí (al hablar de uno mismo), no solo me refiero a mí como individuo irreplicable, sino que señalo al mundo: hablar de sí es hablar de un cosmos que a todos nos concierne, del que todos somos parte. Y ese cosmos es el de la literatura, o más bien, el del ser humano expresado, completado, atravesado, destinado, examinado, interrogado a través de la expresión literaria. Al hablar de mí, no solo me pregunto por mí, sino también por ti, por ella o él, por nosotros, por ellos... Al hablar de mí, al preguntarme por mí, logro encontrar, y entregarte, una imagen, una cierta idea (quizá contingente, pasajera) de mí, que puede ser también una idea de ti; así mismo, entrego una idea de mí a ese otro que soy yo mientras inquiero: ignorante por completo de mí.

La convulsión autobiográfica nos comparte el periplo de un joven escritor que trata de abrirse brecha entre las instituciones culturales y los vericuetos del mundo literario, y en el camino nos muestra sus afanes, sus desasosiegos y sus intuiciones. A través del derrotero que elige contarnos, orlado de penurias y conjuras más que de satisfacciones y plenitudes, Pérez Sánchez nos aclara que el camino literario no es sino una fracción muy angosta del sendero mayor que es la vida de los congéneres, cargada más de dudas que de certezas. Así, todo aquel que se detiene a ver su vida, a revisitar-

la, tiene por delante un panorama hecho de preguntas, frente a las cuales tenemos solo dos opciones: ignorarlas o temblar (convulsionar) al tratar de responderlas.

Afirmaba que *La convulsión* nos comparte un periplo, y es cierto, pero no es todo. Aunque no es antigua, tampoco es nueva la idea de una multiplicidad de formas de escritura que permiten hablar de sí cuando se habla del mundo. Anterior es, sí, la idea del ensayo como pregunta por el mundo, pero, sobre todo, pregunta sobre sí. Entonces, el ensayo, cierto tipo de ensayo, como el epítome del género autobiográfico: no solamente se habla de sí, sino que de ese relato, de esa anécdota que encierra una imagen o un estado de ánimo, surge la pregunta por el mundo (yo incluido) que da forma al ensayo: “Siento que hay algo”, nos dice el autor, “una cosquilla, una curiosidad, un estado de ánimo, alguna imagen, esta o aquella anécdota, que nos lleva a preguntar sobre la naturaleza de las cosas”. Por eso la elección, acertada a mi juicio, del ensayo para hacer autobiografía.

Decíamos “periplo”, y es que, en rasgos generales, eso es *La compulsión*: cinemática del recuerdo, puesta en imágenes verbales de los primeros y quizá más trabajosos años del autor en la lidia con la bestia de la escritura. Dividido en dos secciones, “Memoria involuntaria de cosas menores” y “Todo cuanto se escribe se asienta en lo dudoso”, el libro busca de cierto modo un sentido al ser actual del protagonista a la luz de los sucesos acaecidos: entender lo que *es* a partir de lo que *fue*. La primera parte, pues, la “Memoria involuntaria”, compuesta por cuatro ensayos, narra y reflexiona en torno a la aurora del mundo de la escritura de Luis Felipe Pérez Sánchez: cómo percibe el joven veinteañero el acontecer y cómo proyecta el futuro. Pero el Luis Felipe del presente de la reflexión se refracta en el recuerdo y se interroga, pone en crisis el pasado y, socarronamente, se explica a sí mismo, para él y para nosotros. Y con esta reflexión, el autor pone sobre la mesa, como un pan listo para rebanarse, la cuestión sobre la veracidad de los hechos, la certeza de los dichos y la ¿innegable? identidad entre el Luis Felipe personaje de sus aventuras, el Luis Felipe que reflexiona en torno a ellas y el Luis Felipe que acomete la tarea de poner los restos de ese encontronazo por escrito.

Suele tenerse la idea de que en los testimonios existe una identidad irrompible entre el personaje que experimenta una serie de hechos, el que los refiere en primera persona y el que estampa su firma al calce del documento. La autobiografía, como testimonio, suele ser proclive a este prejuicio... pero en los escritos autobiográficos con fines literarios más que testimoniales no estoy tan seguro de que así suceda. En ellos se abre una brecha entre el personaje y el autor, entre los sucesos factuales y el sentido litera-

rio, imponiéndose el *cómo* sobre el *qué*. A diferencia de la ficción, en la que todo el mundo reconoce la no identidad entre autor, narrador y personaje, en la autobiografía suele creerse lo contrario; por eso hay lectores que, a decir de nuestro autor, están dispuestos a corregirle la plana sobre aquel hecho descrito o esta anécdota referida. Así, nos hallamos frente a la pugna entre la escritura (la obra) y la memoria (el autor). Entonces, si nos ponemos estrictos, podemos afirmar que la memoria (la materia que posibilita la obra) es de naturaleza ambigua, evanescente, proclive a la confusión (“tenía una confusión”, dice Luis Felipe). Por eso no es raro que en la obra nuestro autor haga patente la dialéctica del recuerdo y el olvido, del “Estoy recordando” y el “ya no me acuerdo” (“Mutaciones del prontuario”).

Escritura del Yo, el ensayo se sirve de las formas íntimas y testimoniales, se apuntala en lo que fue, pero también y más, como literatura, no como testimonio, en lo que pudo, podría o debía haber sido. Por eso la confusión, pero también la libertad que atañe a la escritura literaria como expresión humana en general (recordemos la mención que hace de Guadalupe Nettel y su explicación de la ficción como venganza) y a la escritura biográfica en particular; confusión, porque (como en “Mutaciones del prontuario”) la escritura de un diario (intimidad y testimonio a la vez, es decir, supuesto apego a la realidad) es una virtualidad donde suceden cosas que no suceden; libertad, porque la anécdota “de la vida real” se convierte en una herramienta de autoanálisis que permite armar a partir de la anécdota “otra cosa”: ensayar la escritura del Yo.

Por eso no solo la mención de las cartas o los diarios (“Soy un epistolario-maniaco” o “Escribo un diario desde segundo de preparatoria”) en el entramado de estas páginas, sino su recurrencia en la vida extraliteraria. Desde temprana edad, Pérez Sánchez se dio cuenta de que esas formas contienen, en germen, la potencia del ensayo literario como mecanismo autobiográfico, de autoanálisis y de creación artística que añade realidad a la realidad. Por eso la necesidad, la recurrencia casi involuntaria (incontrolable como en la convulsión) a las escrituras íntimas y testimoniales que desembocan en otra cosa que la realidad llana: el ensayo a través de estas formas, pero también el ensayo que reflexiona sobre cómo estas formas lo posibilitan.

A través de los textos contenidos en este volumen, Luis Felipe Pérez Sánchez nos demuestra cómo el ensayo, cuando se ejerce más allá de su propiedad informativa, deja de ser un género “ancilar” y se constituye en una potente herramienta de lenguaje que permite, tanto a los lectores como al propio autor, acceder a un espacio desde el cual asomarse a los propios abismos de lo humano.

La torre baldía

Ramón López Velarde

El minuterero

Aquelarre Ediciones

Xalapa, 2024, 110 pp.

ÁNGEL ENRIQUE VALDIVIESO PRIEGO

En uno de los fragmentos de su *Libro del desasosiego*, Fernando Pessoa —o Bernardo Soares, si se quiere— escribió: “Considero al verso una cosa intermedia, un paso de la música a la prosa. Como la música, el verso es limitado por leyes rítmicas [...] En la prosa hablamos libres. Podemos incluir ritmos musicales y, a pesar de ello, pensar. Podemos incluir ritmos poéticos y, sin embargo, estar fuera de ellos. Un ritmo ocasional de verso no estorba a la prosa; un ritmo ocasional de prosa hace tropezar al verso”.

Ignoro qué habría opinado Ramón López Velarde de un dictamen tan extremo, que relega al verso a una posición secundaria y meramente transitoria; en todo caso, *El minuterero* bien puede leerse como una demostración de esta tesis de Pessoa. Libro único e inclasificable, distinto de los anteriores por estar escrito en prosa, un percance interrumpió su conclusión: la muerte del autor en 1921. Tenía, al igual que Cristo, treinta y tres años. Sospecho que la coincidencia no lo habría dejado indiferente.

He dicho “inclasificable”. Para la *Enciclopedia de la Literatura Mexicana*, *El minuterero* es de algún modo un libro de “narrativa”; la *Encyclopædia Britannica* lo nombra una “colección de ensayos”; Pablo Sol Mora, en el prólogo a esta edición, prefiere hablar de poemas en prosa o prosa poética. ¿Cuáles de estas etiquetas acepta y cuáles rechaza el libro del poeta jerezano? ¿Importa? Cuento, ensayo o poema, cada uno de los veintiocho textos que lo conforman deslumbra antes que nada por su estilo impecable, anegado de momentos sorprendentes. Aquí, como antes en *Zozobra*, palpita la búsqueda del adjetivo preciso, la oración perfecta, la metáfora compleja e inusitada. Bastará un solo ejemplo, para comenzar: “en este planeta sublunar el amor equivale a una escuela de esgrima en que los inscritos, desmelenados y jadeantes, provocan al adversario manchándose de rojo el lado del corazón, para demarcar el juego”.

Por su complejidad de lenguaje y forma, la obra de López Velarde es capaz de repeler a quien se acerque a ella desprevenido. Genaro Fernández, contemporáneo suyo, comparó sus versos con “una zurda orquesta que descompasa la obra de un genio” debido a su acentuación y ritmo irregulares. El lector acostumbrado a la poesía de nuestro siglo, que ha poco menos que abjurado de la rima, tal vez

sonreiría frente a algunas de las extravagantes combinaciones de López Velarde: “sucio” con “occipucio”, o “humana” con “cuadrumana”. Debido a su carácter de prosa, los textos de *El minuterero* no presentan estas últimas complicaciones, lo que no significa que sean textos fáciles. Al contrario: varios de ellos resultan, creo, más retadores que la obra en verso del poeta. No obstante su corta extensión —son “minutos”, después de todo—, exigen a un lector paciente y dispuesto siempre a releer. A este lector le ofrecen, a cambio de su tiempo, el goce inmenso de hallar la complejidad en lo minúsculo; como quien se detiene a observar el universo contenido en una gota, o en el envés de una hoja caída al suelo.

Lector y hermano espiritual de Charles Baudelaire, López Velarde compartía algo de su cosmovisión fatal, ese catolicismo atribulado en el que la existencia de Dios, y aun la de Cristo, no bastan para redimir el mundo. El mal, el pecado y el remordimiento acechan perpetuamente las pesadillas y las reflexiones de los dos genios. La divina Creación, que tendría que ser perfecta, está manchada y corrompida sin remedio: “en la obra del Padre se mezcló un demonio soez”. Las mujeres, el placer, el paso del tiempo, los lugares amados y para siempre perdidos, la muerte próxima y certera forman todos parte de ese horror, de esa tristeza profunda e imposible de rehuir.

No sorprenderá entonces que *El minuterero* sea un libro hecho de pérdidas, de añoranzas, de fracasos. “Obra maestra”, el texto que abre la colección, bien podría ser el manifiesto de lo que hoy llamamos antinatalismo. El dilema es poético a la vez que ético: si consideramos que la vida terrestre es sufrimiento, furor, cansancio, ¿qué justifica el traer nuevos seres al mundo? Para un hombre como López Velarde, la pregunta es angustiante: responderla implica conciliar el pesimismo, el miedo a ser padre, el anhelo personal y la ortodoxia católica; responderla implica luchar contra uno mismo, capitanear numerosos ejércitos contrarios: responderla implica lo imposible. Y es en la violencia de encarar preguntas insolubles como esta que nacen las soluciones luminosas e inesperadas, la poesía:

Pero mi hijo negativo lleva tiempo de existir. Existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza y del asco. Aunque es inferior a los vertebrados en cuanto que carece de la dignidad del sufrimiento, vive dentro del mío como el ángel absoluto, prójimo de la especie humana. Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra.

Los veintiocho textos se parecen entre sí, en tanto comparten estilo y delatan una sensibilidad única, pero difieren en los recursos que utilizan: interpelan directamente al lector, o bien se dirigen a un personaje real o ficticio; se detienen

a ejemplificar y anotar al margen, o bien son brevísimos y destacan por su implacable concisión. Sorprenden los ejercicios de ficción como “La necesidad de Zinganol” o “*Caro data vermibus*”, los ensayos de tema social o político como “Novedad de la Patria” o “La conquista”, los depurados poemas en prosa —“diamantes verbales”, dice el prologuista— como “Eva” o “José de Arimatea”. La diversidad del libro no lo perjudica; el autor que se intuye detrás de cada uno de los textos, completo con sus obsesiones y virtudes y defectos, le confiere una tácita e innegable unidad.

No obstante lo dicho, mis momentos preferidos del libro son sin duda los más emocionalmente cargados, los más verbalmente suntuosos, los más poéticos por decirlo de alguna —pobre— manera: “Obra maestra”, “Mi pecado”, “Fresnos y álamos”, “La sonrisa de la piedra”.

Late a veces, por debajo del pesar permanente, un secreto anhelo de victoria, un último plan para el contraataque. Es así en “Meditación en la alameda”, uno de los textos más narrativos de la compilación. Próspero Garduño es soltero y pesimista —¿nos recuerda a alguien?—, pero por una vez ha amanecido de buen humor. Sentado a la sombra de los álamos, decide que la vida que lleva es suficiente, que no necesita casarse ni tener hijos. Después de todo, ¿para qué atarse a una esposa, si una vez sepultado “todas las mujeres de mi pueblo se sentirán un poco viudas”? Y, una vez más, ¿qué es la descendencia sino una forma de “abastecer el cementerio”, “prolongar la corrupción”? Satisfecho con sus conclusiones, Próspero se levanta. Pero en el camino de regreso a casa lo atormentan las rosas de una huerta, las naranjas verdes de un árbol, las niñas que salen del colegio y se reúnen con sus jóvenes madres. Todo es fecundo, menos él; ningún razonamiento pudo absolverlo de su soledad. Pienso en unos versos de *La sangre devota*, el primer libro que publicó el poeta:

y tampoco sabes que eres un peligro
 armonioso para mi filosofía
 petulante... Como los dedos rosados
 de un párvulo para la torre baldía
 de naipes o de dados.

Las palabras y las ideas son esa torre baldía, que se derrumba al menor choque con la realidad. Como tantos otros autores, López Velarde dedicó la vida a la literatura, pero jamás dejó de sospechar, íntimamente, que la literatura era inferior a la vida.

Quizás no habrá sido en vano traer a colación el *Libro del desasosiego* en el párrafo inicial de esta reseña. El autor portugués razonaba “en el fondo, no hay otra cosa que mi tristeza, mi incompetencia para la vida”; poco antes o poco después López Velarde escribió “mi ditirambo, ¡oh bailarín!, es el fervor de un lego que no sabe bailar”. Tan distintos entre sí, ambos

temieron que la brillante obra que elaboraban no fuera más que la tímida e insuficiente disculpa que ofrecían por el hecho de no saber bailar, de no saber vivir.

Como el de Bernardo Soares, *El minútero* es el libro póstumo de un hombre

derrotado, que pugna por transformar su derrota en un escudo, una insignia, una manera de existir: “Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor”.

¿Dónde se está mejor que en familia?

Emilio Sánchez Menéndez

Beautiful Boy

FOEM

Toluca, 2025, 136 pp.

PABLO SOL MORA

Tras leer los relatos que integran *Beautiful Boy* de Emilio Sánchez Menéndez, recordé la frase que Marguerite Yourcenar atribuía a su padre: “¿Dónde se está mejor que en familia? En cualquier parte”. Porque del primero, “El espejo del agua”, al último, que da título al libro, Sánchez Menéndez nos recuerda las zonas oscuras y los tenebrosos silencios que suelen ocultarse detrás de la fachada de felicidad y armonía con que nos gusta representar a la venerable institución familiar.

También pensé que otro buen título para el libro podría haber sido, a la Turguéniev, *Padres e hijos*. Porque de todas las relaciones familiares, la central y en la que está enfocada este libro es, desde luego, la que hay entre el padre o la madre (porque aquí las madres no se salvan), y el hijo. *Beautiful Boy* toma su título de una famosa canción de John Lennon sobre su hijo con Yoko Ono, Sean, que tenía apenas cinco cuando asesinaron a su padre. Sean, como me confirma rápidamente Google, guarda un previsible buen recuerdo de John y declara su admiración. No es el caso, por cierto, de Julian Lennon, el primer hijo del beatle, que tenía diecisiete cuando ocurrió el crimen, que lo trató más y que ha dicho que durante mucho tiempo le guardó resentimiento por abandonarlos a él y a su madre. No quiero sonar demasiado cínico, pero perder al padre a los cinco años deja la mesa puesta para idealizar a una persona a la que en realidad no conociste. Convivir con los muertos siempre es más fácil. Una buena relación con los padres —que, como toda relación prolongada, tendrá momentos buenos y malos— solo puede evaluarse después de transcurridos muchos años.

Alguien ha dicho que los padres de familia son los grandes aventureros del mundo moderno (y alguien más podría agregar que también del antiguo: Ulises era un padre de familia en toda regla). Sin embargo, hay, qué duda cabe, toda una

épica de la vida familiar y doméstica moderna. La vida hogareña tiene sus escilas y caribdis, sus cíclopes y lotófagos, y no se diga sus tentadoras sirenas. El padre de familia moderno —como bien lo sabe Paco Vidamia Ocasio, alias el Negro, el protagonista de “Una de vaqueros”, uno de los mejores cuentos del volumen— debe navegar esas procelosas aguas.

Observo en algunos narradores hispanoamericanos de la generación de Sánchez Menéndez (el chileno Alejandro Zambra, el argentino Pedro Mairal, el mexicano Antonio Ortuño), nacidos en la década de los setenta, similares preocupaciones por el matrimonio y la paternidad, preocupaciones que nuestros abuelos, más despreocupados y felices, probablemente no se planteaban, o al menos no en los mismos términos: cómo ser un padre moderno, cómo ser un buen esposo, cómo llevar la vida familiar. Me gustaría decirle al hipotético lector de este libro que entre sus páginas encontrará la respuesta, pero la verdad es que no, solo encontrará más interrogantes, pero no es el consuelo menor de la literatura saber que se comparte una duda.

Dolorosa y lúcidamente, en uno de los momentos epifánicos del libro, Paco Vidamia reflexiona sobre su matrimonio: “Paco recordó la última noche que Lucía y él pasaron juntos, antes de que la vida familiar estallara por el asunto con Lourdes. “¿Qué nos une, además de Emiliano?”, había dicho ella. Y él se había preguntado si algo quedaba de la camaradería que nació al calor del son en San Andrés, o si aún tendrían en común ese gusto por cantar con la jarana, o despertarse tarde y coger llenos de la modorra mañanera. Ahora que apuraba el paso para alcanzar a Emiliano, Paco pensó que todo aquello se había perdido porque la crianza los había convertido en satélites de su hijo único, tristes y grises asteroides que trazaban elipses, cada uno en su órbita, alrededor de una estrella marrón. ¿Era posible cambiar ese orden?”.

Este párrafo me recordó otro de la novela *La uruguaya* de Pedro Mairal: “Siempre me aterra esa cosa siamesa de las parejas... Mismo lugar, mismas rutinas, misma alimentación, vida sexual simultánea, estímulos idénticos, coincidencia en temperatura, nivel económico, temores, incentivos, caminatas, proyectos... ¿Qué monstruo bicéfalo se va creando así? Te volvés simétrico con el otro, los metabolismos se sincronizan, funcionás en espejo; un ser binario con un solo deseo. Y el hijo llega para envolver ese abrazo y sellarlos con un lazo eterno. Es pura asfixia la idea”. Lo dicho: ¿dónde se está mejor que en familia?

En fin, las parejas ya no son las que eran, los padres son los que son y los hijos serán los que serán, pero sugerir una imagen completamente sombría de la familia sería tan falso como proponer una totalmente luminosa. Los cuentos de *Beautiful Boy* dejan claro que hay vínculos (sobre todo los de la familia nuclear, entre padres e hijos, entre hermanos) que nos gusten o no van a estar ahí siempre, que pueden ser una carga pero también un sostén y que, hechas todas las cuentas, disueltos todos los lazos, si tenemos suerte, quedará aquel que tenemos con quien nos procreó o a quien procreamos.

Dos imágenes se repiten a lo largo de los cuentos de *Beautiful Boy*: tanto al final de “El Porvenir” como de “Hoy en uno”, los hijos, Ana y Rodrigo, vuelven en auto con sus padres, Manuel y Bruno, de un pequeño viaje en el que ha tenido lugar una revelación. Los miran bajo una luz más compleja, en la que se mezclan el resentimiento y el apego, pero en la que acaba imponiéndose, creo, la piedad, en sentido antiguo (la *pietas*, recordémoslo, es el amor consagrado a los padres) o, en todo caso, la empatía o el perdón. El primer final dice:

Ya a bordo del auto, Ana pensó que si Samuel había guardado su secreto año y medio, su padre lo había hecho por treinta. Hombre fraguado en las coordenadas del silencio, su padre prefirió que fuera el poder discursivo de otro el que desvelara su misterio y, al hacerlo, había hermanado a su doble descendencia. Pensó en los secretos que ella le diría a Daniela antes de morir para, como dijo el hombre, irse a la tumba liviana. Tal vez le confesaría que ella no había querido ser madre, que había sido Samuel el que concebía la paternidad como la justificación del existir, o que una sola vez engañó a Samuel sin que éste se enterara. Pensó en las casas chicas del abuelo Karim y en las del tío Alfredo, en qué otros secretos guardaría su padre, en la clase de hombre que se buscaría Daniela. Ana sintió cómo el aire tibio que entraba por la ventana se erosionaba por el ariete del silencio que su padre estrellaba una y otra vez y se decidió

a encararlo, a exigirle que por una vez en su vida hablara, pero en el asiento del copiloto solo había un hombre dormido con la boca abierta y la cabeza ladeada, el cuerpo de un hombre que, liviano y herido, reposa tras el suplicio.

Esa última mirada de Ana es moralmente elocuente: ¿cómo reprocharle algo a un hombre en esas condiciones? Ganarán el perdón, la conciencia de la complejidad de la vida y la sospecha de que no somos necesariamente mejores.

El final de “Hoyo en uno”, dice:

Volvieron a la ciudad en silencio. A través del cristal Bruno contempló la urbe que se engrandecía a la distancia y pensó que, tras el espectáculo de llamas y combustión, aquel monstruo se regeneraba de las cenizas. Arrullado por el golpeteo de la lluvia, Bruno comenzó a dormir. Antes de entregarse al sueño volvió a escuchar el revoloteo de las palomas blancas.

Y esto me lleva a la segunda imagen: la del fuego y las cenizas y, más concretamente, la de las cosas que resurgen de las cenizas, como el ave Fénix. Así como

la ciudad se recupera del temblor y del incendio, el ser humano también puede recuperarse de sus terremotos y desastres interiores, como hace explícito el final de “Beautiful Boy”, uno de los mejores relatos del conjunto:

Afuera había comenzado a nevar. Emma se alejó unos metros y contempló cómo las llamaradas emergían de las ventanas como diminutas manos que se elevaban en una plegaria. Recordó un versículo que el padre de Terrence solía decir después de la Eucaristía: “Ahora el señor os guiará en medio de las tinieblas y su luz os dará consuelo”. ¿Quién guiaría a Richard en medio de su propia penumbra? ¿Quién la guiaría a ella? Tal vez era el momento de vivir en la ausencia de luz. Ya después, cuando el fuego hubiera consumido el holocausto, Richard y ella podrían reconstruir de las cenizas.

Estos finales ponen de manifiesto la que me parece una de las mejores cuali-

dades del libro y, sin duda, la mejor de su autor como persona: la *humanitas*, para decirlo clásicamente, o humanidad, o sea, la benevolencia hacia los demás, hecha de comprensión y buena voluntad. Somos seres fallidos e imperfectos, estamos rodeados de seres fallidos e imperfectos, pero en algún momento, bajo la benevolente mirada de alguien, somos también a *beautiful boy*.

Instantes de amor y de luna

Yasunari Kawabata

Tamayura

Seix Barral

Buenos Aires, 2024, 190 pp.

HÉCTOR M. MAGAÑA

Cuenta Donald Keene en su libro *La literatura japonesa* que lo que Japón tomó de China fue profundamente filtrado y modificado. Por ejemplo, en Japón nunca hubo un confucianismo ortodoxo a diferencia de Corea; es más, podríamos decir que en Japón nunca hubo “ortodoxia” de ningún tipo ni de ninguna corriente. Japón pudo tomar a China en sus propios términos y más adelante, tras el llamado del comodoro Perry a la modernización, a Occidente.

Yasunari Kawabata (1899-1972) es uno de esos autores que han sabido fusionar el Japón antiguo con el moderno. El Japón que conoce el Occidente. La obra literaria de Kawabata aborda una preocupación constante entre los autores japoneses que vivieron antes de la guerra y en la posguerra. Esa preocupación consiste en: ¿Cómo conciliar el Japón del pasado con el de la modernidad? En pocas palabras, ¿Cómo dar unidad a un Japón de la era Showa (1926-1989)? Una unidad nacional que, tras el militarismo y el protectorado estadounidense, había perdido vigor. No fue el único: Osamu Dazai, Masuji Ibuse, Junichiro Tanizaki y Yukio Mishima abordaron el fenómeno occidental en Japón y cómo tras la guerra se había extendido con violencia. El

Japón tradicional era un recuerdo en la generación Showa.

Tal como la Radiación de Fondo de Microondas (CMB) es el eco lumínico del Big Bang (el presunto origen), así, en las obras de Kawabata podemos ver los ecos del pasado. Uno de estos ecos del pasado es la reedición de las obras de Yasunari Kawabata por Seix Barral (una reedición muy esperada y muy reconfortante al saber que por fin nos despedimos de las portadas *ukiyo-e* que, casi siempre, eran obras de Kitagawa Utamaro). También ha habido novedades editoriales como la publicación de textos inéditos, entre ellos: *Tamayura*. El libro es una colección de relatos breves.

Los relatos que se reúnen en este libro estuvieron dispersos en distintas revistas literarias de la época, como detalla en el prólogo Tana Oshima. Son cuentos escritos y publicados entre los años 1951 y 1956, en plena posguerra. Lejos de los escombros y de las ruinas, las historias de Kawabata, a primera vista, reflejan el valor de lo cotidiano, la dulzura de los objetos y la delicada fragilidad del andar humano.

No se deben sacar conclusiones precipitadas de este libro: el libro no es un mero escapismo a los horrores de la

Segunda Guerra Mundial. Kawabata, consciente de la frágil naturaleza del ser humano, aborda sus relaciones. Relaciones frágiles y delicadas. El amor es una constante en las obras de Kawabata. El amor es la comunicación entre el mundo, las personas y los objetos. Tal como se ve en el cuento “Luna en el agua”: “Mientras estuvo vivo, su marido no utilizó los espejos para ver la huerta del jardín, sino también para contemplar el cielo, las nubes, la nieve, las montañas distantes y el bosque cercano, la luna, las flores del campo y las aves migratorias. Dentro del espejo, la gente paseaba por las calles y los niños jugaban en los jardines”.

El amor es una fuerza creativa. Según el libro *Kojiki* (712) y el *Nihonshoki* (720), Izanami e Izanagi crean las islas japonesas y los “kami”. Aunque Izanami muere y el descenso al Yomi termina en traición para Izanami, la fuerza de la unión sigue operando: se crea la muerte y se crea la vida. Para Kawabata, al igual que para gran parte de la tradición japonesa, esto es algo que ocurre todos los días y a la vista de todos. Así lo describe en el cuento “Luna de otoño”: “Nacen niños cada día’. Al igual que no es frecuente que uno pronuncie palabras tan obvias, ver cómo las flores de trébol japonés cobran vida a la luz de los coches de la mano de una muchacha joven es algo que no creo que vuelva a repetirse en esta vida”.

La literatura de Kawabata se puede definir como inclinada a Tsukiyomi (la Luna), a diferencia de su discípulo y contemporáneo Yukio Mishima (1925-1970) quien era más inclinado a Amateratsu (el Sol) y a Susanoo (la Tormenta). La Luna tiende a la contemplación, a lo efímero, a las artes y a la introspección. El Sol al

mundo activo y casi patriótico del Sol Naciente; la Tormenta a la violencia y la destrucción. La Luna con esta carga mitológica era bien conocida por Kawabata:

Abrió el periódico vespertino para ver el pronóstico del tiempo y me encontré con texto sobre 'la luna y el conejo' escrito por un especialista en literatura clásica japonesa. Al parecer, en el *Soji* [Chu ci] del siglo IV antes de Cristo ya se decía que había un conejo en la barriga de la luna. El poeta Haku Rakuten [Ba Juyi] de la era Tang escribió que 'el conejo blanco prepara en el mortero una medicina'. Con 'medicina' se refiere al elixir de la vida eterna. También en el *Enanyi* [Huainanzi] del siglo II antes de Cristo hay una mención a un sapo que vive dentro de la luna y se lo come, y otra leyenda cuenta que una mujer llamada Joga toma en secreto el elixir de la vida eterna que su marido recibió de Saiobo y huye a la luna.

En el sintoísmo, entre Amateratsu y Tsukiyomi hay un equilibrio en el mundo, que no un determinismo. El azar en el mundo siempre tiene cabida. Esto se ve en el cuento "Una pequeña primavera en el invierno": "Encontrarse por azar es algo que no ocurre así como así aunque dos personas se amen, sobre todo en Tokio que es tan grande como el destino—dijo Tatsuyoshi pensativo—. Más adelante otro personaje menciona: "¿Y qué podremos hacer para toparnos uno con el otro al azar".

Como auténtico esteta a lo Ogata Korin o Honami Koetsu, la obra de Kawabata está llena de *intervalos* (間, ma). En el cuento "La canción del lirio" se ejemplifica cabalmente: "La verdadera abundancia no consistía en no tener que elegir o no tener que ser comido. El auténtico lujo era lograr una armonía de la cabeza a los pies con un número limitado de cosas".

Finalmente en el cuento homónimo del libro, "Tamayura", se puede percibir con claridad el hincapié que hace Kawabata en el pasado, en la Antigüedad. Aquí la arqueología se conecta con el presente cotidiano, a través de "magatamas" del período Jomon (14.000-300 a. C). El cuento dialoga con el *Manyoshu* (759) y juega con la palabra "tamayura" y sus significados (he aquí la destreza lingüística de Kawabata). "Tamayura" es "tama" (bola) y "yura" (balance); es el sonido que hacen, según la protagonista, los "magatamas", pero en varios poemas del *Manyoshu* la palabra significa "instante", una palabra que puede describir a la perfección la obra del escritor japonés. Para Kawabata la eternidad es un instante, o mejor dicho, cada instante es una escena de lo eterno. Por eso los ecos del pasado siempre resuenan: "Imaginé a la gente de

la Antigüedad llenando esos collares. ¿Escucharán el 'tamayura' cuando se movían las piedras en sus cuerpos?". Hay más: "Me pareció que el 'tamayura' era el sonido entre el mundo de los vivos y el de los muertos".

"Tamayura" es el sonido del instante, el pulso del pasado en el presente:

Volví a sacar el *magatama* del bolsillo, esta vez no para intentar mirar a través de él como había hecho en Akasaka-mitsuke, sino para colocarlo a trasluz. En aquel verde interno que parecía de otro mundo se escondía una profunda melancolía que también era de otro mundo. En la Antigüedad, los muertos se llevaban sus *magatamas* a la tumba. Mucho después de que sus cuerpos se descompusieran y apenas quedaran huesos, los abalorios de jade continuaron resplandeciendo sin perder su forma original, hasta que un día los extrajeron de las tumbas y tres de ellos acabaron en las manos de Naoko para emitir un sonido sutil similar al gorjeo de los pájaros. Recordé el 'tamayura' que acababa de oír esa mañana frente al retrato de Naoko.

Podemos concluir con Antonio Cabezas que, en su libro *La literatura japonesa*, se refiere a la obra de Kawabata del siguiente modo: "Sin filosofar jamás de un modo explícito, Kawabata expone genialmente su fe en la fuerza de la realidad: lo que existió una vez, existió para siempre".

Simiente de sombra

Ignacio Ruiz-Pérez

Ensayo de la sombra

Lengua de barro

Ciudad de México, 2024, 144 pp.

RODOLFO MENDOZA

La poesía es la ausencia de palabras. Los paisajes, el amor, la soledad, la música, una flor o una lágrima son el vehículo de la poesía, convertidas después en palabras, pero estas no son la poesía en sí. Ignacio Ruiz-Pérez ensaya en este poemario justamente eso: la sombra, lo que queda del espectro poético, en tanto memoria —o ausencia de ella—. La imagen es el vehículo, la sombra, lo que queda de ella, lo que se desvanece, lo que recuerda, olvida o añora.

Borges, como muchos otros, solían decir que alguien o algo les dictaba. Un ángel (y un demonio: "Lo reconocerás porque su lengua solo arroja blasfemias") le dicta a Ruiz-Pérez, y estas son las palabras que le dice:

Los cuervos, ese mapa que viene del cielo
a mi pecho y se hunde en mi corazón para sustraer la tinta
con que escribo estas calles de extrañas palabras
—Apperson, Tujungá, Hillhaven.

Todas suenan igual, todas dicen lo mismo,
todas vuelan pesadas recordándome
que estoy en un subterráneo sin fondo.

Pero no quiero adelantarme. Hay un personaje poético, un Odiseo, quien nos va a narrar y guiar por *Ensayo de la sombra*. Un personaje que no es el poeta, pero que quiere serlo. Entramos a una "Cámara oscura", y ese lugar son los pensamientos del personaje, de los que podemos extraer una perla, unos granos de arena (los días) que han sido lentamente recubiertos por las experiencias de las palabras que, en este caso, le son susurradas por los peces. Las imágenes que logra Ruiz-Pérez son por demás inquietantes. No es un poemario fácil —¿qué verdadera poesía lo es?—: el lector debe acostumbrarse a una luz vacilante y extraña (como la de las imágenes incluidas en el libro) y dejarse guiar por una luz nueva, acostumbrar la pupila para poder ver esas sombras.

Los ángeles, sabemos, no tienen voz, por eso actúan solo con su presencia. Rilke lo sabía, Blake lo sabía: los ángeles se mueven en una luz-umbral entre la noche y el día. Sean ángeles en ascensión o en caída, su presencia nos afecta, nos deslumbra o nos intimida; nos irradian de su luz y su belleza o de su oscuridad y su terror. Ruiz-Pérez nos deja en la memoria imágenes hermosas como que a los

ángeles caídos "también les cuesta subir porque usan bastones / para desafiar el suelo", en una clara metáfora de la vejez que se completa con estos versos: "traslúcido ser que ha perdido la fe/ y las muelas de tanto golpearse".

A propósito de fe: *Ensayo de la sombra* está editado por una novísima editorial mexicana, Lengua de barro, que también ha dado a la luz otro gran libro, este de Balam Rodrigo, *Ceibario*. Editorial de una factura preciosa, por decirlo rápido: pastas duras, camisas, guardas, interiores a dos tintas, diseño y maquetación impecables y, en sí mismo, el libro es una maravilla tenerlo en las manos.

2
Stefan Zweig dice: "Así el poeta, figura escogida y al mismo tiempo maldita, nacido en el mundo pero saturado de divinidad, se interpone entre los dioses y los hombres y es llamado a contemplar la divinidad para presentarla después a los hombres en imágenes terrenales". *Ensayo de la sombra* está lleno de divinidad al tiempo que de algo demoníaco. Aunque solo se menciona una vez la palabra "locura", es un libro que está lleno de ella. Es difícil seguir, como en todo viaje, cada uno de los apartados porque no están contruidos bajo una lógica común, bajo una lógica de sombras. Es este libro una tierra nueva que mientras leemos no sabemos a dónde vamos. Al final del libro se incluye una

“Nota necesaria”, en la que se nos dice que este libro es un palimpsesto de la película *Memento* de Christopher Nolan, y se nos proporcionan una serie de referencias que, por supuesto, no son las únicas. Además de las mencionadas, resuenan aquí los espíritus de Coleridge, Borges, profetas y mártires cristianos, en fin. Es un libro construido sobre la base de la locura, entendida esta no como una privación de la razón, sino como una desproporción de ella. Una razón avanzada hacia la poesía, hacia lo divino y lo oscuro. Como en la película de Nolan, debemos acostumbrarnos al propio tiempo de ella y del libro, a la “realidad” interna de la poesía:

Escribo, borro, escribo:
soy tan extranjero como las aves que evolucionan
en el desorden del día

Esta imagen me parece una hermosa metáfora de la vida, pues somos extranjeros que nacemos y morimos en un caos que jamás hemos logrado entender, pero al que nos debemos.

3
Ensayo de la sombra se compone de cinco apartados y un anexo. Su andamiaje está basado en palabras y en imágenes.

He seguido los libros de Ignacio Ruiz-Pérez desde hace tres décadas. Y desde entonces lo considero un gran poeta. Y no solo yo; ha ganado un sinnúmero de premios: el Premio Regional de Poesía Rodolfo Figueroa en 2005, por *Navegaciones*; el Premio Nacional de Poesía Joven Salvador Gallardo Dávalos en 2006, por *Deslizamientos*; el IX Premio Mesoamericano de Poesía “Luis Cardoza y Aragón” en 2013, por *Notas manuscritas llenas de incógnitas*; el XIV Premio Internacional de Poesía “León Felipe” en 2016, por *Libro de la ceniza*; el III Premio Nacional de Poesía de la Universidad Autónoma de Sinaloa en 2021, por *El deseo es una lámpara que no alumbra*; y el II Premio de Poesía “Óscar Oliva” en 2023, por *Ensayo de la sombra*.

Y de entre todos, *Ensayo de la sombra* me parece, junto a *El deseo es una lámpara que no alumbra* e *Islas de tierra firme*, uno de sus mejores libros.

4
Ignacio Ruiz-Pérez trata, hasta el final, de conciliar la locura con la razón, lo divino con lo terreno. Una última muestra es el colofón de tan extraordinario libro. En él se lee:

Ensayo de la sombra de Ignacio Ruiz-Pérez terminó de corregirse el 9 de enero de 2024. Sus arpegios los dictó un ángel cuya lengua era un puñado de cuervos que manchaban las hojas con sus plumas. El reporte meteorológico en la Ciudad de México indicaba nubosidad variable con temperaturas en torno a los 19°C, así como vientos del Oeste a lo largo del día, con una velocidad media de 18 km/h.

Un ejemplo más de que el poeta, ya lo dijo Zweig, nuestro máximo poeta en narrativa y ensayo, “se interpone entre los dioses y los hombres”.

Coda

Yo antes creía que se escribía pensando. Desde hace un tiempo a la fecha me doy cuenta de que quien piensa está imposibilitado para escribir. Es más, creo que quien piensa, muere. Se escribe y se vive sin pensar, solo escribiendo y viviendo — cada vez me parece más que ese es el orden correcto de los días—. Y este maravilloso y desasosegante libro-umbral de Ignacio Ruiz-Pérez reafirma mi actual credo. *Ensayo de la sombra* es una experiencia sobre la vida y la poesía. Ensayista él mismo, ahora Ruiz-Pérez ensaya a través de un género limen que solo los grandes poetas como Eliot o Paz han logrado dominar.

«Ahora sé el nombre de mi cuerva»

Francesca de Tores

Saltblood. Salitre en la sangre

Almayer

Barcelona, 2025, 397 pp.

ISABEL SÁNCHEZ

Una simple nota de la autora al principio del libro advierte del mayor acierto de *Saltblood*: “Mary Read y Anne Bonny son personajes históricos, pero yo no soy historiadora”. Así nos adentra en el universo de estas dos mujeres piratas, pero cediendo a las técnicas literarias de la ficción y construyendo una clásica novela de aventuras con una mentalidad moderna y contemporánea. La poca información existente sobre ambos personajes permite dejarse llevar por la invención y recrear la época, jugar con las certezas y emplear la imaginación para acercarse seguramente a la personalidad y a las vivencias de Mary y Anne.

Después, estas páginas atrapan por esa voz en primera persona, la propia Mary Read, que ya al borde de la muerte y sin nada que perder, se convierte en la narradora veraz de su historia. Y como esas voces narrativas que nos han

acompañado en los mejores libros de aventuras —desde el Ismael de *Moby Dick* a Charlie Marlow en *El corazón de las tinieblas* o Jim Hawkins de *La isla del tesoro*—, Mary nos va embaucando con la suya. La Mary Read de *Saltblood* es la máxima protagonista de su deambular y de su peculiar aprendizaje sobre la supervivencia.

Saltblood describe a otro testigo excepcional de gran parte de lo que acontece; además de la narradora, surgirá —en un momento importante de cambio en la trayectoria vital de Mary— una cuerva que la acompañará durante los años excepcionales en los que se transformará en una mítica y famosa mujer pirata. La cuerva sin nombre se comporta como tal, no es tratada desde una concepción animista donde la mascota tiene una consciencia, un alma, unos rasgos y un carácter humano o la capacidad de hablar, sentir o actuar como

una persona, tal y como ocurría en las fábulas de Samaniego o en novelas más recientes que convierten a los animales en narradores fundamentales de la trama como *Canto yo y la montaña baila* de Irene Solà o *Cordillera* de Marta del Riego Anta, pero para dotar de vida propia a la naturaleza que nos rodea.

La cuerva es una cuerva y, desde que aparece en el capítulo 13, es imposible separarse de su sombra. Se transforma en una presencia fiel en la vida de Mary Read, que decide que es hembra: “Digo que es una cuerva, aunque no tengo ni la más remota idea, y no pienso mirarla tampoco de cerca, si es que así hubiera forma de saberlo. Pero pienso en ella en femenino, por la fiereza de la curva de su pico”. La protagonista admite su compañía, sin poesía alguna y sin dotarla de algún tipo de significado o conexión especial (aunque la tienen): “Este pájaro no es ni una advertencia, ni una bendición ni mi ángel de la guarda. Las prodigiosas mierdas que me deja en el alféizar dan fe de ello. No: un cuervo no será nunca nada más y nada menos que él mismo”.

Mary Read, protagonista y narradora a la vez, se construye a partir de dos importantes características de su personalidad. Desde que era una bebé, por cuestiones de supervivencia, tuvo que ocultar su feminidad y vivir con la identidad de su hermano muerto, Mark.

Así pasa toda su infancia y adolescencia ocultando que es una mujer hasta que en una de sus diversas aventuras conoce a Dan Jansenns y, en una situación límite de vida o muerte, le dirá su nombre: Mary... “Ha puesto fin a mis preguntas con besos, y quiero más, pues ya sea Mark o Mary, ahora soy puro deseo ardiente”. Así, durante toda su vida mezcla los pantalones con las faldas, vive su sexualidad según la siente y es capaz de amar a una persona, sea hombre o mujer. Aunque, sin duda, quien deja una huella más profunda y teje un hilo que no se rompe, a pesar de que se tense, es Anne Bonny.

Y la otra característica es que encuentra en el mar su motivación para vivir. La vida en un barco enciende en ella la pasión por la vida; en el océano se siente en casa. Para ella cada una de las embarcaciones en las que trabaja tiene su canto y “los marineros somos algo totalmente distinto a las personas de tierra”. Mary conoce el mar sin mentiras, ella es marinera de espíritu, no tiene nada que ver en esa sensación el ser hombre o mujer, sabe que es “esclava de los vientos” y se siente “como en casa al estar rodeada de agua salada”.

Francesca de Tores (pseudónimo que utiliza Francesca Haig en sus novelas históricas) emplea una estructura circular y sencilla. Una Mary Read al final de su vida en una prisión interpela al lector y dice en un breve prólogo fechado en marzo de 1721: “Si esta historia debe contarse con palabras, serán de mi puño y letra”. Y después va narrando capítulo a capítulo, en orden cronológico, desde su nacimiento hasta toda su trayectoria vital, y alcanza el final de su aventura para volver de nuevo en abril de 1721 a esa celda donde rubrica su despedida: “Ojalá me enterraran en el mar, pues no confío en la tierra ni en su tozuda resistencia a ceder. Oh, enterradme en su lugar en las oscuras profundidades. Enterradme donde el mar engulle el sonido, donde el agua conoce su nombre y me puede enseñar la paciencia del cangrejo y de todas las criaturas con concha, donde mis huesos se conviertan en coral”. No puede ser una estructura más simple, pero a la vez efectiva, con esa voz que va hilvanando como las olas que llegan a la orilla de una playa cada una de sus anécdotas. Pues De Tores sabe del sentido del ritmo, de la poesía entre las líneas y de lo que significa también entretener como se presupone en toda buena novela de aventuras.

Saltblood. Salitre en la sangre no olvida nunca su condición de libro de aventuras y del subgénero al que pertenece, las novelas de piratas. Ni tampoco que se está dejando llevar por la Historia con mayúsculas, por una época concreta, por unos personajes que existieron y una forma de vida que necesita de una ambientación y unas localizaciones adecuadas. Así otro de los puntos fuertes de Francesca de Tores es la recreación de lugares como Nassau, centro de reunión de piratas a principios del siglo XVIII. Este lugar es una república que se regía

por sus propias normas. “Nassau es un mundo donde todo es posible, y aprendo rápido que muchas de las cosas que son posibles también son feas. Sin embargo, aquí también encuentro belleza: el refulgir de la playa en una noche clara, cuando le prenden fuego a un casco podrido y algún borracho le tira pólvora para que las llamas engullan el cielo”. O también se centra en cómo transcurre el día a día en cada uno de los barcos donde Mary va encontrando trabajo como marinera bien al servicio de una guerra, del comercio o de los piratas. Cada barco es un personaje en sí y Mary vive en las cubiertas entre velas, gavias, cabos, crucetas, cañones, bodegas, camarines... “El barco en sí no guarda ninguna sorpresa, pues las reglas de los vientos y las velas son las mismas de toda embarcación. Pero los sonidos y olores son distintos, y no se parece en nada a la calma ordenada del Resolve o el Expedition”.

En toda novela de aventuras y de aprendizaje hace falta unos personajes secundarios bien contruidos que enganchen, además de dar pinceladas del mundo real que habitan Mary y Anne. Como Mary Read nos relata toda su vida, los treinta y seis años que transita de un sitio a otro, son muchas las personas que van marcando su existencia, así como las relaciones que, a pesar de ser una mujer solitaria y libre, quedan al descubierto. En la vida de Mary hay dos mujeres que cobran máxima importancia en la forja de su carácter y tres hombres que suponen su evolución hasta llegar a ser esa mujer pirata que se convirtió en leyenda. Así, la primera persona que influye en su crecimiento es su madre, una mujer dura, experta en la supervivencia, que no la ofrece precisamente cariño, sino una rebeldía y una aspereza ante la dureza del mundo, porque “jamás le perdonará a su vida en lo que se ha atrevido en convertirse”. Luego hay tres hombres que son hitos en su existencia: Marston, su primer gran amigo que le enseña la vida en los barcos y le hace enamorarse del mar; Dan Jansenns, el hombre que terminará convirtiéndose en su único esposo y permitirá que recupere su nombre de mujer; y John Rackman, el capitán pirata con el que se enfrentará a sus años más intensos. Por supuesto, tampoco falta el villano y el enemigo con el que se encontrará en distintas situaciones a lo largo de los años y que conocerá en la cubierta del primer barco donde trabaja, Belling, que “tal vez no sea más deshonesto que yo, que también guardo mis propios secretos”.

Y, por último, está Anne, su amiga, su amante y compañera de aventuras. La conoce en Nassau y una vez se encuentran siempre se mantiene fiel. Anne “tiene la belleza del zorro, afilada, inquieta y muy inteligente. Mira a su alrededor con gesto de insatisfacción; está preparada para que la satisfagan a lo grande” y si algo le queda claro a Mary, después de unos años a su lado, es que siempre ha tenido capacidad para marcharse, para no mirar atrás, para

caminar ligera por la vida, sin preocuparse de los fantasmas. Al contrario que Mary, de cada sitio que se marcha y de cada persona que se le va le queda un poso, los fantasmas nunca la abandonan. Sin grandes épicas ni ensimismamientos románticos, Mary narra el triángulo que crean Anne, Jack y ella. De manera sencilla y natural, como explica en un momento dado, Anne “ama a Jack y me ama a mí”. Y los tres además se admiran entre ellos, nunca se traicionan y son fieles a sus principios. Pero sobre todo no se atan ni se retienen, son tres seres humanos que navegan libres por ese mundo que les rodea.

En una novela donde aparece Nassau y que refleja la etapa dorada de la piratería a principios del siglo XVIII, no podían faltar personajes históricos imprescindibles bien como secundarios con un papel importante en la trama o nombrados por los protagonistas y formando parte de esa casi república de piratas que se instauró en dicho lugar. Así surcan las páginas, además de Mary, Anne y el propio Calico Jack (John Rackman), piratas de renombre como Benjamin Hornigold o Barbanegra. Y no falta otro de esos enemigos con personalidad intrigante y atrayente con la figura de Woodes Rogers, el hombre que terminó siendo gobernador de Nassau y que se convirtió en un cazador implacable de piratas.

En 2024, Francesca de Tores ganó el Wilbur Smith Adventure Writing Prize, el galardón más importante a nivel internacional que apuesta por el género de aventuras, con *Saltblood*. Y no es de extrañar, pues un clásico del género son sin duda los piratas, y De Tores logra una emocionante novela de aventuras con un personaje principal fuerte y bien dibujado. Robert Louis Stevenson, Emilio Salgari, Rafael Sabatini, John Steinbeck o Richard Hughes han navegado por páginas y páginas plagadas de corsarios y piratas, pero lo cierto es que la sombra de Mary y Anne no ha dejado de crecer y varios autores están rescatando e inventando sus andanzas.

En el mismo siglo XVIII, Daniel Defoe publica la *Historia general de los robos y asesinatos de los más famosos piratas* y, por supuesto, aparece Mary Read (y, por tanto, Anne). Ese libro es una de las fuentes principales de la leyenda. Según se ha ido entrando en este siglo XXI, distintos autores han ido inspirándose en dichos personajes para sus novelas, como la escritora cubana Zoé Valdés que en *Lobas de mar* (2003) las convierte en las protagonistas rebeldes de su historia; el escritor francés Alain Surget toma a Mary como inspiración para una obra juvenil, *Mary Tempestad* (2007), donde es una joven que ama el mar desde niña y se hace pasar por un chico para cumplir sus sueños; o la autora gallega María Reimóndez, quien se centra en Mary Read en su novela *Pirata* (2009), que solo está editada en gallego, para reivindicar este personaje histórico y analizar las limitaciones que tenían que superar las mujeres en el siglo XVIII.

Francesca de Tores las rescata de nuevo en una novela dinámica donde no solo es la aventura lo que destaca sino también una sucesión de tramas y conflictos que matizan a sus personajes femeninos desfilando temas de fondo como la identidad de género, la

sexualidad, la maternidad, la amistad, la supervivencia y la pasión por el mar.

Una cuerva negra vuela siempre cerca de Mary y la acompaña con el mar en calma y en las tempestades más hostiles. El pájaro desde que decide seguirla nunca dejará de observarla y de

desplegar esas alas que de tan negras se vuelven azules, como el fondo marino. Las alas de la cuerva se extienden y abrazan las páginas de *Saltblood* y un lector puede sumergirse entonces en ellas y surcar los mares en un barco pirata subido en lo alto de la vela junto a Mary Read.

Memorias de un jugador

Gary Stevenson

The Trading Game

Penguin Random House

Londres, 2025, 352 pp.

DIEGO COLÍN MEJÍA

Un *trader* o —en un español que ya suena anticuado— agente de bolsa es un apostador profesional: las economías su caballo de carreras y los bancos su prestamista. Como en cualquier apuesta deportiva, entre más gente esté equivocada sobre el resultado, más amplio es el margen de ganancia; así, no basta con ver el futuro: debe ser uno que los demás consideran imposible.

En el periodo posterior a la crisis del 2008, cuando los expertos pronosticaban una recuperación rápida e indolora que consistía en devolverle la confianza al consumidor, Gary Stevenson vio el colapso de la economía mundial. Preguntándole a la gente por qué no gastaba, descubrió lo que con un poco menos de matemáticas y un poco más de sentido común hubiera sido evidente: no les faltaba confianza sino dinero. Al enterarse de que las deudas de los gobiernos tampoco paraban de crecer, la situación se convirtió en uno de esos enigmas que no te dejan dormir. Si todos eran deudores, ¿dónde estaban los acreedores? Mientras repartía sándwiches en una junta del Citibank la respuesta, en retrospectiva bastante obvia, se le reveló en forma de epifanía: “*It was us, wasn't it? We were the boys who'd be richer than our fathers, in a world of children who'd be poor [...] It was inequality that would grow and grow, and get worse and worse until it dominated and killed the economy that contained it*”. En *The Trading Game*, Gary cuenta la historia de cómo llegó a esta conclusión, le sacó hasta el último centavo que pudo y huyó antes de que su propio éxito lo destruyera.

La primera parte del libro, “*Going up*”, narra el ascenso del protagonista desde un barrio de clase baja hasta los rascacielos del centro de Londres. Gracias a una mezcla precoz de talento para las matemáticas, disposición a trabajar duro y lo que el propio Gary llama “amor” o “hambre” de dinero (aunque más tarde usará la palabra “adicción”), este recorrido parece

directo e inevitable, como el destino. No sé si por influencia de la tragedia griega o de esos casos de gente rica y famosa de los que uno se entera en las noticias, desde el principio sospeché que estaba frente a la clásica historia del personaje cuya ambición lo lleva a la ruina, y una ojeada al índice me lo confirmó: el último capítulo se llama *Going down*. En cualquier caso, lo que me interesaba no era el desenlace sino la trama. Había llegado al libro por el canal de Youtube de su autor, “Garys Economics”; estaba al tanto de que había abandonado el mundo del *trading* para convertirse en activista político. Yo quería saber por qué. Y aunque al principio esta curiosidad motivó mi lectura, pronto amenazó con estropearla: temí encontrarme con una propaganda disfrazada de biografía. Los primeros capítulos, sin duda los más débiles, no disiparon mis reservas, pues se limitan a preparar el momento en que la acción empieza, es decir, la llegada de Stevenson a las oficinas del Citibank. Fue su prosa lo que me convenció de estar ante una historia que merecía ser contada. Hecho de parejas en apariencia contradictorias (coloquial y meticuloso, ágil y didáctico), su lenguaje poseía un *tono*, esa modulación de la voz que en el registro oral todos tenemos, pero en el escrito es tan difícil de conseguir. Y, sin embargo, tan importante: gracias a ella, podemos sentir que estamos hablando con una persona en vez de un robot. El gran logro de Stevenson es que, al leerlo, uno siente que lo está escuchando.

Otro temor mío era estar leyendo una variante del *El lobo de Wall Street*, es decir, una historia que por apego a la mimesis se vuelve tan superficial como lo que retrata. Por fortuna, la única coincidencia es el tema; en el tratamiento, *The Trading Game* se parece más bien a *Cosmopolis*, una novela de DonDeLillo que pasó desapercibida pero veinte años después resulta visionaria. Su protagonista, Eric Packer, es un *trader* que usa patrones

de la naturaleza para predecir los comportamientos del mercado. Para él, como para los colegas de Gary, la economía no es una realidad concreta y material, sino un conjunto de cifras y abstracciones: pulsando en una pantalla, Eric puede invertir toda su fortuna desde la computadora de su auto, mientras se divierte con la idea de que una rata (precursora de la *bitcoin*) se convierta en la divisa universal. En este mundo, la inmaterialidad y la rapidez de lo digital se han convertido en una ética: todo —incluso las palabras— debe actualizarse o morir, sepultado por el flujo de información. Se trata de una sociedad lanzada hacia el futuro que, sin embargo, se rige por las necesidades más primitivas: Packer es un gran trabajador y un gran consumidor; consume sexo, comida, entretenimiento, servicios médicos diarios, poesía, ideas y hasta una catedral. Atrapada en el ciclo biológico de labor/sustento, su vida se ha reducido a la de un ejemplar de la especie: todo lo que toca se vuelve no de oro sino desechable. En este sentido, se parece más a los personajes secundarios de *The Trading Game* que a su protagonista: desde el principio Stevenson se dio cuenta de que, pese a toda su capacidad de consumo, sus colegas eran profundamente infelices. Una confianza excesiva o de plano arrogante le hizo creer que podría enriquecerse y escapar antes de que esa forma de vida lo corrompiera. Encerrados en la celda que ellos mismos construyeron, ambos protagonistas se empiezan a autodestruir; Gary se encapricha con un dinero que la empresa le debe y Packer insiste en cruzar la ciudad para cortarse el pelo. Además, en los dos casos la crisis interior corresponde al exterior: este mundo de abundancia y soledad es un lado de la moneda. El otro lo encontramos cuando la odisea de Eric a través de Nueva York se interrumpe por una protesta o marcha o revuelta en que los rebeldes agitan ratas en el aire, rompen vidrios de los rascacielos e infestan las pantallas de Wall Street con un mensaje: “*A specter is haunting the world. The specter of capitalism*”.

A los veinticinco años, Gary Stevenson se había convertido en un *trader* sumamente exitoso. También se había alejado de su familia y pareja, dormía en un departamento sin muebles y andaba por la calle con zapatos agujereados. Todo lo que tenía era su trabajo, sus números y una inquietud: “[*The*] *dawning*

realization that [the crisis] was not just a theory". En estas condiciones, la mudanza a una sucursal japonesa del banco terminó por hundirlo. Aunque estaba harto de esa vida, no quería renunciar, pues hubiera perdido varios millones que la empresa le debía; por la misma razón, sus superiores estaban dispuestos a mantenerlo empleado hasta que se fuera por voluntad propia. El clímax de esta parte del libro es una reunión privada entre Gary Stevenson y Caleb donde su antiguo mentor y actual jefe le sugiere que se olvide del retiro y, para animarlo, le plantea un futuro de "courtrooms and poverty. It was brutal, and behind it was power: one of the largest corporations of the world." Aunque Gary estaba seguro de no haber cometido ninguna falta importante, tenía miedo —había sido testigo de la fuerza del Leviatán—. Tras la crisis del 2008, cuando los políticos consideraron la posibilidad de gravar a los bancos, todos sus colegas se echaron a reír: "They knew who was in charge. They could probably do the same to the courts".

Por esa ironía que colinda con la tragedia, los últimos capítulos de *The Trading Game*, sin duda los mejores, recuerdan a *El proceso* de Kafka. Para enfrentar la amenaza corporativa que se cierne sobre él, Stevenson contacta a cuatro abogados de distintos países, manda correos furiosos a todo el escalafón del Banco y acude constantemente a las oficinas de RH, cuyo director siempre lo recibe con una sonrisa. Su proceso será tan nebuloso, lento e inverosímil como el kafkiano; por momentos, ni siquiera está claro que haya un proceso: el acusado sigue trabajando en la Empresa, tiene libertad de movimiento y un salario enorme. Lo que no tiene son respuestas. Tras los funcionarios de nivel inferior con los que lidia diariamente el *broker*, el *trader*, el RH—, hay una jerarquía infinita a la que nadie puede acceder. Al igual que Joseph K., Gary tendrá dificultades para entender cómo es posible que una organización tan poderosa pueda ser tan torpe para resolver su caso. La cuestión es que el comportamiento mecánico e indiferente que asociamos con la burocracia solo es ineficaz desde el punto de vista de las necesidades de las personas; en *El Proceso*, sentimos la omnipotencia del Tribunal a través de ellas: son insignificantes al grado de que no reciben un nombre propio. Las identificamos por su función —el flagelador, el inspector, el ujier—, porque su existencia se ha reducido a la de un engranaje en la maquinaria del mundo. Es por esto y no por un egoísmo digno de Narciso ni una perversidad diabólica que, hacia el final del libro, cuando Gary le pregunta si no cree que deben hacer algo sobre la crisis, su colega no entiende a qué se refiere: ya se hicieron ricos, qué más podían hacer. Una respuesta que recuerda a la del flagelador a Joseph: "Lo que dices suena razonable, pero me pagan para azotar. De manera que azoto". La diferencia entre ambas historias es que Stevenson sobre-

vivió: tras meses de algo más parecido a un trámite que a una lucha, obtuvo su dinero y abandonó la Empresa.

Quizá por culpa de su subtítulo, "A Confession", al libro se le ha reprochado su falta de introspección; la gente espera una ceremonia que incluya examen, arrepentimiento y moraleja. A mí lo que me hizo falta fue satisfacer la curiosidad que en un principio me motivó a leerlo. El problema es que al aclarar una parte del misterio —por qué Gary abandonó el *trading*—, la otra —por qué abrazó la política— se volvió más oscura: tras haber pasado por este calvario burocrático, uno no entiende cómo pudo echarse sobre los hombros la responsabilidad de detener la catástrofe que tanto lo benefició. Es verdad que en la última página Stevenson menciona de pasada el tema; dice que si no fuera por su activismo "I'd probably be on a beach somewhere, getting sunburnt and bored out my skull". Pero como explicación, esta línea se queda corta: nadie sacrifica su privacidad y se expone a todo tipo de ataques solo para divertirse. Otra hipótesis que tampoco me convence es la culpa: hay formas menos complicadas de lavarse las manos, la filantropía por ejemplo. No. Yo creo que algo más importante debió de haberlo motivado. Yo creo que Gary, en el fondo, sabía que financiando a políticos profesionales o invirtiendo en campañas contra la desigualdad no hubiera encontrado lo que Eric Packer busca en un corte de pelo: a sí mismo.

Aunque Stevenson no se haya dado cuenta, el principal mérito de su acción es político, en el sentido que los griegos daban al término: resolver los asuntos de la polis con la palabra y no la violencia. En contraste con una época lo suficientemente desesperada para votar a hombres fuertes que "solucionen" sus problemas pero no para hacerse cargo de ellos, rechaza la fuerza (del dinero, del Estado, de la calumnia) y prefiere acudir a lo que para Hannah Arendt era la forma más elevada de la libertad: la acción organizada, la libertad política. Así, sus videos o discursos son publicidad en el viejo sentido de la palabra: al discutir los asuntos públicos Gary ofrece su punto de vista y apela a nuestro juicio porque la relación que pretende entablar con quienes lo escuchan no es la de un vendedor con su cliente ni un líder con su fantástico, sino la de dos ciudadanos. Es verdad que esta forma de convencimiento tiende a resultar menos efectiva que la manipulación o la violencia. Pero tiene la ventaja de que quienes son persuadidos por la transparencia en las palabras y las acciones del otro, quienes toman su decisión con entera libertad, pueden sentir lo que Jefferson llamaba "felicidad pública". Según Arendt, se trataba de algo más que mero placer, pues solamente allí, a la luz de la plaza y las miradas de nuestros conciudadanos, se manifiesta quién en lugar de qué somos (un escritor, un funcionario, un *trader*). Tenemos un montón de obras de Aristóteles, dice, pero conocemos me-

jor a Sócrates. Puede ser. Sin embargo, yo creo que el libro de Stevenson ilumina tanto como su acción política: no es un folleto de propaganda ni un bien de consumo sino una obra: algo hecho para durar.

Las últimas páginas de *The Trading Game* las leí sentado en una banca de la colonia Condesa, en Ciudad de México, pocos días después de una marcha o protesta o revuelta contra el aumento en los precios de la vivienda. Reunidos en una zona conocida por su alto porcentaje de extranjeros —en particular estadounidenses—, los más inconformes rompieron vitrinas, saquearon tiendas y rayaron paredes. Las pintas, algunas xenofóbicas, llegaban a mí como un ruido lejano y familiar: era el sonido de la misma furia que en otros países está articulando movimientos de masas. Lleno de preguntas que no me atrevo a formular, apuré el resto del libro sin encontrar respuestas. Ni siquiera quedé satisfecho cuando, algunas semanas más tarde, Gary subió un video de título prometedor, "The real reason behind the housing crisis", donde explica que en realidad estamos frente a una crisis de todos los activos (oro, acciones, obras de arte, coches). De acuerdo con Stevenson, los expertos no la han diagnosticado porque su enfoque en los fenómenos particulares les impide ver "the big picture". Lo curioso es que a él le ocurre lo mismo. Con toda su atención puesta en la economía, no se ha percatado de lo que el relativo fracaso de su acción política dejó al descubierto. Su plan, tan eficaz en apariencia, era sencillo: "To show people the economy is collapsing and hope they will take action". Pero cuando la gente empezó a notar que su poder adquisitivo disminuía, se entregó a la pasión en vez de la acción. Irritado por la pasividad tanto de los ciudadanos de a pie como de los ricos y aun de los gobernantes, Stevenson ha llegado a decir que la verdadera crisis ya no es económica sino "psicológica" o "espiritual": el egoísmo, el miedo y el odio han terminado por separar a las personas y reducir las a la impotencia. Aunque esta hipótesis es plausible, me parece equivocada, pues el poder de un cuerpo político depende de su estructura, no del ánimo de sus miembros. Justamente porque se trata de una cuestión de sentido común, nuestra tendencia a buscar explicaciones a los problemas de una comunidad en todas partes menos en su forma de gobierno es un síntoma de la crisis que a mí me preocupa: hemos convivido tanto tiempo con ella que ya ni siquiera la percibimos. Y sin embargo, en los momentos clave, cuando la economía, la seguridad o la salud de un país están en juego, se hace sentir con una violencia que nos sacude hasta los cimientos. Es la crisis de unas democracias cuya principal institución, el derecho al voto, no solo ha resultado insuficiente para conservar el gusto por la política: —se ha vuelto la manera de extinguirla.

Arte de marear

Carlos Bravo Regidor

Mar de dudas. Conversaciones para navegar el desconcierto

Gatopardo / Grano de Sal

Ciudad de México, 2025, 345 pp.

NINA CRANGLE

La duda, origen de la filosofía y motor del pensamiento crítico, suele conducir al insoslayable contraste entre ideas, creencias y hechos cuando la incertidumbre hace su aparición poniéndolas a prueba. A Bravo Regidor, periodista de investigación y especialista en historia y política contemporánea, tanto de México como de Estados Unidos, no es una sola cuestión la que lo inquieta sino varias, provenientes de todo aquel contexto donde las ideologías se hallan enfrentadas. Y si algo enseña la filosofía desde la Antigüedad es que ante la duda no queda más que usar el intelecto y conjeturar respuestas.

Pero el autor de *Mar de dudas* no lo hará en solitario y en la inmovilidad de su casa, prestando así oídos sordos a lo que Ortega y Gasset recomienda en las líneas elegidas para el epígrafe del libro. A riesgo de naufragar, sale al encuentro de catorce interlocutores -académicos casi todos-, no para dar con verdades absolutas a la manera de Descartes, sino para entregarse a la experiencia enriquecedora del intercambio dialéctico, reivindicando así el diálogo “como método de aprendizaje y convivencia” según su definición. Ciertamente es que Bravo Regidor se presenta más que documentado en este ejercicio intelectual en formato de entrevistas, que van de comienzos de 2022 a finales de 2024; en principio, lo que lo motiva es la lectura reciente de obras en concreto cuyas autorías corresponden a los convocados. De modo que los autores elegidos por él son reconocidos estudiosos de la actualidad política y cultural, cada uno en sus respectivas parcelas de conocimiento.

Ya desde el escrito introductorio, “Nuestro momento Machado”, el autor, que se encuentra en ese momento en Washington, expone una serie de razones por las cuales se confiesa víctima del desconsuelo y la tribulación. Entre todas, la causa a destacar es el inesperado triunfo, el primero, de Donald Trump a la presidencia de Estados Unidos el 9 de noviembre de 2016, desplazando así a la candidata demócrata Hillary Clinton, la favorita de la izquierda progresista estadounidense. Y también la de Bravo Regidor, para quien el trumpismo es una amenaza destinada a cambiar el mundo de manera negativa, lo mismo que para la generalidad de los entrevistados. Y desde esas coordenadas ideológicas, con Trump como *leitmotiv*, transcurrirán los cues-

tionamientos del autor y las interpretaciones de los conocedores, derivadas del análisis de un conjunto de problemáticas relativas a la descomposición del orden democrático impuesto por el liberalismo en Occidente, el retroceso de la izquierda autodenominada progresista y el auge de los nacionalismos reaccionarios.

“La borrasca contemporánea”, que es como califica Bravo Regidor a las complejas realidades que se viven en gran parte del mundo, es provocada por numerosos factores dignos de consideración pero que por falta de espacio solo referiré unos cuantos, no sin antes indicar lo que del libro se desprende, que es el propio orden democrático el que genera una dicotomía ideológica entre izquierda y derecha, dos categorías bastante cuestionadas pero funcionales para el conocimiento político. Así, entre dichos factores, se encuentra la ignorancia para gestionar la complejidad de las crisis que se suceden en “la sociedad del desconocimiento”, tema de estudio del filósofo español Daniel Innerarity, con quien inaugura la primera de las conversaciones.

Los enemigos de la democracia liberal, el resurgimiento de los populismos y los nuevos fascismos, el despertar de las derechas y la desigualdad del capitalismo son otras de las preocupaciones más acuciantes del autor, que serán abordadas a lo largo del libro pero que en sus diálogos con Federico Finchelstein, Pablo Stefanoni, Sophia Rosenfeld, Branko Milanovic, Nadia Urbinati y Francis Fukuyama adquieren una mayor relevancia, pues le permiten desplegar su lado más crítico a raíz de comprender que es la propia democracia “la condición de posibilidad del populismo”, que el fascismo y el comunismo presentan rasgos en común, que los autócratas acaban por cargarse a la democracia o que el *wokismo*, “en sus mejores versiones, es un movimiento a favor de la apertura y la tolerancia, pero en sus peores momentos puede llegar a ser tan estrecho de miras e intolerante como aquello contra lo que lucha”.

Para Urbini, profesora italiana, no importa tanto definir lo que el populismo es (Cayetana Álvarez de Toledo, ausente de estos diálogos, ha descrito el populismo como “el impúdico culto al pueblo con espurios fines antidemocráticos”), sino cuáles son sus alcances, ni “qué hacen los populistas con la retórica sino qué hacen con la representación”, y lo que bien sa-

ben hacer con esta es “una propaganda permanente”. En este punto, no será una sorpresa ya cuando ambos incurran en el error, muy común por lo demás y que se repetirá una y otra vez en el libro, de comparar a Trump con Mussolini —fundador del fascismo, una doctrina estatista por definición—, un populista que, apunta Urbinati, “ya en el poder, sin embargo, acabó con la democracia”, lo que pretendidamente terminará por hacer el presidente del país del norte, cuya representación más difundida por los *mass media* y las redes sociales es la de un loco, un impredecible que, no obstante, solo hace lo que desde sus campañas anunció, esto es, revertir lo que considera el desastre causado en las últimas décadas por las políticas del bando demócrata, acciones que los entrevistados omiten mencionar: la gestión irresponsable de la economía —que incrementó a cifras récord tanto la deuda intragubernamental como la pública—, la permisividad con la inmigración masiva ilegal por conveniencias electorales, el mecenazgo de Estado a causas contrarias a los valores cristianos de Occidente y su postura abiertamente antiliberal, entre otros señalamientos que condujeron al republicano a su segunda victoria.

Aunque ideológicamente se sitúa en el espectro de la izquierda, el autor tiene además un genuino interés por comprender las causas que han abonado a la reincidencia de los populismos de corte socialista en América Latina desde el siglo pasado, cuyos modelos se inspiran en el de la Cuba castrista, tema que abordará en su conversación con Rafael Rojas, para quien “el horizonte revolucionario parece agotado” y la incógnita reside más bien en el “cómo acomodar las demandas vigentes de esa vieja tradición revolucionaria en una normatividad nueva, la de las democracias institucionales”. A propósito del caso mexicano, Bravo Regidor expresará en numerosas oportunidades su desaprobación por lo que López Obrador y su régimen han hecho —y también deshecho— con las instituciones republicanas de nuestro país, pero sin aludir a su alianza con las organizaciones narcoterroristas transnacionales, característica que comparte con otros regímenes similares de la región.

El repaso que en *Mar de dudas* se hace de lo que algunos tertulianos consideran los aciertos de la izquierda más tradicional hasta la más progresista, denominación de la nueva izquierda, incluye también sus errores. Uno de ellos es la pérdida de su hegemonía en el relato por la batalla cultural en Occidente, que desconcierta tanto al autor como a Stefanoni, con quien conversa sobre la disputa que las nuevas derechas han emprendido por el control de ese relato, de modo que ambos invocan a Gramsci. Para revolucionar a una sociedad, según el líder comunista y teórico marxista italiano, habría que

trascender la perspectiva economicista y hacerse del control de los componentes ideológicos. Dicho de otra manera: tomar la educación y la cultura y todo lo demás se dará por añadidura. Era cuestión de tiempo: las derechas han dado la vuelta a las ideas gramscianas y las usan a su favor para la batalla cultural contra la progresía global. “La rebeldía de las nuevas derechas”, que es como se titula la entrevista con Stefanoni, es un apartado que

intuyo clave para el recorrido intelectual que Bravo Regidor ha emprendido con honestidad y conocimientos a toda prueba a partir de la publicación del libro aquí reseñado. No sería raro, pues, que se lanzara a la mar de enfrente para conversar con los protagonistas que desde la otra facción lidian al sur de nuestro continente con la confusión del mundo. Me refiero a Agustín Laje (*La batalla cultural, Generación idiota y Globalismo. Ingeniería*

social y control total en el siglo XXI), Pablo Muñoz Iturrieta (*Las mentiras que te cuentan, las verdades que te ocultan*), Juan Carlos Monedero (*Lenguaje, ideología y poder*), Miklós Lukács (*Neoes. Tecnología y cambio antropológico en el siglo 21*) y Nicolás Márquez (*La guerra civil argentina, La dictadura comunista de Salvador Allende y Perón, el fetiche de las masas*), solo por citar unas cuantas sugerencias.

Del Romanticismo al Modernismo y Decadentismo

Manuel de la Sierra

Obras literarias

Edición crítica de Fernando A. Morales Orozco

El Colegio de San Luis / Bonilla Artigas Editores

Ciudad de México, 2024, 223 pp.

SHANIK SÁNCHEZ

Más de cien años de olvido tuvieron que pasar para que Manuel [Silvestre Francisco] de la Sierra [y Garrido], narrador, poeta, traductor y funcionario gubernamental decimonónico, fuera rescatado y vuelto a poner en la historia de la literatura mexicana por el investigador y académico del Colegio de San Luis, Fernando A. Morales Orozco. Se trata de una edición crítica de las obras literarias de la Sierra, localizadas por Morales en dos importantes publicaciones periódicas de entonces, *La Época Ilustrada* y *La Familia*, dirigidos por José María Villasana y Juan Federico Jens, respectivamente. Si bien la pesquisa se vio interrumpida a causa de la pandemia de COVID-19, la recopilación que nos ofrece el Dr. Morales resulta tan interesante como fructífera no solo para el propio estudioso, sino también para quienes deseen continuar perfilando el paisaje sociocultural del siglo XIX mexicano.

Organizadas en tres grandes apartados —“Narrativa”, “Poesía dispersa” y el estudio crítico “Manuel de la Sierra, un autor desconocido”—, estas *Obras literarias* de Manuel de la Sierra se nos ofrecen compiladas por primera vez en formato de libro, pues aparecieron dispersas en los periódicos ya mencionados entre 1883 y 1885. Tres *nouvelles*, dos cuentos y once poemas conforman la narrativa y la poesía recopilada en esta edición.

La novela corta “El brazalete de brillantes” (también publicada en dos entregas de *La Época Ilustrada* en 1883) se presenta como otras de su género donde el narrador testigo “limita” su punto de vista a lo que ha observado y experimentado, sin tener acceso a los pensamientos o sentimientos de los protagonistas, lo

cual atribuye credibilidad a la historia, pues relata hechos que ha presenciado. No obstante, en este caso destaca de aquellas (pienso en “Manolito el pisaverde” de Rodríguez Galván, “El rosario de concha nácar” de Payno o “Manuelita” de Prieto) por el conflicto y el desenlace: por un lado, la mórbida inclinación de Luis por Julia, prima de su esposa Clara, que lo orilla a cometer no solamente el robo de su joya más preciada, herencia y regalo de bodas de su padre —“un brazalete de brillantes sujetos por cadenas de oro, con un óvalo saliente formado por piedras de mayor tamaño y un broche que se cerraba con un ligero impulso [...] de una barrita de oro terminada por un diente de hechura particular”—, sino además adulterio y necrofilia; y por otro, la decisión de Clara: “Adiós, Luis; esta alhaja que de mis padres heredé a mi memoria traerá por siempre tu delito infame. Has muerto para mí. Tus hijos llevarán mi nombre, pues prefiero pasar por una mujer seducida que por una esposa vendida y mancillada”.

En “Mi primer reloj”, segundo relato de esta compilación, otra vez un narrador en primera persona cuenta en retrospectiva su primera experiencia de “tránsito” de los doce años hacia la adultez joven marcada por el reloj de cadena, “maravillosa alhaja” de un condiscípulo suyo un par de años mayor y el de regalo que sus padres le ofrecieron tiempo después como premio a su brillante cierre de cursos en la escuela.

“Los tres alfileres” (última *nouvelle* de De la Sierra publicada por *La Familia* a lo largo de siete entregas en 1885) retoma una vez más el narrador en tercera persona para contar la dramática historia de amor entre Roberto, María y

su gemela Luisa, separada de la madre de ambas al nacer. A diferencia de “El brazalete de brillantes”, aquí no se presentan un problema ni un final *sui generis*, sino un despliegue de descripciones que a veces recuerdan narraciones costumbristas a la manera de José Tomás de Cuéllar en *Baile y cochino*, en otras ocasiones sentimentales a semejanza de Florencio M. del Castillo y otras más moderno-decadentistas tipo Ciro B. Ceballos; así como una exhibición agobiante de elementos intertextuales y extratextuales de la época —los cuales, por cierto, se agradece que estén bien anotados y aclarados a pie de página—. En cambio, la palmaria presencia de tres alfileres, señalada desde el título mismo del texto, como en “El perro de la calavera”, “El brazalete de brillantes” o “Mi primer reloj”, además de tender el hilo conductor de la trama, enlaza el objeto como un componente clave en la peculiar poética de De la Sierra:

De repente, y como sonámbula, desprendió del cuaderno que había dejado a su lado sobre un velador el alfiler que lo sujetaba; hizo lo mismo con el que estaba fijo en su falda, y desenrolló de su muñeca el cordón del cual separó el alfiler que tenía en una de sus extremidades. Tomó los tres alfileres por su parte media con la mano derecha y levantándose violentamente y como arrojando lejos de sí algo extraño que opacaba la claridad de su pensamiento, besó los alfileres con transporte y exclamó con acento apasionado:

—¡Sí!, ¡lo amo con toda el alma!

En cuanto a la poesía dispersa de De la Sierra —“A ella”, “Ayer y hoy”, “Duda”, “A...”, “[Viene Lucinda a la fuente]”, “La alondra (fábula de Esopo puesta en verso)”, “A la tristeza”, “Mirando su retrato”, “Elegía”, “En un álbum” y “Desde entonces”— se distingue más por algunos

temas “velados” —la pérdida de la virginidad en “Ayer y hoy” o la sexualidad premarital en “Duda” y “Viene Lucinda a la fuente”— que por su hechura clásica (romances, sonetos, quintillas y silva), muy bien adecuada —en palabras de Morales— a la tradición romántica mexicana. De las once composiciones solo “A ella” apareció en *El Eco de Ambos Mundos*, mientras el resto en *La Época Ilustrada* y *La Familia*. De estas, sobresalen “En un álbum” por sus versos decasílabos; “Elegía” por usar un género poético solemne para hablar del fallecimiento del gatito “El Viejo” de la señorita Clara Palacios; y “Desde entonces” por aludir al matrimonio del propio Manuel de la Sierra con Paulina Cervantes (viuda de Roberto Traill, amigo de Sierra a quien, de hecho, dedicó “Los tres alfileres”). Al respecto, Morales ha aventurado: “Sospecho que Traill acababa de morir previo a la publicación de *Los tres alfileres* por la palabra *fino*, que bien puede significar ‘amoroso y constante’, pero también ‘acabado, finito’, según su etimología, y ‘finado’ en la cultura popular mexicana. En cualquier caso, habría entre cinco y siete meses al momento en que enviudó Cervantes y casó en segundas nupcias con De la Sierra, lo cual rompe el luto riguroso de un año y seis semanas que debía llevar toda viuda. El último poema, hasta ahora localizado, de De la Sierra, “Desde entonces”, se publica una semana después de esta ceremonia”.

Quizá por seguir los criterios de edición del Seminario de Edición Crítica de Textos del IIFL de la UNAM o quizá por hacer más amable y directa la lectura de las obras de Manuel de la Sierra, el estudio literario de Fernando Morales aparece al final del libro y no al principio fungiendo como estudio introductorio. De cualquier modo, es precisamente aquí donde el lector verdaderamente interesado y el especialista pueden entablar un diálogo tanto con la obra de De la Sierra como con el Dr. Morales, pues desde el primer momento se nos advierten los tres objetivos de dicha investigación: construir una breve biografía intelectual del escritor metropolitano; situar la producción literaria de este en los semanarios *La Época Ilustrada* y *La Familia*; y, por último, proponer un acercamiento a la narrativa de De la Sierra en dos direcciones: a través de la construcción de sus personajes masculinos y femeninos en comparación con el romanticismo gótico, el modernismo y el decadentismo. Conuerdo con Fernando Morales en la particularidad de Sierra de estar a caballo “entre un romanticismo decimonónico y un decadentismo”, por lo cual sus protagonistas, sean femeninos o sean masculinos, no se ajustan fácilmente a los tipos sentimentales

de la época. Empero, sospecho que en parte esa peculiaridad se debe también a que sus personajes pertenecen más a una clase alta que a una media. *Verbi gratia* la descripción de la casa en “El perro de la calavera” o el estilo de vida de Roberto e Hipólito en “Los tres alfileres” o la solvencia económica de Clara en “El brazalete de brillantes” para no solo separarse de su marido Luis, sino además mudarse a París con sus hijos (excepción que ahora podríamos llamar protofeminista).

Otro detalle que también impresionaría en los textos de De la Sierra es la ausencia de humor y en cambio un regodeo mórbido en la muerte y la tragedia, donde los objetos juegan un papel importante, casi obsesivo. Baste pensar en los títulos mismos de sus narraciones. A este respecto, Morales atisba: “La joya, como elemento que sirve para nombrar la novela, es también el objeto que provoca la sensación de temor y duda, que queda disipada cuando nuestra protagonista lo ve en el brazo de la amante. En este momento de la narración, la emoción es intensa y causa temor”. ¿La importancia de los objetos en la obra de Manuel de la Sierra estará relacionada con esa modernidad y su pensamiento capitalista en ciernes que apunta Morales a lo largo de su estudio?

Lo que sí queda claro es que la obra de Manuel de la Sierra se trata de una “literatura de gozne”, en el tránsito de la novela romántica gótica y el modernismo de tendencia decadente, según el Dr. Morales. Más que a lo gótico, encuentro en “El brazalete de brillantes” un guiño a las leyendas de corte colonial-novohispano retomadas y adaptadas por el proyecto nacional postindependentista (pienso en “El rosario de concha nácar” de Payno, “El Marqués de Valero” de Prieto y “La calle de Don Juan Manuel” del Conde de la Cortina, por ejemplo), sumado a elementos simbolistas y macabros del decadentismo. De igual forma, algo el estilo en las narraciones de De la Sierra lo vinculo más al de Poe y Gautier que a lo gótico, contrario a lo propuesto por Morales. En ese sentido resultaría interesante hacer un ejercicio comparativo con las novelas cortas y cuentos ya mencionados, pero también establecer vasos comunicantes entre los columnistas e impresores de *La Época Ilustrada* y *La Familia* con De la Sierra, aprovechando la ruta señalada en el estudio del Dr. Morales. Incluso, valdría la pena hacer una edición que rescate las ilustraciones que acompañaron las narraciones de Sierra en dichos semanarios.

A diferencia de *La Rumba* y *Santa* u otras protagonistas de la novela mexicana del siglo XIX, las de De la Sierra no reciben castigo, están más allá de los imperativos sociales. Clara, Luisa y la

andaluza “son fuertes y valientes, lejanas de la figura del ángel del hogar o la *femme fragile* sin llegar a convertirse en mujeres fatales”, citando a Morales. Por consiguiente, los personajes masculinos tampoco representan el tipo viril canónico, sino otro sensible, melancólico e hiperesotesiado, inclusive frágil y algo afeminado. Mientras Luis, Roberto y Sebastián se inclinan hacia los héroes de Ceballos o Rebolledo, “los personajes femeninos —apunta Morales— están hermanados solamente con la Magda de Gutiérrez Nájera, en *Por donde se sube al cielo* (1882)”. Heroínas y héroes atípicos, los personajes de De la Sierra están igualmente a caballo entre lo romántico, modernista y decadentista. María, Luisa y Clara, aunque su apariencia y nombre representan al “ángeles del hogar”, resultan ser personajes más complejos. María es en realidad Luisa, quien “hereda los medios necesarios para dejar a don Pepe en Europa”, “retornar a México en busca de Roberto” y pasar “meses enteros vigilando el comportamiento de su amante, tras lo cual lo juzga y lo considera digno de ser su esposo”. Clara, por su parte, decide separarse de su marido adúltero y necrófilo y “huir a Europa con sus hijos, aun a costa de su buen nombre y de su honra”. La andaluza, a su vez, “cruzó sola el océano Atlántico para buscar a su querido Sebastián [...] exponiéndose a los peligros del camino”. No es casualidad que el narrador de “Vivo o muerto”, “El brazalete de brillantes” y “Los tres alfileres” en un primer momento intradiegético y extradiegético, respectivamente, termine cediendo el espacio a la voz autodiegética de Clara, Luisa y la española, las cuales son dueñas de su propia voz y de su voluntad. “En todos los casos, la diégesis inicia *in media res*, son tres personajes masculinos los aparentes dueños de la perspectiva y la focalización, pero en realidad funcionan como meros pretextos para delegar el vasto cuerpo narrativo a las voces femeninas”, subraya el Dr. Morales en su estudio.

Si De la Sierra podría considerarse un narrador de transición, en cierta manera sucedería algo similar con su poesía. Morales propone ubicar esta entre el romanticismo y el modernismo de poetas como Gustavo Adolfo Bécquer, Guillermo Prieto, Manuel Acuña y Manuel Gutiérrez Nájera. Aunque concuerdo, detecto una curiosidad más a consignar en la obra del autor decimonónico: su prosa, en vez de su poesía, comparte una morbidez que recuerda a la de López Verlarde y Rimbaud.

Con la edición de las *Obras literarias*, Manuel de la Sierra viene a tomar posesión de su lugar en la historia de la literatura mexicana y abre nuevos caminos en los estudios literarios de la época.

Retrato de un fin de ciclo

Nicté Toxqui

Sol negro

UNAM

Ciudad de México, 2024, 80 pp.

YULIANA RIVERA

El fin de ciclo es la restauración
del pasado original
Octavio Paz

Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, describe el asombro que le produjo la fotografía (1852) de Jerónimo, el último hermano de Napoleón: “Veo los ojos que han visto al Emperador”. Suele pasarme lo mismo con cierta poesía, pues yo considero, en principio, a cada poema como una obra visual. Quizá unos poetas apuestan a la creación de imágenes mentales y otros por las visuales. *Sol negro* de Nicté Toxqui (Orizaba, Veracruz, 1994), va de una apuesta a otra. Observa con ingenio lo cotidiano, “lo nimio”. La mirada de la poeta es aguzada y a lo largo del libro nos recuerda algo que hemos olvidado: pensar en aquello que nos causa asombro, en aquello que nos conmueve y transforma, en esos “golpes como el odio de Dios”, que acontecen justo en lo ordinario, pero tras ellos no habremos de ser los mismos. Toxqui observa todo –desde “la infancia de su casa”– otra vez como si fuera la primera. Ya adulta, esa mirada atenta y la voz, que canta y cuenta, parecen ser lo único que no ha perdido, como un don natural.

Cuando conocí en persona a Nicté, pues antes solo nos leíamos e interactuábamos por redes sociales, fue en abril de 2023. Era un jueves como el día del eclipse. La invité a “Segundo abril”, un primer encuentro de poesía que organizamos en Xalapa, Veracruz. Poco antes de inaugurar aquel jueves –que me complace ahora evocar en palabras del poeta Antonio Deltoro: “jueves como un viaje intensísimo y largo o como un sueño”– Nicté llegó y se detuvo en la puerta del salón de actos. Recuerdo que yo estaba al otro extremo de la sala probando el micrófono. Nos vimos e inmediatamente sonreímos. Recuerdo sus ojos, difícil olvidarlos, dos soles crepusculares.

Hoy vi el corazón de las gallinas
tendido sobre sobre la mesa de la cocina.
Así he de ser yo: pimienta, miel,
carne dulce y suave entre mis yemas,
músculo que sabe latir
en sueños.

La dimensión del autorretrato en la estrofa anterior, como en extenso en el poemario, devela no solo la figura del yo que se ve a sí mismo, sino también permite asomarnos más allá de la materia, al carácter. Presta sus lentes al lector. Hay, pues, todo un método sobre la reconstrucción de la mirada y lo que está percibiendo. Acaso una restauración. Como sea, la diligencia en ciertos objetos va más allá de nombrarlos otra vez, más bien tiene la intención de descubrirnos a nosotros mismos:

Las que han pasado por esto
saben a lo que me refiero:
no volvió a su lugar
, ese día
nada quedó intacto

Este poema abre el segundo apartado, “CASA / ÁRBOL / PERSONA”, de ocho que componen la obra, y es una invitación a encontrarnos en una suerte de fotografía grupal. Sobra decir el motivo de la convocatoria, infortunadamente, lo sabemos. Son solo dos poemas los que conforman esta sección y una, como lectora, recorre las palabras –la imagen– con el dedo índice: ¿dónde estoy? “Esta soy. Estoy en la infancia / de mi casa”. La fotografía, para Barthes, no dice *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*. Cuando Nicté escribe “Me tomo una fotografía desde lejos. // El árbol va a tomar la foto”, hace del poema un negativo. La mirada pasea por un antepresente para la (re)construcción de su retrato:

Las que han pasado por esto
saben a lo que me refiero:
lo inacabado puede
exhibirse a la distancia
sólo así puedes
ver
lo que se eclipsa

Cuando vamos a un museo, la consigna es guardar distancia con las obras para apreciarlas mejor; hay que tomar distancia con la cosa, incluso con el pasado para conocerse a sí mismo. El paseo

del hablante es pendular, pues no solo el aspecto de los verbos en momentos es inacabado, también la actitud de ellos se decanta por los tiempos compuestos. Hacia la mitad del poemario, aquella voz se percibe mimetizada con la figura de Lucrecia: “Interferida, que significa el lente / con el que te miras a ti misma / , destella”:

Ahí conocí a Lucrecia.
Su ojo izquierdo
te veía caminar por el siglo
veintiuno, lejos de la sitiada Ardea,
su otro ojo. En el pasado: el perfecto punto fijo,
y una policía detrás de mí, interrumpiendo
Por favor no te acerques mucho.

Marcantonio Raimondi, grabador del Renacimiento, reprodujo la escena del suicidio de Lucrecia a partir de un boceto de su maestro Rafael. En su interpretación, Raimondi le cierra los ojos a la figura, una variante significativa a la propuesta de su maestro. Ni en el boceto como en otras representaciones de la escena Lucrecia tiene los ojos cerrados. Lo que sucede es que en los retratos, la mirada es la protagonista; el contraste con la luz y sombra connotan confianza o incertidumbre y, según la confección de los párpados del personaje, juventud o vejez, inocencia, sabiduría, misterio o pérdida. La mirada expresa el ánimo y comparte el sentir de la figura del retrato con su espectador, es decir, resume su historia. En el grabado de Raimondi se prescinde de este elemento sintáctico de la imagen, poniendo mejor el punto de atención en la daga. Lucrecia no puede ver más, pues su destino ya está escrito. ¿Por qué habría de tener los ojos abiertos?, ¿Mirar?, ¿hacia dónde? Ya todo ha sido:

/ siéndote sincera / yo también he soñado con dagas
y acantilados, lo mismo //
es difícil distinguir mi principio
del fin.

A diferencia de Lucrecia, y a pesar de que, al sol, como a los eclipses solares, nadie podría sostenerle la mirada, como tampoco al pasado, la poeta prioriza este sentido sobre otros porque es consciente de su oficio, porque a final de cuentas no deja de ser heredera del barroco, y lo digo en el mejor de los sentidos. Su poesía conmueve al lector –sin dramatismos– a lo humano y nos agrupa en la propia (re) construcción de su retrato, un retrato en el que aparecemos todas y todos. “Yo he visto los ojos que han visto” ese Sol Negro.

Contra las contraportadas

Rafael Toriz

La distorsión

Penguin Random House

Ciudad de México, 2019, 176 pp.

ALAN HEIBLUM

De este libro, publicado ya hace algunos años, gusta todo: la originalidad irreverente, su musicalidad, la investigación y sus mentiras, los énfasis y silencios, sus cabos sueltos. Gusta todo, excepto la cuarta de forros. Aunque necesaria, por otra parte, pues no se trata de un libro fácil y se resiente la falta de un proemio: un abra.

La categoría de *Bildungsroman*, traducida como “novela de aprendizaje”, no es un término adecuado para referirse a este libro. Y no porque no sea del todo una novela, sino porque no es únicamente un retrato de las transiciones ni del adiós a la niñez. Incluso hay mucho de niño, afortunadamente, en sus páginas. Pensarlo como un “ensayo de formación” o un “diario a destiempo” no es menos metonímico.

De seguir confundiendo el libro con sus capítulos, llegaríamos a otras conclusiones no menos ciertas: que se trata de un texto fagocitante, un banquete barroco que habla del canibalismo —a semejanza de las aves de corral y el salmón de criadero—, o de la antropofagia —a la imagen de la secundaria y sus infiernos—. Ciertamente, cuenta la formación del paladar de un personaje: desde los langostinos al mojo de ajo a la Sotavento, los pemuches (una flor de pétalos rojos guisada

con blanquillos), el zacahuil (un tamal gigante de maíz quebrado, envuelto en hojas de papatla), las acamayazas (langostinos de agua dulce), hasta el mole verde de montaña regado con ajonjolí y hoja santa.

Ahora bien, “Bestiario de una memoria” es una línea sugerente, pero “Memorias de una bestia” también lo sería. “La cartografía de un olvido” suena más a Tomás Segovia, poeta que nuestro autor detesta y al que, sin embargo, cita (véase la página 104). En su obra cumbre, Segovia recupera un término central de la literatura: *Anagnórisis*, el reconocimiento, la revelación de un reencuentro resentido. Aunque le pese a nuestro autor, este concepto describe bien el mecanismo literario de su libro, por ejemplo, cuando se reencuentra con las voces itálicas de su familia, o cuando Toriz se ve viéndose en un niño enamorado de su maestra, o perdido en las miradas pétreas y colosales de alguien que no fue un mito. Y aunque le choque a nuestro autor, no solo es esto lo que calza: Segovia interrumpe el poema con otros, una estructura que también sigue Toriz, intercalando una y otra vez tres secciones: “Instantes de la vida de un fauno”, un ejercicio mnemónico; “Escrutinio público”, una lúcida sección ensayística de crítica literaria; y “Visiones del Midas negro”, una autobiografía intelectual.

Toriz detesta a Segovia, salvo en sus sonetos votivos. No confiesa la razón en este libro, pero no hace falta; se da por entendida. Dichos sonetos son de un erotismo escandaloso, valiente y hasta procaz. Por eso convencen a un fauno que —debemos recordar—, al quedar tardíamente identificado con los sátiros, se caracteriza por ser un flautista animoso de erección constante. Estos datos se confirman en el texto: en varias páginas, Toriz se transforma en melómano para contar la historia, no de un flautista al que siguen las ratas, sino de uno que persigue a los nahuales. En cuanto a lo libidinoso, baste como ejemplo el aforismo de la página 99: “El arte es largo, la vida breve, la verga inquieta”.

La última línea de la contratapa, “Ver el mundo distorsiona al mundo. No se diga vivir en él; mucho menos, narrarlo”, falla en su cometido. No solo porque convierte la distorsión en una aburrida tautología, sino porque no captura el significado del autor: torcer multiplicando para devolver la literatura al mundo. Sí, combatir la teleopsia con un espejo que acerca los objetos. Esto es, quizá, lo más molesto de la contratapa: que tapa, injustamente, párrafos donde el autor ya había expuesto —y con notable claridad— sus intenciones. En la página 141, Toriz lo dejó cantado: “No comparto el arrebató por la novedad de la hibridación. Me apasiona, sin embargo, el entrecruzamiento del ensayo, la autobiografía y la crónica, esa suerte de textualidad orgánica que vuelve a la realidad literatura. El viaje, a su vez, como fundamento de la escritura: hallazgos, inventos, miradas. Todo se revela como un conjunto distorsionado que hace de la experiencia en este mundo una realidad paralela y misteriosa, interesante y pesadillesca. *El otro mundo nos habita plenamente*” (mi énfasis).

Luminosa nostalgia

Pilar Palomero

Los destellos

España, 2024.

PEDRO CASCOS

Horta de Sant Joan es una localidad en la provincia de Tarragona, cerca de la frontera con Aragón, de poco más de mil habitantes. Se trata del pueblo donde Pilar Palomero pasaba sus vacaciones, porque su abuelo era originario de allí. Por lo general, los recuerdos de la infancia

se quedan en la imaginación de cada uno; se comparten en conversaciones con las personas más cercanas, o se trasladan a diarios. Hacer de ellos una obra de valor artístico ocurre en contadas ocasiones, aunque he ahí la magdalena de Proust y *Los 400 golpes* de Truffaut, por poner dos ejemplos paradigmáticos.

En esa línea, la mirada de la niña que habitó ciertos lugares cuarenta años atrás ha tenido continuidad en la producción fílmica de la mujer adulta: primero en algunos cortos, como *La noche de todas las cosas* o el documental *Horta*, y ahora en su último largometraje, *Los destellos*.

La directora, que vio la luz en Zaragoza en 1980, ambientó ahí su primera cinta de larga duración: *Las niñas*, y en Barce-

lona, ciudad donde tiene casa, la segunda: *La Maternal*. Para la tercera, una historia llena de sensibilidad y de emociones que le tocan de cerca, ha vuelto a sus orígenes y el grueso de la película se ha rodado en su *huerta* —del catalán “Horta”—, y en este caso de forma casi literal, por las escenas rodadas en tierras de cultivo.

Las tres son historias de tránsito: la primera entre la infancia y la adolescencia; la segunda, entre la adolescencia y la adultez (precoz, si se quiere, pero adultez al fin y al cabo), y en esta tercera da un paso más allá, para situarnos ante el abismo del último tránsito.

El punto de partida narrativo es un relato de la escritora vasca Eider Rodríguez, *Un corazón demasiado grande*, que Palo-

mero adapta, y de algún modo adopta, y al que da una dimensión audiovisual que, sin desbocarse hacia el melodrama, en muchos momentos puede incitar a la lágrima. El argumento se resume brevemente: Isabel (Patricia López Arnaiz) empieza a visitar a su ex marido, Ramón (Antonio de la Torre), que está enfermo en fase terminal, cuando se lo pide su hija, Madalen (Marina Guerola). La relación de la antigua pareja evoluciona desde la distancia y el dolor causados por la separación hasta una nueva cercanía que les permite cerrar heridas del pasado.

Pero más allá de la historia —cuyo principal interés radica en asistir al declive físico del personaje de Ramón y cómo eso afecta a quienes tiene alrededor, sobre todo a Isabel—, hay dos elementos formales que hacen de esta una película diferente. Por un lado, están los silencios que se crean entre los personajes y los envuelven, y por otro *los destellos*, que dan título al filme y que se integran en un sugerente juego de luces y sombras.

Para el grueso de los espectadores, el cine es un arte eminentemente visual. Pero para Pilar Palomero, es mucho más que imagen: en su película, el uso del silencio (y de la palabra) es tan relevante como los tiros de cámara. Porque no hay que olvidar que, además de las voces, están la música, la mezcla de sonido y el diseño sonoro, elementos que atraviesan la historia y le añaden capas de significado. Este aspecto del cine de Pilar Palomero es fundamental para comprender *Los destellos*.

En cuanto a los silencios, aparecen desde el principio, cuando Isabel —una inmensa Patricia López Arnaiz, que obtuvo la Concha de Plata por su papel protagonista en el último Festival de San Sebastián— pasea entre la naturaleza muerta de la propiedad que acaba de adquirir. El recorrido entre esos trastos, que evoca el cortometraje *La noche de todas las cosas*, es una declaración de estilo que nos acompañará a lo largo de toda la cinta. Nos habla de los recuerdos y de cómo aproximarse a ellos, de los objetos que pertenecieron a personas que quisimos, que amamos, y que ahora quedan como remembranza del tiempo compartido, que a nuestra forma veneramos. Y es que, en cierta forma, estos objetos terminan por sustituir los recuerdos de esas personas, pues encapsulan una imagen de ellas que se ha quedado congelada en la memoria.

A los personajes, especialmente a los adultos, les acompaña un silencio que una y otra vez se realza. Por sus miradas, por sus gestos, podríamos inferir incluso que hay en ellos un intenso monólogo interior. Esa actitud entre meditativa y apesadumbrada, que tan bien encaja con lo que se está contando (cómo se afronta la muerte cuando es inminente y todo lo que se puede hacer es aceptarla), alcanza sus cotas de mayor vuelo durante el paseo entre los árboles. La visión de Patricia López Arnaiz cogida del brazo de Antonio de la Torre y el afecto que manifiesta hacia su ex, solo salpicados a nivel sonoro por los jadeos de él, componen un fragmento donde las emociones se desbordan y en cuyo tramo final los actores se desvanecen ante la grandeza

de la montaña. Bien miradas, la escena de forma global y esa última estampa en particular funcionan como una síntesis de toda la película, y de algún modo la trascienden.

A ese largo silencio le sigue otro más corto, pero de hondo calado, cuando Isabel vuelve a la cama con Nacho, su actual pareja, y que incorpora a un efectivo, aunque más incidental, Julián López. Ambos saben lo que está pasando, pero la ausencia de palabras da a esos instantes otra magnitud, revelando la calidad humana de la pareja.

Partícipes de los silencios son también los actores que cierran el cuarteto protagonista: el ya mencionado Antonio de la Torre y la debutante Marina Guerola. El primero borda el papel de un Ramón cuyo desgaste físico se acentúa a lo largo del filme, y que él sabe plasmar mediante una fragilidad y una respiración agitada, difíciles de olvidar. Ella, como Madalen, aprueba con nota ese difícil equilibrio entre la actitud vital y el sufrimiento, y se convierte en otro descubrimiento de Pilar Palomero en el terreno de las actrices jóvenes, después de Andrea Fandos en *Las niñas* y Carla Quílez en *La Maternal*.

En esta ocasión, Guerola no desempeña el rol principal, pero es la pieza clave para reconstruir la relación entre Isabel y Ramón, y nos ofrece junto a este una de las escenas más emotivas del metraje. Madalen saca a bailar a su padre, mientras suena *A tu vera*, en la voz de Lola Flores, y el momento destila una ternura casi mágica que la letra de la canción subraya: “Siempre a la verita tuya hasta que de amor me muera”. De hecho, si no fuera por la música, esta secuencia podría enmarcarse en la esfera de los silencios, porque nada hace falta decir, cuando la imagen —la hija pegada a su padre como si no hubiera un mañana— y el sonido —la canción adecuada— lo dicen todo. La escena también muestra la aguda sensibilidad de la directora, que pone sobre la mesa unos sentimientos nacidos en el pasado, los proyecta sobre un futuro próximo (la muerte pronto se llevará a Ramón) y los destila en un presente en que el baile es quizá el último que tengan padre e hija, y es por ello que Madalen quisiera prolongarlo para siempre.

El otro elemento formal del que hablábamos tiene que ver con la fotografía, en particular, con la luminosidad de algunas escenas, y está no ya desde el principio, sino en el propio título y en la imagen inicial. Ya ahí se observan los primeros destellos, a través de los cuales reconocemos el cuerpo de una mujer a contraluz. Pero hay más; por ejemplo, cuando Ramón e Isabel van en coche hasta la playa y una serie de resplandores se reflejan en sus rostros. Una vez que han llegado, también se encadenan una serie de imágenes luminosas alrededor de unos fósiles, con las caras de los protagonistas que tan pronto vemos con claridad como vemos oscurecidas.

La directora de fotografía, Daniela Cajías, ya había trabajado con Pilar Palomero en *Las niñas* (2020), por la que obtuvo su correspondiente Goya, y también destacó por su labor en *Alcarràs* (2022), por la que fue nominada al mismo premio, y en *As Duas Irenes* (2017), que le valió el reconoci-

miento en el Festival de Cine de Guadalajara. En esta ocasión, su trabajo hace pensar en pinturas de esos maestros llamados de la luz y, en particular, de Joaquín Sorolla, por esa habilidad para captar los variados brillos del Mediterráneo y del sol sobre las pieles. En las escenas del viaje de Isabel y Ramón a la playa, en esos primeros planos, también hay algo de Johannes Vermeer.

A nivel narrativo, esos instantes junto al Mediterráneo son la quintaesencia del mensaje que encierra el filme; esto es, que la vida hay que disfrutarla hasta el último suspiro y que, aun cuando acecha la muerte —o incluso más entonces—, hay tiempo para saborear lo que nos ofrece la naturaleza y los seres que nos rodean. El juego de luces y sombras en muchos planos, en escenas enteras, da sentido literal y metafórico al título. Entre los *destellos poéticos* estarían el baile de Madalen y Ramón, así como el fallecimiento del segundo. Llegado ese trance, la directora, lejos de recrearse en él, lo resuelve con un fuera de campo en que se escuchan unas cremalleras, mientras Isabel, Madalen y Nacho, los tres que quedan, miran hacia la habitación y se miran entre ellos.

Que Ramón *haya elegido* para morir el momento en que los otros tres están juntos probablemente no sea casual. Por un lado, lo hace tras unos instantes de plenitud emocional y de armonía entre todos ellos, y además es como si paradójicamente eligiera la vida frente a la muerte; como si en algún momento de ese último tránsito les estuviera diciendo: “Vivid vosotros por mí lo que yo ya no puedo vivir”. Palomero se acerca a esa situación con elegancia, sin sentimentalismos, sin escenas lacrimógenas, para exponer a continuación cómo efectivamente, pese al dolor, la vida sigue.

Otro hallazgo que hace honor al título es la escena en que varios sanitarios de paliativos visitan a Ramón en su casa. Con un enfermo ya bastante deteriorado, se construye un fragmento cuasidocumental, en que él expresa cómo le gustaría ver crecer a su hija, y uno de los sanitarios reflexiona sobre la finitud y cómo la afrontamos. Tratándose de profesionales de la salud en la vida real, la secuencia constituye otra de esas en que lo real se mezcla con lo ficticio, algo de lo que la realizadora ya sacó partido en *La Maternal*. Son escenas que va “esculpiendo”, en que prepara todo lo necesario para que las cosas se den, a las que ella misma llama “escenas de pesca y no de caza”.

Junto a lo anterior, es difícil de olvidar la lectura del fragmento de *Platero y yo*, y esa “Nostalgia” que anticipa la ausencia de Ramón con el “Platero, tú nos ves, ¿verdad?”. Eso, dicho en la voz de Madalen, quien más hace por dar una muerte digna a su padre, cobra mayor valor. Es así, utilizando la palabra solo lo justo y necesario, como la cineasta consigue que *Los destellos* también nos iluminen a través del núcleo de la historia: el paso de la vida a la muerte, tratado con un respeto y una sensibilidad para los que contados realizadores tienen el don, y Pilar Palomero forma parte de esos pocos afortunados.

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

¡Hazte crítico!

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

CRITICISMO

Revista de Crítica

55

56

México/España
www.criticismo.com