

CRITICISMO

Revista de Crítica

57

Pablo Sol Mora, *Apología liberal de Lucas Alamán, conservador*

(ERIC VAN YOUNG, UNA VIDA JUNTOS. LUCAS ALAMÁN Y MÉXICO, 1792-1853)

Abraham Villa Figueroa, *El mismo México* (RAFAEL LEMUS, ATLAS DE (OTRO))

Antonio Nájera, *Contar, fundar* (PABLO MAURETTE, EL CONTRABANDO EJEMPLAR)

Isaac Magaña Gcantón, *Escribir sobre pasaportes en lugar de, por ejemplo, hacer otra cosa* (LUCAS MERTEHIKIAN, VIDAS EN TRÁNSITO: HISTORIA ÍNTIMA DEL PASAPORTE)

Ángel Enrique Valdivieso Priego, *Formas vacías*

(RUBÉN BONIFAZ NUÑO, RUBÉN POR NOSOTROS)

Felipe Jaramillo Gómez, *Todos los demás son prosa* (EMILY DICKINSON, CARTAS)

Luis Mendoza Vega, *La certeza y el ensayo*

(LAURA SOFÍA RIVERO (ANTOLOGADORA), DOCE CERTEZAS MIENTRAS TANTO. ENSAYOS PARA ESPECULAR)

Juan Ramírez Jaramillo, «*Acá vivía mi padre, un tal...*», etc.

(CARLOS FERRÁEZ, MAPAS INÚTILES)

Constanza Ternicier, *Una canción bien escogida* (NAYARETH PINO LUNA, MIENTRAS DORMÍAS)

Fernando Montenegro, *Cuentos y aves* (NATALIA GARCÍA FREIRE, LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS)

Emilia Conejo, *El cazador y la presa* (PILAR FRAILE, LAS LEYES DE LA CAZA)

Isabel Sánchez, *Duelo por el hijo de Agnes y Will* (CHLOÉ ZHAO, HAMNET)

58

Luis Mendoza Vega, *Ecce homo* (PABLO SOL MORA, LA SABIDURÍA DEL CORAZÓN.

BIOGRAFÍA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE)

Jorge Luis Flores, *En voz baja* (LILIANA MUÑOZ, LOS UMBRALES)

Aleisa Tepetla Rodríguez, *El texto palpitante*

(MÓNICA SÁNCHEZ, AMOR CANÍBAL)

Rodolfo Mendoza, *Ensayar la crítica* (CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL, EL CRÍTICO SIN ESTATUA)

Pablo Muñoz Covarrubias, *Acaso las estrellas* (JOAN DIDION, APUNTES PARA JOHN)

Clarissa Rodríguez Ábrego, *La memoria del cuerpo* (GABRIELA PONCE PADILLA, FLOTAR, PUDE)

Ximena Yáñez, *Un inventario de dispositivos imposibles*

(ALEJANDRO ARTEAGA, SALA DE MÁQUINAS)

Óscar Daniel Guillén López, *Zonas limítrofes* (HIRAM DE LA PEÑA, EL ÁRBOL DE LA SOMBRA FRÍA)

Héctor M. Magaña, *Natividad en Bjørgvin* (JON FOSSE, TRILOGÍA)

Héctor Justino Hernández, *Lot ante Ícaro* (LUIS MENDOZA VEGA, PÁJARO DE SAL)

Bárbara Ávalos Monsiváis, *En el nombre del padre, del hijo y de nadie más*

(CHRISTIAN PEÑA, PADRES HUÉRFANOS)

Baudelio Lara, *Retrato de familia con mascotas* (DANIEL LÓPEZ ROMO, TIENDA DE MASCOTAS)

Abraham Villa Figueroa, *Un destello de incertidumbre*

(NICOLÁS ECHEVARRÍA, CABEZA DE VACA. EL CUADERNO / NICOLÁS ECHEVARRÍA, CABEZA DE VACA)

Jaime Guerrero, *Contemplar, conversar* (IRA SACHS, PETER HUJAR'S DAY)

Luis Arturo Hernández Basave, *Álbum de la memoria* (MAYRA HERMOSILLO, VAINILLA)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 57

ENERO — MARZO 2026

- 5

Pablo Sol Mora

Apología liberal de Lucas Alamán, conservador

ERIC VAN YOUNG, UNA VIDA JUNTOS. LUCAS ALAMÁN Y MÉXICO
- 7

Abraham Villa Figueroa

El mismo México

RAFAEL LEMUS, ATLAS DE (OTRO) MÉXICO
- 11

Antonio Nájera

Contar, fundar

PABLO MAURETTE, EL CONTRABANDO EJEMPLAR
- 12

Isaac Magaña Gcantón

Escribir sobre pasaportes en lugar de, por ejemplo, hacer otra cosa

LUCAS MERTEHIKIAN, VIDAS EN TRÁNSITO: HISTORIA ÍNTIMA DEL PASAPORTE
- 14

Ángel Enrique Valdivieso Priego

Formas vacías

RUBÉN BONIFAZ NUÑO, RUBÉN POR NOSOTROS
- 16

Felipe Jaramillo Gómez

Todos los demás son prosa

EMILY DICKINSON, CARTAS
- 17

Luis Mendoza Vega

La certeza y el ensayo

LAURA SOFÍA RIVERO (ANTOLOGADORA), DOCE CERTEZAS MIENTRAS TANTO. ENSAYOS PARA ESPECULAR
- 19

Juan Ramírez Jaramillo

«Acá vivía mi padre, un tal...», etc.

CARLOS FERRÁEZ, MAPAS INÚTILES
- 20

Constanza Ternicier

Una canción bien escogida

NAYARETH PINO LUNA, MIENTRAS DORMÍAS
- 21

Fernando Montenegro

Cuentos y aves

NATALIA GARCÍA FREIRE, LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS
- 23

Emilia Conejo

El cazador y la presa

PILAR FRAILE, LAS LEYES DE LA CAZA
- 24

Isabel Sánchez

Duelo por el hijo de Agnes y Will

CHLOÉ ZHAO, HAMNET

CRITICISMO 58

ABRIL — JULIO 2026

- 26

Luis Mendoza Vega

Ecce homo

PABLO SOL MORA, LA SABIDURÍA DEL CORAZÓN. BIOGRAFÍA DE RAMÓN LÓPEZ VELARDE
- 27

Jorge Luis Flores

En voz baja

LILIANA MUÑOZ, LOS UMBRALES
- 29

Aleisa Tepetla Rodríguez

El texto palpitante

MÓNICA SÁNCHEZ, AMOR CANÍBAL. LA ERÓTICA DE LA LECTURA
- 30

Rodolfo Mendoza

Ensayar la crítica

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL, EL CRÍTICO SIN ESTATUA
- 33

Pablo Muñoz Covarrubias

Acaso las estrellas

JOAN DIDION, APUNTES PARA JOHN
- 34

Clarissa Rodríguez Ábrego

La memoria del cuerpo

GABRIELA PONCE PADILLA, FLOTAR, PUDE
- 36

Ximena Yáñez

Un inventario de dispositivos imposibles

ALEJANDRO ARTEAGA, SALA DE MÁQUINAS
- 37

Óscar Daniel Guillén López

Zonas limítrofes

HIRAM DE LA PEÑA, EL ÁRBOL DE LA SOMBRA FRÍA
- 38

Héctor M. Magaña

Natividad en Björgvin

JON FOSSE, TRILOGÍA
- 39

Héctor Justino Hernández

Lot ante Ícaro

LUIS MENDOZA VEGA, PÁJARO DE SAL
- 40

Bárbara Ávalos Monsiváis

En el nombre del padre, del hijo y de nadie más

CHRISTIAN PEÑA, PADRES HUÉRFANOS
- 42

Baudelio Lara

Retrato de familia con mascotas

DANIEL LÓPEZ ROMO, TIENDA DE MASCOTAS
- 43

Abraham Villa Figueroa

Un destello de incertidumbre

NICOLÁS ECHEVARRÍA, CABEZA DE VACA. EL CUADERNO / CABEZA DE VACA
- 47

Jaime Guerrero

Contemplar, conversar

IRA SACHS, ETER HUIJAR’S DAY
- 49

Luis Arturo Hernández Basave

Álbum de la memoria

MAYRA HERMOSILLO, VAINILLA

CRITICISMO

57

58

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

Apología liberal de Lucas Alamán, conservador

Eric Van Young

Una vida juntos. Lucas Alamán y México, 1792-1853

Fondo de Cultura Económica

Ciudad de México, 2025, 861 pp

PABLO SOL MORA

El momento actual no es alentador para el liberalismo, ni en el extranjero ni en México. En el primero -como lúcidamente señaló el liberal Mark Carney, Primer Ministro de Canadá, en un discurso ya famoso en Davos- porque los acuerdos básicos de convivencia internacional -de naturaleza liberal- están rotos, habiendo el mundo entrado a una etapa en la que parece que prevalecerá la ley del más fuerte (América Latina acaba de tener un ejemplo brutal de este nuevo orden de cosas con la invasión de Venezuela, cuya execrable dictadura nadie justificaría, pero que no debe servir de pretexto para una nueva época de intervencionismo norteamericano); en el segundo, porque el régimen actual está empeñado en desaparecer cualquier contrapeso (incluido el más importante en términos republicanos, la división de poderes, y particularmente un poder judicial independiente, que ya cooptó y cuya autonomía tomará años recobrar) y concentrar todo el poder.

En este contexto, no le viene mal a los alicaídos liberales mexicanos, donde los haya, la lectura de la magna biografía de Eric Van Young -historiador norteamericano fallecido en 2024, autor del clásico historiográfico *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México, 1810-1821*- de la bestia negra del liberalismo nacional, Lucas Alamán. La historia oficial mexicana, ya se sabe, tiende a la caricatura maniquea: los buenos son muy buenos (Hidalgo o Juárez) y los malos, muy malos (Iturbide o Díaz). En ese sentido, sobra decir en qué grupo ha caído históricamente Alamán. La biografía de Van Young, como en su momento la de José C. Valadés (*Alamán: estadista e historiador*), hace ver hasta qué punto ese lugar común es una injusticia y, sobre todo, una imprecisión.

Experto en la Independencia mexicana y en la primera mitad del siglo XIX, Van Young estaba en una posición inmejorable para emprender esta biografía de Alamán, uno de esos libros que coronan la trayectoria de un historiador. Las casi novecientas páginas del volumen denotan, por cierto, que estamos más frente a la obra justamente de un historiador que de un biógrafo. El protagonista a ratos se pierde entre tanta información y la abrumadora solidez documental y de investigación historiográfica ahoga un poco la agilidad narrativa que sería

deseable en toda biografía, pero entiendo que estos son reparos menores a una obra monumental. Incluso los capítulos dedicados a temas aparentemente áridos, como la economía minera o el Banco de Avío, acaban resultando interesantes.

Al concluir el libro, el lector tiene algo claro: Lucas Alamán fue el principal estadista mexicano de la primera mitad del siglo XIX. Estadista: alguien versado y experto en los asuntos de Estado, que mira por este (no solo por su facción o partido) y que tiene una visión global. No abundaban en el México de principios del siglo XIX (ni, me temo, del XXI). Como se sabe, no fue nunca Presidente, pero fue quien efectivamente dirigió las políticas de gobierno. Alamán pertenecía a esa clase de político sin mayor carisma que, más que el cargo o los reflectores, busca realmente el poder y ser quien toma las decisiones (que los listones los corten otros).

Alamán fue uno de los mejores ejemplos de lo que una élite -una minoría rectora- puede producir. Hijo de la aristocracia minera de Guanajuato, tuvo una infancia y una juventud privilegiadas. A los veintidós años partió a Europa y permaneció ahí más de seis años, estudiando en Madrid, París y Londres (no se fue de *shopping* a Houston o Tokyo), aprendiendo las lenguas, comparando a México con el mundo, pensando cómo este podría integrarse al concierto de las naciones desarrolladas. En 1821, rondando apenas los treinta, fue representante de la Nueva España en las Cortes españolas, donde intentó hacer ver infructuosamente que, de no cambiar las políticas hacia los virreinos, las independencias serían inevitables. Alamán nunca renegaría de España y una parte de él siempre se quedó pensando en las posibilidades de un orbe hispánico unido políticamente (ese orbe, dicho sea de paso, tendría hoy alrededor de 12 millones de km² y 500 millones de habitantes, frente a los 9.8 km² y 350 millones de Estados Unidos, evidente razón de por qué estos últimos fueron de los más interesados en fragmentar la unidad hispánica), pero, con el pragmatismo que siempre lo caracterizó, una vez consumada la Independencia, de inmediato se aplicó a pensar en cómo la joven nación podría prosperar. Primero, claro, había que sobrevivir. Los mexicanos de hoy no suelen tener consciencia de hasta qué punto, en los primeros años de vida independiente, se corrió el riesgo de que Mé-

xico se dividiera y acabara corriendo un destino centroamericano, desmembrado en pequeñas repúblicas. Ya en el gobierno, en 1823, Alamán fue en buena medida el artífice de que eso no ocurriera. Desde esa perspectiva histórica, su famoso centralismo y su antifederalismo adquieren un cariz muy diferente. Ese año, por cierto, escribió a las autoridades oaxaqueñas que buscaban separarse: “sería el mayor absurdo destruir lo que ya está construido para posteriormente reconstruirlo”, consejo que también serviría doscientos años después.

Sobre el centralismo alamanista, Van Young, no sin razón, argumenta:

Si el poder estuviese suficientemente concentrado en el Estado, razonaba, y, así, se redujera la disputa de la competencia y el conflicto entre las facciones, aunque no se lograra eliminarlos, la probabilidad de mantener la estabilidad política y económica aumentaría en el mismo grado. Ese modelo era intrínsecamente incompatible con el concepto de ciudadanía liberal y todo lo que implicaba: el sufragio generalizado, elecciones frecuentes, una prensa libre y derecho individuales garantizados; en otras palabras, democracia en un marco republicano. De lo anterior surge la interrogante sobre si el impulso de Alamán hacia las formas centralizadas del poder y la autoridad surgió de consideraciones estrictamente prácticas o si tuvo una base ideológica [...] Según mi interpretación, no obstante, Lucas Alamán fue, ante todo, un hombre práctico en la política y en los negocios, incluso en la escritura de la historia, un hombre que quería hacer las cosas con el menor ruido y la menor energía posibles. En ese sentido, su afinidad con Burke era muy comprensible

En el plano económico, Alamán tuvo claro anticipadamente que el futuro de México dependía, no de la agricultura o la minería, sino de la industrialización. En una carta de 1843 a Santa Anna, que por supuesto no hizo ningún caso, escribió: “preciso es recurrir al fomento de la industria como única fuente de una prosperidad universal [...] solo ella puede dar impulso a la agricultura, proporcionando el consumo de sus productos y multiplicando los usos de ellos; solo ella puede aumentar la riqueza de los propietarios, dando valor a las fincas que ahora casi no lo tienen, sino en uno que otro punto algo más rico y poblado; solo ella hará crecer la población proporcionando medios de subsistencia, y con esto mejorando la suerte de los habitantes, y ella

solo estimulará más que ningún otro resorte todos los adelantos sociales. Con la industria vendrá la paz, la abundancia, la moralidad, la libertad, fundada sobre las bases del orden, de la propiedad y de la ilustración, y sin ella no habrá más que miseria, desorden y servidumbre”.

Alamán, muy consciente de la importancia del conocimiento estadístico y técnico, fue una suerte de pretecnócrata (tecnócrata: “profesional especializado en alguna materia económica o administrativa que, en el desempeño de un cargo público, aplica medidas eficaces que persiguen el bienestar social al margen de consideraciones ideológicas”, *Diccionario de la lengua española*). Sobre el primero, escribió: “la base del gobierno económico debe ser una estadística exacta [...] [de ella] depende la conveniente división de nuestro territorio, la justa repartición de las contribuciones, el arreglo de la representación nacional que a cada provincia corresponde, y el conocimiento de nuestros recursos y nuestras fuerzas”. Sobra recordarlo, buena parte de nuestros infortunios actuales provienen del menosprecio ignorante y populista del conocimiento, la experiencia, la técnica y la especialización.

Culturalmente, Alamán reivindicó siempre la herencia hispánica de México y la naturaleza mestiza del país: “¿Acaso es la nación actual la que fue despojada por los conquistadores? ¿No se compone esta de los descendientes de los conquistadores mismos amalgamados con los conquistados? No necesitamos más que echar una mirada a todo cuanto nos rodea, y nuestra religión, nuestro idioma, nuestro traje, la variedad de color y aspecto de los habitantes, nuestras costumbres, todo, todo nos dirá que no somos la nación despojada por los españoles, sino una nación nueva en la que todo reconoce su principio en la conquista misma”. Una de las taras más lamentables del actual régimen mexicano es su hispanofobia (aparejada a la delirante invención de un edénico pasado prehispánico), heredada de los resentimientos y complejos de quien presidió el gobierno anterior. Recordemos una vez más las generosas palabras de Alfonso Reyes en “México en una nuez”: “La verdadera independencia no existe mientras quedan resabios de rencor o de pugna. La verdadera independencia es capaz de amistad, de reconocimiento, de comprensión y de olvido [...] No era todavía independiente el hispanoamericano que aún maldecía del español”. Lo que, en todo caso, faltó a Alamán fue la justa valoración del plural pasado indígena de México, cuyo reconocimiento, como el de lo hispánico, es indispensable para una idea cabal del país, que no niegue ninguna de sus raíces y se reconcilie plenamente con toda su historia.

Un liberal mexicano moderno no puede dejar de reconocer, a la distancia, las virtudes de Alamán (y un genuino conservador podría aún encontrar en él a

su modelo). Lo separarán de él, en primer lugar, la importancia que atribuía a la fe religiosa (“es lo primero conservar la religión católica, porque creemos en ella y porque aun cuando no la tuviéramos por divina, la consideramos como el único lazo común que liga a todos los mexicanos”, escribió en una carta programática del conservadurismo); su oposición al poder legislativo, las elecciones populares y la prensa libre; su simpatía por la monarquía, entre otros factores, aunque muchos de ellos, como en el caso de su antifederalismo, sean más comprensibles si se les sitúa en su marco histórico. Quizá la principal paradoja alamanista, señalada por Van Young, es que este príncipe del conservadurismo, en su lucha por dotar al país de estabilidad política y desarrollo industrial, era de hecho un moderno y un modernizador:

El logro de la estabilidad política fue más un cambio progresista que el establecimiento de una utopía reaccionaria y retrógrada. Sin duda alguna, la industrialización de México que se esforzó por fomentar encarnaba una transformación enorme respecto del pasado agrícola y minero del país, así como una nueva ruta tanto en su trayectoria futura como, potencialmente, en sus arreglos sociales. El hecho de que su estilo de gobierno estuviese asociado a la monarquía, con un profundo escepticismo sobre las formas republicanas y una verdadera antipatía por la democracia popular, hizo que se le caracterizara como reaccionario, pero era de naturaleza moderna. Aunque el régimen estatal centralizado que se esforzó en construir fue, en cierta medida, una imitación del régimen colonial tardío de los Borbones, también fue un espécimen muy diferente en sus supuestos básicos y, en realidad, apuntaba hacia el proyecto centralizador de los posteriores constructores del Estado mexicano hasta el presente. Si esa visión hizo de Lucas Alamán un reaccionario, la misma calificación se aplica a muchos de los estadistas que ha buscado guiar el destino de la nación desde su época y en lo sucesivo. Pero, ya fuese un reaccionario, un conservador o un liberal moderado -todas las posiciones que adoptó a lo largo del espectro político en un momento u otro-, Lucas Alamán encontró en la política el gran teatro para representarse a sí mismo

En otra paradoja histórica, las conservadoras aspiraciones alamanistas de estabilidad política e industrialización se vieron cumplidas parcialmente durante el Porfiriato (cuya hbris política condujo luego a un conflicto armado que las destruyó en buena medida) y durante el régimen de partido de Estado emanado de la Revolución, ambos teóricamente de filiación liberal.

Del 2018 a la fecha, México ha experimentado una polarización política promovida desde el poder que claramente divide entre “ellos y nosotros”. Acaso sea este el mayor defecto moral y la más nociva herencia del actual régimen: el maniqueísmo que presupone que quien no piensa como yo en términos políticos no solo está necesariamente equivocado,

sino que es malo, tiene intenciones perversas y es poco menos que un traidor a la patria (cuyo interés genuino solo yo represento, claro). A esa mentalidad le es imposible concebir que alguien, queriendo igualmente el bien del país, disienta de su opinión; si disiente es porque tiene un propósito inconfesable. Otros perjuicios -en salud, en educación, en economía, en seguridad- son cuantificables -igual que el único e innegable beneficio, la reducción de la pobreza, que esperemos no sea temporal-; un estrago moral de este tipo, no, pero por su naturaleza puede ser peor. Enseña a ver, en quien difiere de mí, a un enemigo; divide y envenena la convivencia política y social. Esa misma mentalidad es la que ha machacado un uso caricaturesco de la palabra “conservador” como máxima descalificación (que el principal promotor sea, de hecho, un rancio conservador en muchos aspectos sociales no es la menor de las contradicciones). Curiosa y significativamente, no se reivindica con la misma insistencia la palabra “liberal”, acaso porque en el fondo se tiene la consciencia de que no se es (y porque está demasiado cerca de “neoliberal”, otro de los demonios). Sobra decirlo, no es liberal un régimen que desaparece la división de poderes; no es liberal un régimen que hace del poder que debiera ser más independiente y apartidista un apéndice suyo; no es liberal un régimen que distorsiona la voluntad popular para obtener una mayoría legislativa artificial; no es liberal un régimen que se opone al pluralismo político; no es liberal un régimen que desaparece un órgano autónomo de transparencia y se refugia en la opacidad; no es liberal un régimen que busca controlar las elecciones; no es liberal un régimen que busca concentrar todo el poder; no es liberal un régimen que mediante la coacción o la amenaza busca acallar la crítica; no es liberal un régimen que encarcela sin mayor trámite mientras se averigua si se es culpable o no; no es liberal un régimen que militariza la seguridad; no es liberal un régimen que apoya dictaduras; etcétera.

Al igual que los liberales, los dirigentes y simpatizantes del régimen actual harían bien en leer la obra de Van Young y examinar lo que un genuino conservador hizo por México. Admitirían, quizá, que, difiriendo en mucho, es posible reconocer en alguien que piensa distinto a nosotros a alguien que quiere tanto como nosotros el bien del país, que no pertenece al “basurero de la historia”, que no somos dueños absolutos de la razón moral y política, que de hecho es deseable que haya quien piense diferente porque esa es la base del pluralismo, que la convivencia política armónica de un país no puede basarse en la lógica de “ellos y nosotros”, los buenos y los malos, los puros y los impuros. Entre tanto, sea este un mínimo reconocimiento liberal a Lucas Alamán, conservador.

El mismo México

Rafael Lemus

Atlas de (otro) México

Debate

Ciudad de México, 2025, 255 pp.

ABRAHAM VILLA FIGUEROA

Hubo una época en la que la literatura y la política sostuvieron una relación particularmente estimulante, no solo porque se esperaba de los intelectuales públicos cierta participación en los medios analizando eventos o tomando partido, sino porque la literatura en particular o las artes en general asumían una relación esencial con la política, así fuera oblicua: desde que el marxismo promulgó la inescapable compenetración entre las condiciones materiales de una sociedad y sus productos culturales, la vinculación entre una y otros difícilmente pasaba desapercibida, y la forma, el estilo o las ideas estéticas dejaron de ser características neutrales o meramente artísticas, pues en ellas se expresaba una decisión implícita sobre qué es bello, qué es importante, qué es conmovedor, qué despierta el interés, qué, en suma, vale como arte, apuesta que, por supuesto, se politiza fácilmente con el debate, la discusión y las contradicciones. Como fuente de reflexión, como crítica, como camino de descubrimiento, o incluso solo como acicate para hablar mal de o juzgar silenciosamente a aquellos que, a diferencia de uno, tienen mal gusto o se interesan por tonterías, la politización de la literatura es uno de esos excesos que, bien llevados, resultan particularmente esclarecedores y estimulantes, o incluso pertinentes, siendo su desventaja lo fácil que se desvirtúan cuando la animosidad —mejor ni hablar de “la discusión”— política no es lo suficientemente sagaz ni brillante para aventurar algo más que la obligada y predecible idea de quien, por sus aspiraciones intelectuales o culturales, se supone, esperaríamos una opinión medianamente interesante.

No creo equivocarme si digo que la relación entre política y literatura en México pasa por un momento particularmente gris, más que nada porque hay una disonancia muy clara entre las discusiones políticas “puras” y las discusiones sobre los valores literarios. Mientras que las primeras discuten la reconfiguración del sistema político bajo el protagonismo de un nuevo partido hegemónico, las segundas se debaten entre... ¿qué? Quizá mi ignorancia es más grande de lo que pienso, pero las últimas “querellas” literarias locales han sucedido más que nada en redes sociales y han consistido en definir si los libros de Dahlia de la Cerda son bodrios o una digna y valiente manifestación de

“los oprimidos” o “lo popular”, si Gonzalo Celorio se merecía el Premio Cervantes, si está mal que Valeria Luiselli o Rafael Lemus o varios otros (ya llegaremos a esto) reciban becas literarias del gobierno... Temas en los que se asoman cuestiones importantes, pero que difícilmente motivan ensayos, reseñas o comentarios más allá de unos cuantos tuits, estos además no tan interesantes.

No es de extrañarse. Las principales revistas literarias del país, incluso cuando participan activamente de la discusión política, no suelen publicar ensayos o reseñas que discutan el valor político de la literatura contemporánea local. *Revista de la Universidad*, comprensiblemente no, debido a su naturaleza institucional. *Letras Libres* ha emprendido una cruzada más o menos sistemática contra lo *woke* (así, en inglés) en la cultura, y ha criticado constantemente a la 4T y los populismos en la política, pero no recuerdo ningún texto reciente que debata algún autor o libro de literatura mexicana contemporánea con alguna animosidad política. Quizá el caso más interesante es *Nexos*, donde hace unos años ya Nicolás Medina Mora dedicó una serie de textos a revalorizar ciertos clásicos literarios mexicanos a la luz de la política reciente, pero incluso en ese caso prima la distancia del revisionismo histórico. ¿A quién le indignaría hoy afirmar que Alfonso Reyes era un conservador? ¿Quién va a pelear para demostrar lo contrario? ¿Qué pasión política se juega en ello? *La Jornada Semanal*, el suplemento cultural del periódico cuya línea editorial se acerca más al gobierno y partido gobernantes, tampoco suele discutir en sus reseñas mucha política.

El problema no nace, por supuesto, de una deficiencia editorial, sino del hecho de que la política contemporánea mexicana no ha necesitado a la literatura, ni a los literatos. O ha recurrido a ellos, vivos y muertos, muy superficialmente (y viceversa). Parece que la letra y el cetro viven cada uno más bien por su lado. No hay un escritor preminente que apoye al partido en el poder o su proyecto populista de estos años mexicanos y que haya demostrado en su obra que esa lealtad, esa emoción, son vitales para su literatura de una manera declarada y evidente; es decir, las pasiones que llevaron a Morena al poder no parecen ser tan efectivas en términos literarios como sí lo han sido en términos políticos. ¿Es esta una excepción mexicana o una tendencia internacional? Pienso que hay buenas razones para afirmar lo segundo. El populismo, cuando se animaba de ideales comunistas, socialistas o hasta fascistas, dejó su estela de escritores. Hoy en día parece que la política ya no vive tanto en las páginas de los libros, periódicos o revistas como sí en los feeds de las redes sociales o en los contenidos de las plataformas multimedia. La literatura “tradicional”, desplazada, se

ha relegado a lo minoritario, al nicho, a la adscripción a teorías y tendencias predefinidas, al gesto de inconformidad incapaz de desterrar un contenido específico que sea algo más que la reafirmación de su propia *diferencia*. Y es ahí, quizás, donde le queda la única política posible.

Esa es la impresión que me queda luego de leer *Atlas de (otro) México*, el último libro de ensayos de Rafael Lemus, crítico literario que tiene su propia historia con la relación entre política y literatura. Muchos supimos de él hace ya un buen número de años, cuando escribía reseñas y ensayos literarios de manera constante en *Letras Libres*, revista de la que se separó con una carta hacia su director, Enrique Krauze, en la que esgrimió que las diferencias políticas entre sus valores de izquierda y la línea editorial de la revista, de un “liberalismo que terminó por volverse hegemónico”, según sus palabras, eran insuperables. Publicó después un libro de interpretación histórica, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*, y textos esporádicos en distintas revistas. *Atlas* es, por lo tanto, su primer libro enteramente dedicado a la literatura. Y es, como a nadie debiera sorprender, un libro cuyas intenciones literarias se alimentan de un horizonte de discusión política que, claramente, interesa al autor.

La premisa del libro es que México como nación es un artificio que se ha construido a partir de ideas reduccionistas y parciales sobre su cultura y, en particular, sobre su territorio y su identidad. Cierta literatura mexicana, por su parte, imagina el territorio desestabilizando esa identidad con la postulación de lugares imaginarios, ficticios a la vez que reconocibles. Cada capítulo analiza una obra literaria que prominentemente recurre a la invención de un lugar: Comala en *Pedro Páramo*, Ixtepec en *Los recuerdos del porvenir*, La Matosa en *Temporada de huracanes*, etcétera. En sus palabras: “En todos los casos salí de esos lugares solo para descubrir que el mundo acá afuera lucía ya distinto, menos familiar y sólido, un tanto más irreal y maleable”. Frente al asfixiante nacionalismo mexicano, Lemus propone una dislocación, una diferencia, un punto de vista crítico, un poco de aire, un poco de libertad, aquella que la literatura se permite frente a los grandes mitos ideológicos creados por el poder. Su intención se presenta, así, sin mucha solemnidad; quiere ser abierta, incluso lúdica. Se nota cierta renuencia a ser demasiado serio o a pretender con demasiado ahínco la verdad o la autoridad de la verdad. Sería una paradoja hacerlo, por supuesto.

Aunque la voluntad programática del libro no es teleológica ni partidista, y mucho menos se asume política en el sentido tradicional del término, no hay que avanzar mucho en la lectura para descubrir que ese “otro México” del título alude

a una crítica de reivindicación histórica, que a Lemus no le simpatiza ni el capitalismo ni los poderosos, y que además disfruta argumentar en contra de ciertos puntos de vista que, sin decir exactamente quien los enunció, él considera comunes o hegemónicos, término que, como en la frase citada arriba, tiene una connotación claramente negativa, mientras que las obras que se “insubordinan” o los autores que son difíciles de fijar o clasificar son, evidentemente, mejores, o al menos más interesantes. Hay enemigos y aliados, o en todo caso simpatías (Rulfo, Garro, Gardea) y antipatías (Urzaiz, Ibargüengoitia, el sinarquismo), que no se sistematizan demasiado. Hay, sin embargo, términos e ideas afines cierta tradición crítica progresista o de izquierda que caracteriza el poder como una suerte de estructura, ente o sistema de control que se perpetúa felizmente a costa de ejercer todo tipo de miserias: violencia, racismo, despojos, injusticias... El poder, así constituido, está en todos lados y en ninguno. No se identifica unívocamente ni con el Estado ni con una clase dominante ni con un sistema económico o con una ideología. El escritor, filósofo, pensador, crítico, etc., para no convertirse en un mero promotor de ese poder, tendría que encontrar una manera de ejercer su juicio, su razón, su imaginación y su entendimiento sin subordinarse a él. ¿Cómo? Mediante la crítica, la lectura “a contrapelo”, la relativización de cualquier absoluto, la disolución de polaridades, el pensamiento dialéctico o la fe en la posibilidad de un futuro mejor. Dice Lemus: “Las utopías no son planos ni mucho menos instructivos para construir paraísos en la Tierra; son invitaciones a seguir pensando la Utopía, un poco para imaginarla cada vez más con más nitidez, otro poco para impedir el cierre ideológico del presente en que vivimos”. Se trata, en última instancia, de eso último: pensar libremente, no dejar que “el poder” piense por ti.

No me interesa tanto discutir el trasfondo ideológico de Lemus en sí mismo, sino más bien, digamos, su *puesta en escena*, su involucramiento con la literatura, que es lo que siempre me atrajo más de los textos de Lemus: la sensación de que en ellos la literatura es una pasión inmensamente productiva y estimulante. Como él mismo parece insinuar, no le interesa ofrecer ninguna teoría definitiva sobre los libros o autores tratados, sino más bien darse la oportunidad de pensar a partir de ellos, y, en el ejercicio de esa reflexión, hacer descubrimientos intelectuales o “abrir” el pensamiento. Sin embargo, es relevante notar ese trasfondo conceptual porque el camino hacia esa prometida apertura del pensamiento comienza con la elección de ideas. Y si tuviera que juzgar la pertinencia de esas ideas por los resultados de esa apertura, no estoy seguro de que hayan hecho lo que querían hacer. En un par de momentos, percibí incluso que hacían lo contrario: cerrar el pensamiento, es decir, limitar lo que se pudo pensar de un libro por fidelidad a una idea.

La calidad de los capítulos es des-

igual. Algunos, como los dedicados a *El monedero*, de Nicolás Pizarro, *Eugenia*, de Eduardo Urzaiz o *El fin de la esperanza*, de Rafael Bernal, al enfocarse obras poco conocidas y circunscritas a preocupaciones particulares de su época, hacen análisis históricos puntuales y sugerentes. Otros, como el dedicado a *Under the Volcano*, de Malcom Lowry, o el de Jesús Gardea, se pierden en discusiones superficiales sobre la naturaleza ficticia de Quauhnhuac y Placeres, y no ofrecen ninguna idea particularmente novedosa sobre esas obras. Los capítulos más interesantes se dedican a *Pedro Páramo*, Jorge Ibargüengoitia y *Los recuerdos del porvenir*, especialmente los dos primeros, que se permiten olvidarse del tema conductor del libro y se ocupan más bien, el primero, de la idea del silencio, y, el segundo, el humor reaccionario del escritor guanajuatense.

Lo opuesto sucede con el capítulo dedicado a 2666, de Roberto Bolaño, que se concentra demasiado en repetir lo más obvio de Santa Teresa: escenario de crímenes horribles a la par que centro de producción industrial, es la imagen perfecta del “necrocapitalismo”, sin duda, pero no hay que pensar demasiado para llegar a esa conclusión. La idea más interesante de este capítulo no tiene que ver con el territorio *per se*, sino con la manera, profundamente tediosa, con la que Bolaño describe a las mujeres asesinadas en esa ciudad: enumeraciones concretas, objetivas, como de informe burocrático. Al principio espantan, por la brutalidad de los crímenes, pero después de leer veinte o treinta ya todas parecen iguales y empieza a resultar llamativa la decisión de mencionar a cada una con el mismo tono impersonal y frío. Dice Lemus: “La resistencia de Bolaño a atender particularmente cada caso, su decisión de tratar a todos ellos con un mismo método, tiene un efecto decisivo: crea una *comunidad* de víctimas. [...] Es como si la suma de todos los cuerpos que Bolaño exhuma constituyera, al final del día, un solo cuerpo: el cuerpo de una mujer joven, pobre y trabajadora [...]”. No estoy convencido de que el “efecto decisivo” de esa parte de la novela sea ese por una razón muy sencilla: no es necesario que nos repitan ciento y pico veces que todas las mujeres asesinadas eran pobres, jóvenes y de clase trabajadora para que veamos a ese sector poblacional como la víctima de este tipo de violencia. Es más bien lo uno espera: que las personas marginadas y vulnerables sean las víctimas de ese tipo de violencia. Hasta ahora, la interpretación que más me convence sobre la narración fría y repetitiva de todos esos crímenes es esta: cuando uno empieza a leer sobre ellos, hay horror, el cual se ha alimentado, además, de cierta mistificación de novela policiaca gracias a “La parte de Fate”, la sección anterior, donde seguimos a un periodista convertido en detective en su intento de encontrar al asesino; luego, cuando ya son muchas las descripciones, y los casos parecen una procesión infinita de lo mismo, aparece el tedio, incluso el aburrimiento; y finalmente, aparece un

segundo horror, menos intenso pero más significativo: la conciencia del tedio, de lo fácil que es aburrirse del horror cuando este es impersonal y repetitivo. El “efecto decisivo” no es que la narración nos hace conscientes de una comunidad que reafirma cierto tipo social. Más bien es que revela la facilidad con la que las descripciones de violencia nos alienan de una realidad terrible y sus víctimas, y nos hace sentir cómo la mistificación de la violencia por la escritura no solo ocurre cuando el crimen se convierte en un motivo de intriga y emoción, como en las novelas policiacas, sino también cuando facilita el olvido de la singularidad de cada víctima y permite que las veamos casi como un número, un caso abstracto, una forma vacía. La novela de Bolaño no intenta enseñarnos qué tipo de persona es la víctima y quién es el victimario (oh sorpresa: la primera son los marginados; el segundo, los poderosos). Va, como el mismo Lemus reconoce, mucho más allá.

“2666 es demasiado novela como para querer representar el mundo”, dice Lemus. Y me pregunto entonces por qué no empezamos por ahí. Si importa menos la manera en la que Bolaño representa el mundo y sus estructuras de poder, porque lo que importa más es que una novela sea novelesca, ¿por qué insistir tanto las estructuras económicas y políticas, obvias además, que aluden al necrocapitalismo? Si al final la novela es otra cosa, pues mejor sería ir al grano y saltarnos lo accesorio. La insistencia, al final del capítulo, de entender lo más esencial de la novela de Bolaño como “un secreto” es una gran decepción, sensible e intelectual. “Santa Teresa es la singularidad absoluta: el punto del mundo donde radica el secreto del mundo”. ¿Y? Es verdad que hay un juego de sustracción en la novela y que el punto de fuga, sea el asesino, Archimboldi, o lo que sea que los personajes buscan en Santa Teresa, nunca se entrega plenamente al lector, lo cual crea un juego de anticipación sobre el que la novela construye buena parte de su narrativa. Pero eso es algo mucho más específico y no es ningún secreto: es la forma de la novela misma, es parte de lo novelesco a lo que Lemus alude, con cierta reverencia y exaltación, y casi por esto mismo parece que decide no hablar de ello.

La retórica que mezcla exaltación y hermetismo no tiene ahí su instancia más notoria. Eso se guarda para el capítulo dedicado a *Pedro Páramo*. El entusiasmo de Lemus por esta novela es evidente y no lo es menos la manera en que decide describirla: “*Pedro Páramo* se resiste a cumplir, una a una, las obligaciones de las obras clásicas”; “pero, desde luego, *Pedro Páramo* se insubordina. Desde luego no repite el discurso que se le impone. Desde luego no hace lo que se le ordena”; “es una anomalía, más importante, porque es un dispositivo lingüístico que, al revés de los demás dispositivos lingüísticos, evade armar un discurso y se sitúa en un espacio otro, en un sensorio singular, más allá y más acá de los discursos”; “el silencio de *Pedro Páramo* produce, así, un vacío, un

espacio de libertad e igualdad en medio del escándalo de instrucciones y discursos”; “no es el producto de un contexto: es una ruptura con ese contexto. Es, para decirlo con mayúsculas, un Acontecimiento: la aparición de lo radicalmente nuevo, la emergencia de lo que no estaba ahí”. O sea: Es una anomalía (no es normal), se insubordina (no se subordina), es silencio (no “dice” nada), es vacío (no se determina), es libre (no sigue órdenes), es algo nuevo (no es viejo), es una ruptura (no es continuidad), es un Acontecimiento (no es repetición): es, entonces, lo que no es. ¿Y qué es? Quién sabe.

Podría fácilmente aquí burlarme y despreciar cierto estilo, cierta retórica heredada de ciertos autores (ustedes saben quiénes son), que ya han sido suficientemente maltratados y mal o poco leídos, pero no lo quiero hacer porque no se trata de eso (aunque quizá, en cierto grado, se lo merecen). La idea del acontecimiento, en términos metafísicos (o teóricos, digamos, si asusta todavía esa palabra), no es una mala idea para pensar la historia, el pensamiento o la experiencia, pero aquí se percibe como una explicación pobre de la literatura. Cuando uno lee cómo Deleuze, Derrida o incluso Heidegger analizan a poetas o novelistas y, a partir de obras literarias, desarrollan conceptos, interpretaciones y razonamientos sobre problemas filosóficos a los que quizá no habrían llegado sin la literatura, no importa que al final sus textos no se traten solo sobre la literatura en tanto literatura, porque han cumplido su propósito: pensar mejor, pensar más profundamente, ahora sí: abrir el pensamiento. Cuando leo análisis como ese de Lemus, percibo exactamente lo contrario: recurrir a conceptos preconcebidos para no pensar la literatura. Reducir una de las más luminosas y geniales novelas que se han escrito a una serie de definiciones negativas que repiten una retórica ya leída hasta el cansancio es exactamente lo opuesto al Acontecimiento que tanto admira Lemus: es una repetición de ideas generales que se instancian sin mayor preocupación por la singularidad determinada y concreta y diferenciada de *Pedro Páramo*, que no está hecha de “silencio” o “vacío” o “insubordinación”, sino de personajes con rasgos particulares, momentos significativos, decisiones narrativas plenas de sentido, y compromisos estilísticos y literarios que pueden identificarse y que están lejos de ser un límite infranqueable para “el discurso”. Esa es la dificultad de la crítica y del pensamiento y es también la inspiración de la literatura: aventurar una hipótesis, seguir una interpretación imprevista, descubrir una manera de entender el mundo, una emoción, un personaje, una metáfora, un verso, una imagen, un párrafo, una novela, una idea... Es cierto que a lo mejor la propia es la quincuagésima lectura que se ha hecho de eso que nos interesa y uno puede aventarla a la pila con todas las demás y olvidarla... O no, y entonces, algo, quizá, llegará a alguien o alguna parte. Pero repetir la retórica crítica del Acontecimiento, el “dispositivo”, la

utopía negativa, el “más allá del discurso” que produce el discurso, el arte como promesa de “emancipación” etc., y no encontrar en *Pedro Páramo* poco más que eso es rendirse ante ideas preconcebidas.

El último capítulo del libro hace una lectura rápida y poco convincente de *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor, para concluir que cierta narrativa sobre el Estado mexicano posrevolucionario, que lo muestra como autoritario, hegemónico y poderoso, pero también eficiente y omniabarcante, es cuestionable: “Lo que La Matosa muestra, en su brutal soledad, es que la nación ha sido siempre porosa, que ha estado siempre agujereada, y que son millones los que viven en esos huecos, expuestos a la intemperie. Hasta acá hemos llegado: no solo La Matosa, también México, —la idea de México como nación— es una ficción”. Lo mismo se podría decir de cualquier libro escrito en este país que represente la vida de sus habitantes marginales, ya sea *México bárbaro*, *Los de abajo*, *El luto humano*, *Los hijos de Sánchez*, *Pedro Páramo*, *Oficio de tinieblas*... Incluso los libros de Dahlia de la Cerda muestran la misma clase de personajes: gente pobre a merced del crimen, la mezquindad, el odio y la violencia. ¿Es ese realmente el valor de *Temporada de huracanes*? De nuevo, me convence la impresión de que a Lemus le interesa acoplar las novelas a su interpretación histórica del Estado mexicano más que encontrar en las novelas algo que no hubiera pensado antes.

Traicionar la espontaneidad y la “apertura” de una lectura literaria no sería tan decepcionante si el análisis sobre el Estado mexicano y el nacionalismo como ficción se plantearan mejor. No extraño pensar a estas alturas que la idea de nación es un invento difundido por el aparato del Estado o las élites de un país. Ahí están: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, de Benedict Anderson (1983), o *La invención de la tradición*, de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983). Para el caso mexicano, Roger Bartra ya señalaba algo similar en *La jaula de la melancolía* (1987) y unos años después Claudio Lomnitz extendió esa discusión con su libro *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano* (1992). Afirmar en 2024 que la cultura nacional mexicana es una ficción es poco significativo y menos aún si la razón esgrimida es que los personajes de *Temporada de huracanes* representan individuos que no corresponden con cierto “relato” acerca del Estado mexicano, el cual, además, invoca Lemus en términos bastante imprecisos: “Seguro han oído decir que el Estado [...] Seguro han escuchado explicar que [...] Si han escuchado esto, también habrán oído decir que [...] Este es el, al final del día, el relato —en tres partes— que se repite una y otra vez desde la izquierda y desde la derecha [...] Según aquel relato, el Estado [...]”. Esta retórica no funciona porque es tan vago y fantasmal el enemigo contra el que despotrica que más parece

un hombre de paja que una persona de carne y hueso. El problema no es que no cite sus fuentes, o que no haya suficiente “rigor intelectual” en la reconstrucción de los argumentos que refuta. El problema es que si quieres arengar al lector en contra de algo, resulta esencial en primer lugar mostrarle que sí hay algo o alguien contra quien pelear. ¿No fue Carl Schmitt quien dijo que la política comienza cuando se identifica al enemigo? Tal vez por eso alguien que piensa en los excluidos, el Acontecimiento y la utopía no puede identificar convincentemente el “relato enemigo”, aunque haya que desarmarlo: eso sería muy violento, muy de derechas. Mejor usar un monigote y que nadie salga ni aludido ni lastimado. En la utopía, quiero pensar, cabemos todos, y a nadie le dicen sus verdades.

El mayor fracaso del libro no es crítico ni literario. Que no “abra” el pensamiento a partir de la literatura, y que más bien se interese en reafirmar o extender ciertos discursos e interpretaciones sobre la historia y la política es aceptable en la medida en que esos discursos se profundizan y argumentan ideas en sus propios términos. Eso no sucede en *Atlas*, y las razones de ello están menos en las capacidades de Lemus como crítico o lector de literatura, que en sus artículos han quedado probadas, en mi opinión, con creces, y que aquí, en ciertas observaciones, todavía se notan (véase cómo reconstruye ciertos episodios de la novela de Bernal o la comparación que hace la obra de Elena Garro y la de Octavio Paz). El fracaso del libro es político. Su interpretación de la historia de México, de la identidad nacional y del Estado posrevolucionario no articula un discurso político esclarecedor, convincente o sistemático.

El gesto de reivindicar el silencio, lo diferente, la otredad o la marginalidad que “queda fuera” de los discursos dominantes o hegemónicos es significativo cuando estos se han apoderado a tal grado del pensamiento que salirse de ellos se experimenta como una toma de conciencia significativa. Pero decir que algo es un “discurso hegemónico” y que otra cosa no se deja dominar por ello no equivale inmediatamente a la producción de esa experiencia de toma de conciencia. Se requieren términos más precisos, análisis más detallados y compromisos con decisiones mucho más específicas para descubrir exactamente qué es ese pensamiento hegemónico y cómo nos determina. Pienso, por ejemplo, en las líneas finales del capítulo sobre *Temporada de huracanes*, donde Lemus dice que La Matosa muestra que hay “millones los que viven en esos huecos, expuestos a la intemperie”. La idea de que hay una identidad nacional moderna o modernizadora que ha dejado fuera a millones de personas, quienes viven todavía en la intemperie o en la pobreza, no es muy lejana de la narrativa que ha sostenido el partido en el poder, según la cual hay un gran grupo de personas desfavorecidas —el pueblo—, cuyo bienestar los procesos modernizadores neoliberales o tecnócratas puestos

en marcha desde los años 80 han mayormente ignorado. Reivindicar a los millones de personas que la narrativa modernizadora ha olvidado no es en el México de 2025 un discurso a contrapelo, al contrario: es el discurso hegemónico.

Me acuerdo todavía de “*Balas de salva*”, ese gran ensayo que publicó Lemus acerca de la narcoliteratura hace ya veinte años. No creo que se haya escrito un mejor ensayo sobre ese tema desde entonces. Al releerlo, encuentro ahí todo lo que eché en falta en *Atlas de (otro) México*: precisión en las referencias, discusión de las decisiones de la literatura ahí donde importan (el tono, los personajes, los tratamientos narrativos), conceptualización e hipótesis sobre tendencias literarias (costumbrismo, sacralización de lo pintoresco, medianía del ánimo) y una apuesta (Luis Humberto Crostwhite) decidida y sustentada en el valor y la pasión literarios. Eso es *hacer* una lectura a contrapelo, eso es *abrir* el pensamiento, eso es ir realmente más allá del “discurso hegemónico” para encontrar el contraejemplo preciso que muestra que otro camino es posible. Sin ser lo que uno llamaría normalmente un ensayo político, “*Balas de salva*” es mucho más relevante para entender en muchos aspectos la vida política de este país que cualquier capítulo de *Atlas de (otro) México*: ahí encontramos una radiografía precisa de cómo la representación de la violencia política y social del narcotráfico no es, de ninguna manera, neutra, y obedece a ciertas decisiones e impulsos que reflejan los límites de muchos de nuestros escritores (y de nosotros mismos) para entender y hacer arte con la realidad en la que vivimos.

Al final, la literatura de ficción o la narrativa no se trata de ideas tratadas en su generalidad. Para eso tenemos a la filosofía o las ciencias. La fuerza que tiene la literatura cuando se acerca a las ideas nace del polo opuesto: cómo ellas acontecen de manera concreta, irreversible y vivencial, ya sea en la mente de un personaje o en la representación narrativa de una realidad temporal, circunscrita a momentos y lugares específicos, poblada de personajes y acontecimientos singulares, e inspirada por un ánimo particular. El deseo, los impulsos y las determinaciones históricas e ideológicas que moldean estas narraciones no son fundamentalmente distintas de las condiciones que guían la política de un individuo o de una sociedad al definir su forma de hablar y de actuar. Por eso no es descabellado buscar política en la literatura, ni hacer literatura política. Lo infructuoso, pienso ahora, después de leer *Atlas* es no poder encontrar en las decisiones que definen una narración los presupuestos donde uno puede acusar ciertos valores o tendencias relevantes también para el discurso político. Ahí está el fracaso de *Atlas*: hay una disociación muy notoria entre el discurso político enunciado y los materiales literarios de los que trata. Estos nunca hablan por sí mismos, no abren un horizonte de presupuestos significativos, no sacan a la luz el sustento o la evidencia que tanta falta le hace a las

teorizaciones sobre la identidad mexicana y el Estado que desarrolla Lemus, que por sí mismas no llegan muy lejos.

El pasado otoño, cuando se publicaron los resultados de las convocatorias del Sistema Nacional de Creadores de Arte, leí algunas *opiniones* negativas. Las quejas incluían la endogamia de los becados, el señalamiento de infracciones al proceso de selección, e incluso acusaban la completa inutilidad de todo ese sistema de apoyos. Lemus, becado en el área de ensayo, fue señalado en un tuit que recuerdo y que ya no encuentro, el cual defendía, a grandes rasgos, que no debía darse ese tipo de becas a escritores “privilegiados” que viven y trabajan en Estados Unidos, como Valeria Luiselli, otra becada, o Lemus, profesor en Fresno State. No me interesa discutir esa opinión aquí, pero sí me pareció significativo que esa fuera la reacción negativa que despertó la elección de Lemus. Su libro sobre el neoliberalismo incluye una crítica al gobierno de AMLO y su discurso antineoliberal. Lemus *criticó* también la política cultural del gobierno anterior e incluso *señaló* en ella varias decisiones que considera autoritarias. Es cierto que hubo cambio de gobierno, pero este y el anterior pertenecen al mismo proyecto político. Si además, como muestra en *Atlas*, a Lemus le preocupa no someterse al poder y los discursos hegemónicos, y el SNCA es una política cultural del Estado que aglutina y consolida a cierta parte de las élites culturales, no puedo sino preguntarme cómo se concilia su proyecto crítico con una política cultural similar. No estoy diciendo que estas becas deban únicamente seleccionar artistas que no han opinado mal del régimen: eso sería inaceptable y fomentaría un ambiente autoritario y contrario a la libertad de expresión. Pero sí creo que es relevante para la crítica y su labor intelectual, que implica la comprensión de la historia, la política y el arte de México, explicar por qué participar de una política cultural semejante no es participar de las estructuras del poder y del discurso hegemónicos, que con tanto esfuerzo quiere eludir *Atlas*. Y no se trata solo de justificar decisiones personales: hay que comprender este particular sistema político-cultural mexicano, con todas sus contradicciones, y cómo también acoge, recela, fomenta y lidia con la crítica de sí mismo. Lo mismo podría haberse acusado sobre su adscripción a una tradición del discurso crítico que domina muchos departamentos de humanidades de las universidades de Estados Unidos: no es ni divergente ni antihegemónico.

Si nadie señaló eso en su momento, fue por una sencilla razón: la disonancia no despierta interés. En general, es poco relevante hoy en día en la escena literaria mexicana la política de los escritores, aunque sea, como en el caso de los ensayos de Lemus, una parte esencial. No se espera de los escritores ninguna polémica o compromiso político relevantes.

No es casualidad que las nociones que alimentan las ideas de Lemus provengan de una tradición teórica que ha encontrado suelo fértil en las universidades,

especialmente las de Estados Unidos, y en pocos lados más: para las luchas políticas reales, que tratan sobre situaciones determinadas, involucran decisiones con efectos inmediatos y requieren convencer a personas que nunca han leído a Slavoj Žižek, se requiere algo más que especulaciones superficiales sobre ideas herméticas y autorreferenciales. Llámese pensamiento decolonial, teoría crítica o revisionismo, la tradición teórica progresista que muchos departamentos de humanidades en Estados Unidos han fomentado se ha alejado del discurso público y abierto —no necesariamente masivo o popular—. Tal vez eso ha permitido el desarrollo de ciertas tradiciones teóricas que vale la pena conservar, especialmente en una sociedad obsesionada con la claridad y la eficiencia, y cualquiera que haya leído un texto “difícil” o “cerrado” de algún pensador o escritor relevante, desde Platón o Aristóteles —que tienen su grado de oscuridad— hasta Joyce o Derrida, habrá notado que la dificultad es también un esfuerzo del pensamiento, y este trae sus recompensas. En libros como el de Lemus, donde no hay ese esfuerzo y el estilo manifiesta una voluntad de claridad que maquilla la superficialidad del análisis, uno encuentra la peor cara de esa tradición académica: la de repetir términos, conceptos y nociones para que el lector identifique un horizonte común de ideas y, a partir de eso, se reafirme cierta afinidad. Da igual si esas ideas no se profundizan, si no piensa nada nuevo o si lo que dijo repite a grandes rasgos lo que se ha dicho ya muchas veces. Los que ya están convencidos, recibirán la prédica con agrado. Los que no, seguirán escépticos. Todos continuarán cómodos en su lugar.

Este espíritu a lo mejor funciona en la academia y en relación a discusiones teóricas en las que no es fácil presentar razonamientos decisivos que cambien inmediatamente la manera de pensar. Cuando se dirige al público en general, y además intenta ganarse al lector con arengas inspiradas, se queda corto. El principal factor que disminuye la pertinencia política de *Atlas* es la inocuidad de su retórica. Si la utopía debe desplazarse continuamente, si el necrocapitalismo de Santa Teresa es o no el “secreto del mundo”, si las novelas de Ibargüengoitia son de señor rancio de derechas, si *Pedro Páramo* es un Acontecimiento o el silencio... ¿realmente dicen mucho sobre México, su identidad, su historia, su presente? ¿Nos ayudan a cuestionar el pensamiento histórico y político dominantes? ¿Esclarecen la particular relación que el Estado Mexicano ha establecido con los artistas y escritores para crear un sentido de la identidad y de la cultura nacionales que no ha terminado de hacerle justicia a un país donde millones de pobres conviven, en desigualdad rampante, con riquezas estratosféricas? ¿Es necesario, en primer lugar, hacerle justicia a esa realidad? ¿Por qué? ¿Qué implicaría, en todo caso?

Hablar de dispositivos, de lo otro, de los marginales, del necrocapitalismo, de la utopía negativa, etc., se ha conver-

tido en una forma de hacer política sin hacer política: de criticar sin señalar a nadie, de mostrarle al mundo que estás del lado correcto de la historia sin ahondar en los problemas más cercanos y concretos que definen la escena cultural mexicana, su coyuntura política y su historia. Defender la apertura del pensamiento, los discursos contrahegemónicos, la existencia de personas o interpretaciones que “no caben” en la idea de México que se ha

intentado construir desde el Estado son ideas pequeñas comparadas con la agudeza, el ingenio, la sensibilidad, la audacia y la ambición de la mayoría de las novelas tratadas en *Atlas*. A veces, en observaciones aisladas, alcancé todavía a ver la inteligencia crítica de un escritor al que siempre leo con entusiasmo. En la mayor parte del libro, me frustró encontrar una voluntad constante de reducir la literatura a un conjunto de ideas y preocupaciones repe-

titivas, cercanas a conceptos que me eran familiares por otras lecturas y que no me convencen para explicar eso que se pone a trabajar y se materializa cuando, mediante la libertad que da la imaginación y la escritura, pensamos México, y que no cabe en términos negativos, como la *otredad*. No me convencen, especialmente, cuando ese “otro” México resulta tan parecido al México de siempre.

Contar, fundar

Pablo Maurette

El contrabando ejemplar

Anagrama

Barcelona, 2025, 344 pp.

ANTONIO NÁJERA

Escribir comporta la noble tarea de inscribirse en una tradición. Cervantes parodió ya se sabe qué y James Joyce transpuso su ciudad y un libro clásico a los estándares de su tiempo. Sea para continuarla o refutarla, el novelista no puede sino conversar con su tradición. Borges, que lo supo bien, confió a Adolfo Bioy Casares la tarde del 21 de junio de 1962: “Los escritores empezamos guerreando con la tradición y los clásicos, para llegar a ser, junto con nuestra guerra, parte de la tradición”. Nadie se sustrae a esta máxima, muchos menos el novelista argentino que, si en algo se ha ejercitado, es en esta discusión alrededor de sus propios parámetros literarios (su origen, ya se sabe, por el contrario, suscita el milagro del consenso: el gaucho).

Formular el origen de la literatura argentina en la gauchesca ostenta, sin embargo, también una política. Desvelarlo no comporta ninguna genialidad: aun el inefable Borges, en su juventud, encontró en el criollismo una extensión de su entusiasmo político (el irigoyenismo). En el fondo, toda literatura entraña una política; no obstante, en esta tradición, a diferencia de otras, se ha estado siempre consciente de ello. Ricardo Piglia ha observado que esta confrontación ha ocurrido en Sarmiento y Hernández, Lugones y Güiraldes, Borges y Arlt. “En la historia argentina —declara en entrevista a Horacio González y Víctor Pese— la política y la ficción se entreveran y se desvalijan mutuamente, son dos universos a la vez irreconciliables y simétricos”.

Pero este es un rasgo extensivo a todas las literaturas nacionales, es verdad; sin embargo, dejemos que sea el propio Piglia quien puntualice con la misma soltura que presume como narrador:

en la tradición argentina, la ficción se ha mostrado no solo diferente a la política; ha sido más y siempre de manera inveterada su principal antagonista. Luego de décadas típicamente latinoamericanas (el XIX, un siglo de caudillos, ha dicho Enrique Krauze), en 1845, Sarmiento logra resolver el aparente dilema: su *Facundo*, alega Piglia, es “un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero”. A este anhelo se ha sometido también Pablo Maurette con la publicación de *El contrabando ejemplar*.

La prensa ha deseado, por ello, reducir el tema del último Premio Herralde de Novela al célebre *incipit* del peruano (¿en qué momento se jodió la Argentina?); yo, por mi parte, me resisto al atropello: *El contrabando ejemplar* es más que eso tanto como la *Eneida* no es solo la fundación de un imperio. Es la destrucción de Troya y la huida con el padre y el hijo, Anquises y Ascanio, a cuevas; es el abandono de Dido y su posterior suicidio; es el descenso al inframundo y el triunfo sobre Turno, rey de los rútilos... Contar es fundar, incluso sin que haya voluntad de por medio (términos naturalmente latinos, *computare* y *condere* comparten raíces etimológicas comunes relacionadas con la acción de juntar, ordenar y organizar).

Postular que las historias forman parte de nuestra constitución como seres humanos es argüir una obviedad (el *best-seller* del israelita lo ha constatado hasta el cansancio), y asimismo lo es insistir en la artificialidad de sus efectos. Como el azul del cielo, yo querría darlo por descontado, y temo que algunos como Rodrigo Cañete más bien desearían hacer de ello un problema de orden policiaco: aminorar *El contrabando* de Maurette a una conservadora defensa de la tragedia argentina, a un desahogo de una tragedia tal por medio de la aquiescencia con el poder, la despolitización del colonialismo, la legitimación de las violencias (así, en plural, como la academia ya lo ha sancionado). Razonar que contar historias puede ser emancipador es legítimo; exigirlo, sin embargo, es una forma de neurosis en literatura —no por indeseable menos común.

Distinguir entre literatura comprometida y no comprometida exige

como mínimo conocer el monstruo. Nadie conoce la palabra de Dios de no ser a través de las Sagradas Escrituras; acá, en cuestiones más mundanas, me contentaría con acudir a Jean-Paul Sartre (su patriarca, si los hay). Este —menos intransigente que en su vida pública— solicitaba poco en su *Qu'est-ce la littérature?*: que la libertad del lector completara el mensaje nunca específico de la obra de arte y, en tal empleo, alcanzara su libertad. A propósito de Raskolnikof, Sartre precisa: “no son sus conductas las que provocan mi indignación o mi estima, sino mi indignación, mi estima las que dan consistencia y objetividad a sus conductas”. Los afanes de emancipación o represión están en los lectores, jamás en los libros. Maurette lo sabe bien.

“La ficción —advierte de nuevo Piglia— trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones”. Maurette parece tomar nota de esto último, ofreciendo en *El contrabando ejemplar* una mitología de la Argentina fincada en el malhadado nacimiento de Gustavito, el “monstruo querandí”. Resultado de la unión de un conquistador y una india, de la violencia de ese encuentro provendría el fracaso argentino (hago énfasis en el *condicional*). Entenderlo con literalidad es confundir el signo con el símbolo; y creer que en esa enunciación se esconde una justificación de toda política posterior no es sino una lectura paranoica.

El de Maurette es un argumento de menores alcances pero de mayor sofisticación, comenzando por que no sucumbe a la mistificación totalizadora: las historias —puntualiza en *¿Por qué nos creemos los cuentos?*— no rigen la vida de los hombres. El mejor de los lectores del *Quijote* jamás teme encontrarse con molinos de viento; este lector, inteligente y fincado en la realidad, acomete algo asaz más sencillo: acepta esa realidad (la de la lectura) de manera temporal. *Se compenetra* con ella: así es como llama Maurette a esta operación espiritual, en una apreciación que mucho abrevia de la suspensión de la voluntad de la que hablaba Schopenhauer.

Y, cauteloso, matiza:

No hay que olvidar que la compenetración no es un acto de fe. No se trata de creerse la obra al punto de adjudicarle el mismo valor a la realidad que le adjudicamos al mundo, sino creer en ella de otra manera, concediendo el derecho a la existencia y aceptando en sus propios términos el mundo de imágenes y de palabras que inaugura. los verbos “conceder” y “aceptar”, deben ser tomados con pinzas. La única decisión que toma el espectador es la de exponerse a la obra en el espacio físico y en el tiempo de los relojes. La compenetración en sí no es el producto de una decisión: es un evento que se impone a nuestra sensibilidad que irrumpe en la esfera de nuestra afectividad.

Nótese bien que la compenetración no afecta de manera directa al mundo. Ejerce su imperio sobre nuestra sensibilidad e incide, en última instancia, en nuestra afectividad. Y en ese punto, si se quiere, es cuando afecta el mundo (fenoménico, para que se estampe con toda claridad). Sugerir que nombrar el mundo lo modifica es atribuir a la literatura poderes adánicos más propios de otro orden; manifestar, por el contrario que las interpretaciones que sustraemos de la obra inciden en nosotros que, a su vez, lo hacemos en el mundo es otra cosa: significa afirmar lo obvio, una distinción elemental y sobradamente más real.

En este último dominio es donde ocurre el uso de las historias con propósitos políticos. El libro de todos los libros es el ejemplo por antonomasia: donde unos se sirven para el dominio (Israel como el pueblo elegido de Dios), otros se acogen al ecumenismo (el sermón de la montaña). ¿Es una adscripción más válida que la otra? No: su realidad política es análoga y la palabra del Dios del Antiguo Testamento es tan real como la del Cristo en el Nuevo. Y son, para quien no ha quedado aún claro, igualmente potenciales. Los límites de un texto acotan sus interpretaciones —qué duda cabe— pero desnudan su vulnerabilidad ante los po-

deres de la imaginación de sus exégetas y lectores.

Sabiendo todo lo anterior, Maurette no defiende una tesis del fracaso de la Argentina; realiza algo acaso más prudente (y en definitiva más inteligente): examina cómo se han construido las narrativas nacionales de la Argentina y, sobre todo, su herramienta más efectiva (la metáfora). Este recurso poético, sin duda el más sencillo y al tiempo el de mayor potencia, asume la forma del manuscrito que Pablo, el primer narrador de esta caja china, roba a Eduardo de la Puente, tío postizo y amigo de la familia. Cañete, mentado líneas arriba, atribuye irresponsabilidad a Pablo Maurette de no denunciar el robo y plagio ulterior de su personaje (y aún más: de encarnarlo en su propia figura como novelista de la casa Anagrama); yo, acaso de naturaleza menos angustiada, veo la enunciación de lo evidente: la historia de Eduardo no pertenece a Pablo porque tampoco corresponde solo a él. Es suya tanto como de las tías Chiquita y Teruca; Pietro Malaspina, primer italiano en el Río de la Plata; y Zebulão Mendes, médico, pillito y judío converso.

Esta legión de narradores comparte la conducción de *El contrabando ejemplar*. Como lo ha visto Maurette en Homero (*El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*), las buenas historias, tan antiguas como el fuego de los primeros hombres, actúan a manera de círculos concéntricos: “historias dentro de historias, *flashbacks* y *flashforwards*, mundos distantes aludidos a través de símiles”. Y si Maurette dispuso en una leyenda querandí la explicación del fracaso argentino es lo que menos importa: porque la historia de Gustavito en realidad no llega a nosotros sin mediación de por medio. Una buena porción de la novela demora en explicárnoslo, primero descifrando su naturaleza y después viajando de boca en boca como únicamente se concede a las buenas historias.

Ese es el funcionamiento que muestran las novelas de Maurette desde

su primera incursión en el género: en *La migración*, el procedimiento es tan obvio que ya se anuncia en el título, pues no solo atañe a la transmigración de historias sino también de almas. La metempsychosis advoca que los cuerpos se limitan a acoger nuestras almas de manera temporal; con las historias no ha de ser distinto: de nadie es su monopolio. Son de todos: como lo fueron los poemas homéricos, como lo son en *El contrabando ejemplar*, pasando *verbum oris* a través de un conjunto de personajes queribles por sobre todas las cosas. No hay propietario de las historias como tampoco existe monopolio del amor o del olvido.

Es tentación fincar que, siendo Pablo el narrador postrero de *El contrabando ejemplar*, pertenece a él la última palabra de la historia. Hemos caído en el artificio: porque Pablo (el narrador) no es *a fortiori* Pablo Maurette, ni este el último narrador del fracaso argentino. Nada más halagador que el triunfo de la narración. Sus poderes han actuado en nosotros y, sin embargo, resta a nosotros la palabra postrera: los últimos en narrar la historia somos los lectores que, habiendo leído la novela de Maurette, creamos una realidad no con nuestras palabras sino con nuestras acciones. Respondamos, si es que lo queremos, cuándo se jodió la Argentina.

¿Se trata de un acto de escapismo? ¿Es una despolitización que explica el fracaso argentino a través de un símbolo (la criatura querandí) so pena de olvidar violencias, expoliaciones y exterminio? El símbolo lo es al tiempo de muchas cosas y estrecharlo a uno solo mutila la imaginación y la materia expansiva de la que se componen las historias. Preguntó Maurice Blanchot: “¿A quién podría interesarle una palabra nueva, jamás retransmitida? Lo que importa no es decir, es repetir y, en esta repetición, decir cada vez más como si fuera la primera vez”. Si logramos ceñirnos a eso, ya será mucho.

Escribir sobre pasaportes en lugar de, por ejemplo, hacer otra cosa

Lucas Mertehikian

Vidas en tránsito: historia íntima del pasaporte

Mardulce

Buenos Aires, 2025, 168 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

En un pasaje dedicado a recordar su huida de México durante la dictadura de Victoriano Huerta en 1913, José Vasconcelos cuenta que “en aquella

bendita época viajábamos todos sin pasaportes y se hubiese considerado ofendido aquel a quien se le reclamase... los gobiernos rechazaban el pasaporte como

una ignominia propia de la Rusia zarista”. Eran los tiempos anteriores a la Gran Guerra y el pasaporte era entonces un artilugio más bien opcional. La globalidad

del conflicto y la geopolítica del siglo XX lo convertirían, sin embargo, a lo largo de las siguientes décadas, tanto en un objeto indispensable para el desplazamiento como en la arquitectura documental más disciplinadamente replicada de la época moderna. Al grado de que en la actualidad uno puede asegurar que nada hay más parecido a un pasaporte que otro pasaporte, con prescindencia de cuál sea la procedencia de uno o de otro.

Iguales siempre en forma y con frecuencia distintos en sus contenidos, los pasaportes se han convertido también en un dispositivo universal para contar algo de lo que somos, lo que hemos sido y, en alguna medida, lo que nos gustaría ser. Porque las cubiertas, los nombres, las fotografías, los sellos y las accesibilidades cambian, pero el modo en el que se estructuran las historias al interior de los pasaportes se parecen. Tanto así que uno puede abrir un pasaporte en cualquier idioma y de cualquier nacionalidad, y aún así entender la estructura general del documento. Más lejos todavía: con su forma de bitácora por escribir y su formato estandarizado que lo convierte en un objeto tan individual como indiferenciado, el pasaporte opera también como el coro griego de una función colectiva y el soneto íntimo de cientos de millones de individuos. La historia del pasaporte es, en ese sentido, no solo la historia de un instrumento burocrático global, sino una de las vías más elocuentes para hurgar en la vida íntima de los individuos y en las vicisitudes de la época moderna.

Con estos presupuestos históricos y burocráticos en mente, Lucas Mertehikian (1987) escribe *Vidas en tránsito*. Un libro que cuenta la historia del auge y consolidación del pasaporte como uno de los objetos más distintivos y controvertidos de la modernidad, al tiempo en el que profundiza en la vida de varios individuos cuyo mayor acto público fue, en algunos casos, acudir a una ventanilla pública para tramitar su pasaporte —no, entonces, un libro sobre pasaportes, sino un libro *con* pasaportes. Los cuales a veces sirven también como ocasión para contar una anécdota, apostillar un libro, comentar una película o traer al frente un propósito. Eventualidades tan abiertas como cerradas, que terminan por poner en relación a *Madame Bovary* con Jules Verne, la crisis de los misiles con el ballet moderno, las cámaras Polaroid con la Segunda Guerra, y *Casablanca* con Rossellini, los primeros aviones y la crítica de Schlegel. Largas digresiones, como la conversación y la diatriba, que al fin producen al lector una paradójica sensación de unidad tradicional y cohesión narrativa.

Y es que por extraño que parezca, y muy a pesar de la larga nómina de temas que contiene el manuscrito, una de las principales características de *Vidas en tránsito* es precisamente su forma envolvente, depurada y continua, que le da un toque clásico e incluso decimonónico a la progresión de lo narrado. Dividido en tres partes, el libro comienza con el encuentro de un objeto en una biblioteca y termina

con el retorno de un viaje: una sucesión de acontecimientos sin trucos y sin resquebrajamientos, que van cobrando interés en la medida en que van sucediendo y conectándose, mediante la curiosidad y el recuerdo, con otras eventualidades y eventos. Suma de relaciones y motivos que por momentos hacen sentir al libro como un cuento detectivesco en el que, sin embargo, no hay móvil, no hay crimen, y la única motivación para buscar es una compulsión casi insana del protagonista por encontrar; aún cuando muchas veces no haya ni un qué ni para qué se busca.

Aspecto que, sin despojarlo de sus cualidades clásicas —e inclusive afirmándolas—, hace de *Vidas en tránsito* una afortunada reinterpretación del tema borgeano de la obsesión sin fin; con el agravante de que los sucesos contados en el libro de Mertehikian son sobre todo reales y el artefacto que produce la ofuscación es más bien múltiple. Porque si bien el libro comienza con el fortuito hallazgo e inmediata obsesión del protagonista con un único pasaporte, el de George Francis Train, el hombre que presumió inspirar *La vuelta al mundo en ochenta días*, en la biblioteca de manuscritos y libros raros de la Universidad de Harvard, el relato progresivamente se convierte en un democrático recuento de todo aquello que tiene que ver con pasaportes. Fijación que se torna pronto en un *zahir* multiplicado, que conduce al protagonista tanto a coleccionar pasaportes de individuos muertos como a realizar sendas indagaciones sobre la vida de esos muertos en archivos, foros, documentos periodísticos y registros de epitafios.

Indagaciones que, como para agregar un poco de extrañeza a las conexiones, pero también para justificarlas, van acompañadas por una serie de fotografías, que el autor utiliza de un modo más bien idiosincrásico, con el fin de convencer e igualmente confundir a sus lectores. Puestas sin referencia alguna más que lo aludido sobre ellas en el texto, las fotografías en el libro van apareciendo en las páginas como catalizadores del relato y como pruebas irrefutables de que si hay algo de ficción en los intrincados hallazgos de *Vidas en tránsito*, esta no se encuentra en la peculiaridad de los objetos ni en la insólita naturaleza de sus vínculos. Ya que sucede que cada evento, cada coincidencia y cada ensamble excéntrico del libro, precisamente cuando uno lo empieza a considerar poco más que improbable, se presenta ante nosotros sólidamente anclado a una imagen que desactiva toda especulación sobre la manera de sus lazos y la ruta de su creación.

Situación que finalmente nos lleva a discutir la investigación que sostiene al manuscrito. Una investigación que no se parece al común de los libros contemporáneos —que invocan el archive, pero que en realidad tratan de información que se encuentra en cualquier fichero— sino que es archivística en sentido estricto y que, fiel a sí misma y leal únicamente a su propia curiosidad, no escatima al momento de perseguir lo improbable, dentro y fue-

ra del recinto bibliotecario. Como pocos en la actualidad, *Vidas en tránsito* es un texto producido por un intenso desempolvamiento de cajas y revisión de espacios, que nadie más que Mertehikian hubiese podido hallar y, más aún, hilvanar con el tono narrativo y la cadencia ensayística que hace que con efectividad el libro sortee la tentación de acumular datos para demostrar erudición y estudios.

Amague que —con seguridad en contra de la voluntad del autor— pone a *Vidas en tránsito* en la posición de ser no solo un paradigma del ensayo narrativo y la novela ensayística, sino también un caso ejemplar para el trabajo académico. Esto no porque el libro guarde semejanza alguna con los artículos arbitrados o los libros de doble dictamen ciego, sino porque muchas investigaciones académicas harían bien en replicar su proceder. Replicarlo ya no se diga en su rigor archivístico y en la creatividad de sus asociaciones, que son envidiables y cada vez más raras en los círculos académicos, que llaman archivo a los libros clasificados en un librero y hallazgo a la repetición de dogmas y lugares comunes consagrados, sino en su honestidad e integridad intelectual, tan escasos en los libros y publicaciones actuales.

Lejos de las agendas sociales y el oportunismo político de la actualidad, *Vidas en tránsito* tiene la gran característica de no perseguir nada salvo su propio relato y su propia curiosidad —algo que además de poner al libro en la excepcional posición de discutir un tema reciente fuera de los presupuestos contemporáneos, lo inscribe en la tradición casi extinta de proyectos literarios que anteponen la calidad artística a la consigna ideológica y al mandato doctrinal. Así el texto: “Las noticias sobre visas [norteamericanas] revocadas se multiplicaban en los medios y, junto con ellas, las imágenes de pasaportes atravesados por la firma del Estado, una lapicera azul anónima, siempre distinta y siempre igual que decía: CANCELADO. Era el lado más visible de una guerra larga contra un sueño de otra época: el de un mundo hospitalario. A mí, que había llegado de la Argentina hacía solo seis meses para hacer mi doctorado en Harvard, escuchar en el campus las voces de estudiantes amplificadas por los megáfonos me hacía sentir en casa. Por eso, cuando un amigo neoyorquino me ofreció ir a una vigilia de protesta en el aeropuerto de Boston rechacé la invitación no sin algo de placer. A diferencia de los suyos, mis días en Estados Unidos estaban contados. Prefería pasarlos haciendo otra cosa”.

Sostenía Dostoyevski que la aventura de la existencia es la de la búsqueda, no la de la conclusión, y que por tanto la escritura, cuando es verdadera, es resultado de un proceso de maduración y un titubeo donde ni las convicciones políticas ni los dogmatismos de época deben interferir en los hallazgos. Lo que vale para decir que la posibilidad de escribir un gran libro no lo determina lo conocido, sino aquello por conocer, y que en consecuencia no hay motivación ni agenda que

justifique el conformismo ideológico y la ausencia de coraje intelectual para publicar algo fuera de lo que las instituciones dictaminan como importante. O bien, dicho con la ironía y el genio de Mertehikian, *preferir hacer otra cosa* —como por ejemplo, ponerse a escribir en serio.

Decía Rodrigo del Río, uno de los personajes secretos de *Vidas en tránsito*, que uno debía ir a Harvard a escribir el libro que nadie en ningún otro sitio sino en Harvard pudiese escribir: cifra de una experiencia y un tiempo, el libro perfec-

to debía de nacer de una necesidad, pero también de esa contingencia de objetos y espacios. Es claro que, con el pasaporte de George Francis Train y otros documentos hallados en los archivos de la biblioteca Houghton, Mertehikian escribió finalmente ese libro. Un libro que no podría existir fuera de la vida académica y de la experiencia en Harvard (tal como lo reclamaba Del Río), pero que tampoco podría hacerlo fuera de la curiosidad y el honesto ingenio de su autor, que decidió perseguir el objeto de su pasión sin lazari-

llos ni previsiones. Porque existen objetos en cuya materialidad se localizan complejas redes narrativas que solo mirando en los archivos de las grandes bibliotecas podemos encontrar; pero en última instancia la potencia de esos hallazgos encuentra su expresión definitiva únicamente en las voces de quienes, en contra de las presiones y exigencias de su tiempo, deciden desestimar la tentación del aplauso político de ocasión y escribir guiados por sus inclinaciones y su instinto.

Formas vacías

Rubén Bonifaz Nuño

Rubén por nosotros

FLM / UV / UNAM / El Colegio Nacional / El Equilibrista

Ciudad de México, 2023, 244 pp.

ÁNGEL ENRIQUE VALDIVIESO PRIEGO

No para aburrir al lector con los percances de mi vida, sino por amor a la honestidad del crítico, comienzo esta reseña confesando que Rubén Bonifaz Nuño nunca ha formado parte de mis clásicos. Pasé con admiración las páginas de *De otro modo lo mismo*, su primer gran tomo de poesía reunida, y fueron sus traducciones mi puerta de entrada a Virgilio y Ovidio, pero no he agotado su obra ni la he releído con la obsesión que sí le he tributado a otras del siglo XX. Este relativo desconocimiento podría descalificarme para opinar; en esta ocasión, quiero creer que ocurre lo contrario. El propósito expreso de *Rubén por nosotros* es presentar al poeta veracruzano a “las nuevas generaciones”; quiero pensar también que, a los veintiún años, aún formo parte de este grupo. Por lo tanto soy —en teoría— un lector ideal para este libro.

Pero ¿qué es este libro? De los cientos de páginas de poesía que Bonifaz Nuño escribió, fueron seleccionados tres volúmenes: *La muerte del ángel* (1945), *El manto y la corona* (1958) y *La flama en el espejo* (1971). Aunque se incluyen también varios poemas sueltos, y unos pocos textos en prosa, estos tres me parecen la espina dorsal de la antología y su principal atractivo. Porque, como es posible intuir solo fijándose en los años de publicación, estos tres títulos corresponden también a tres momentos distintos del poeta; o, mejor, a tres poetas opuestos.

En una entrevista llegó a decir que los poemas “no se hacen con palabras, se hacen con ritmos. Hay ritmos, formas vacías, que por su atracción gra-

vitacional llaman a las palabras y las van colocando en aquella música no hecha para que se vaya haciendo”. No sé si existe un testimonio mayor de este credo que su primer libro, *La muerte del ángel*. Me permito copiar íntegro el primero de los diez sonetos que lo conforman:

Si nace de tus manos y es oscura
la angustia de sentirme atardecido;
si sueño, si por ti me es concedido
hacer eterna y fácil mi amargura;

si es evidente mi dolor y es dura
tu voluntad de verme oscurecido
como el viento de noche sucedido
entre su arteria vegetal madura,

te puedo dar, como si fuera tarde,
una sola palabra, y retornar
a lo perfecto que en mis manos arde.

O dejarte llegar inesperada
hasta tu misma voz, adelantar
y hacerte nula ante la sombra dada.

Este poema —y los sucesivos— pertenecen a esa clase de poesía elaborada con un oído tan sensible que la música nos atrapa antes de que siquiera podamos preguntar por el sentido. Lo que no significa que el sentido sea pobre, o que no exista. Los sonetos forman un ciclo en el que poeta dialoga con la misma poesía, la invoca, la siente cerca o lejos: “te amo y estoy sin ti. Ven, poesía. / La soledad te busca en mis sentidos”.

El mayor enigma lo constituye el ángel del título, que aparece ligado a la poesía pero no se identifica con ella; el

texto los trata como a dos seres distintos. En mi lectura, el ángel es la materia informe que permite la creación del poema pero que necesariamente “muere” cuando este termina de escribirse —y resucita:

Muere el ángel. Su cuerpo se hace oscuro, y se vuelve de tierra florecida para nacer después, sereno y duro.

Resucita, y con él su canto, pero en una nueva forma: prisionero en el “lirio del silencio”, que es acaso la escritura. Él, que es canto, se ha cedido a la más callada de las tecnologías.

Creo en esta interpretación, pero no confío en que sea la única ni la “correcta”. La cito únicamente como una manera posible de leer un libro tan complejo como es *La muerte del ángel*. Complejo, pero no frustrante ni imposible: ofrece un gran reto y a la vez un gran deleite, que es el de estos endecasílabos majestuosos, pulidos hasta la perfección, este uso tan rico de las palabras que conocemos: “Mi sangre viene amanecida”. No fue mi caso, porque llegué a Bonifaz Nuño mucho más tarde que a otros poetas, pero intuyo que este es uno de esos textos excepcionales que tienen el poder de revelar una sensibilidad incipiente, de abrir una puerta luminosa para un lector nuevo: “¡ah, esto es la poesía; de esto se trató siempre!”. Como sabemos todos, estos momentos de “eureka” no son tan frecuentes como desearíamos.

El manto y la corona es un volumen diferente, casi antitético al anterior. Se trata de treinta y cuatro composiciones escritas a modo de silva, una forma métrica menos rigurosa que el soneto. Como en el primer libro de Bonifaz, todas comparten tema, pero el tema esta vez no tiene nada de abstracto ni misterioso. Es el amor, el amor de siempre por una dama que adquiere dimensiones maternas (“Supe de ti también por la segura / dulce presencia de mi madre”) y aun divinas.

Y todo se te entrega, y en tu mano
reposa el mundo como una manzana,
y eres, al fin, dueña y señora,
inatacable ya, de lo que existe.

Estos versos solo pudo producirlos un verdadero espíritu medieval, poseído por el amor cortés. Todo en el poemario lo confirma: los menores gestos de la amada se vuelven hermosos, “necesarios”; sus pertenencias (“un cabello robado, [...] un pañuelo / con pintura de labios”) se tornan objetos de fetichista devoción; ella misma es coronada incontestable reina.

La lectura de los poemas se da sin obstáculos, como un paseo por la llanura. No hay acertijos aquí, no se asoma ni siquiera una referencia culta. El libro va pasando revista a los tópicos y lugares comunes de la poesía amorosa, subvirtiéndolos o aceptándolos tal cual. Preferir a este Bonifaz o a otro dependerá en gran parte, imagino, del temperamento particular de los lectores. En mi caso, mi poca disposición a lo muy sentimental no me vuelve inmune a esta clase de declaraciones apasionadas e ingeniosas:

Es tan amargo, oscuro, pobre
lo que miro al dormir, que mentiría,
no sabes cuánto, si dijera que eres
la mujer de mis sueños.

Es común que convivan, en un mismo poemario, versos de ilusión con otros despechados, e incluso composiciones dirigidas a diversos amados o amadas. No es el caso de este, que es una ofrenda íntegra para una sola mujer, genuino cancionero petrarquista. (Aunque sin ese momento final en el que el amante, como Petrarca, se desdice de todo y promete consagrarse a la religión). Es la instantánea de un sentimiento en su auge, el autorretrato del amor cuando aún es capaz de creerse eterno.

Y al amor has podido
—entregándote, amando, consintiendo—
vencer, tú, la vencida, la entregada.

Lo hiciste cosa tuya, tu instrumento
de poder, tu corona, tu bandera
ya para siempre victoriosa.

Los aficionados a *Los demonios y los días*, otra colección fundamental del autor, recordarán el sentimiento de angustia e impotencia que allí se expresa ante las arduas tareas de la vida. Ese mismo poeta pesimista y cabizbajo es el que encuentra aquí, por un minuto al menos, la redención.

No obstante lo dicho, debo admitir —una vez más, por amor a la honestidad del crítico— que hay algunos lugares en el libro en los que la idealización desmedida me obliga a girar los ojos. Estoy pensando en el poema número treinta y tres, en el que el amante se regocija imaginando el futuro embarazo de su amada:

Sentada muchas horas, protegida
por una lumbre transparente,

mientras tu vientre enorme se acomoda
sin pedirte permiso,
pesada y dulce sentirás que nada
fuera de ti tiene importancia,
y coserás y tejerás cantando.

Quien no se atragante con estos versos disfrutará aun más de *El manto y la corona* que yo.

Resta por comentar *La flama en el espejo*. Al principio uno no sabe si esperar al cantor enigmático y melancólico de 1945 o al apasionado y humilde de 1958; pronto resulta evidente que no es ninguno de los dos, aunque está un poco más cerca del primero. Poema largo —cincuenta y dos páginas en esta edición— dividido en treinta y ocho partes, la mayoría de ellas tituladas a partir de las grafías del alfabeto español —excluyendo la *w* e incluyendo dígrafos como *ch* o *ll*— y las restantes numeradas del uno al diez. Nueva e inesperada métrica, combinación heterodoxa de eneasílabos y decasílabos, *La flama en el espejo* desconcierta porque no ofrece demasiadas pistas —no pistas fáciles, al menos— y llega a ser realmente sibilino:

*La cuadruple boca ensangrentada
me interroga; oscura losa triple
sobre dispuestos hombros pesa.
De corazón me pierdo; nuevo
de corazón, me alcanzo. ¿En dónde?
se endurece la cera, en dónde
se vuelve en pabilo de diamante?*

Junto a esto, *La muerte del ángel* es un poema transparente. El reto no está —como en Góngora— en desenredar una sintaxis pavorosa, ni tampoco —como en Gorostiza— en penetrar en el opulento vocabulario del autor, que deslumbra y confunde. El reto está, a mi ver, en ligar entre sí estas palabras y conceptos conocidos, pero que parecen no tener relación alguna. ¿Por qué la boca es “cuadruple” mientras que la losa es solo “triple”? ¿Qué significa estar “nuevo de corazón”? ¿Y qué demonios importa el lugar en el que la cera “se vuelve en pabilo de diamante”? ¿Hay un simbolismo oculto, o la clave del poema es otra y solo estamos perdiendo el tiempo?

A grandes rasgos, me parece seguro afirmar que *La flama en el espejo* trata sobre el ciclo de la vida y la muerte, y en particular sobre la fuerza incesante que renueva a ambas, y con ellas al universo:

Hay un asombro de silencio
cuando su espíritu derrama
sobre las cosas, y hace leve
la gravísima piedra, y toca
y anima lo oscuro, y transubstancia
como en la mesa de la cena.
[...]
Sin pesar ni miedo ni desdicha,
vencedora sin tregua, ejerce
alta y humilde los secretos
de la resurrección; la clave
de la vida inmortal preserva.

Este *tour de force* colosal y hermetico impone respeto de inmediato por su ritmo grave y su tema cósmico; no me apasiona, sin embargo, tanto como los otros dos, y aun me atrevo a afirmar que está peor logrado. Su solemne música tropieza; hay versos que, para decirlo sin rodeos, suenan mal: “Y enmudeces, alma, te silencias / al querer decir lo que sus ojos / desde su pecho entimismaron” (énfasis mío). Es notorio también el uso reiteradísimo —que yo quiero llamar abuso— de ciertas figuras literarias como el polisíndeton, es decir la proliferación de conjunciones. Por ejemplo:

Y se ofrece al bienaventurado
gozo que la requiere, y muéstrase
paciente, dulce y accesible.

O más aun:

Y surge desnuda, y se desnuda,
y el enigma ciego en las afines
palomas de la luna, aclara
junto a su pecho cristalino;
y dentro de las cosas lee
y comprende —plácida— y descubre.

No faltan aciertos y genialidades en estas estrofas que cito —¿de qué poeta hablamos, después de todo?—; para comprender mi punto el lector debe imaginar el efecto de leer cincuenta y dos páginas de recursos e imágenes que se repiten, con escasa sensación de progreso. Quizá la necesidad de escribir un apartado por cada grafía en el alfabeto llevó a esta prolongación excesiva; yo habría sugerido —si mi sugerencia importara— una concienzuda poda aun al costo de quedarse en la *k*. Si me equivoco, me lo harán saber mis propias relecturas y las de las nuevas generaciones.

Como dije, se incluye también una pequeña selección de otros poemarios (*Los demonios y los días*, *Fuego de pobres*, *El corazón de la espiral*, etcétera) y un puñado de textos en prosa, que ilustran sobre todo al Bonifaz humanista y estudioso de los clásicos. Sostengo que reseñar *Rubén por nosotros* es principalmente reseñar estos tres libros. ¿Con qué imagen total nos quedamos, entonces? Si tuviéramos que decir quién fue Rubén Bonifaz Nuño solo con base en estas páginas, ¿qué diríamos?

Como siempre, existen tantas respuestas como lectores. Yo diría que fue un poeta enamorado de la forma, de esas formas vacías que lo llamaron desde el abismo y lo invitaron a bailar, a hacer música con las palabras. Por eso no se conformó con ese endecasílabo con acento en sexta, domesticado desde el Siglo de Oro, sino que buscó —como antes que él los modernistas— la conquista de estructuras hostiles y complicadas. Pese a ello, no renegó de su tradición ni se olvidó de ella; fue consciente a cada paso de que él mismo no hacía más que repetir, con suerte renovar, emociones y fórmulas tan viejas como la especie humana. No permitió que esto lo frenara y le hizo feliz llamar a su oficio una pará-

frasis, un perpetuo decir “de otro modo lo mismo”. Más que aspirar a una obra perfecta, aspiró a una obra humana. Supo cantar al amor después de haberle cantado al polvo y la miseria de la urbe.

Comprendió tal vez eso que han comprendido pocos, y que se halla cifrado en una sentencia de Gorostiza: “En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad”.

Todos los demás son prosa

Emily Dickinson

Cartas

Lumen

Barcelona, 2022, 296 pp.

FELIPE JARAMILLO GÓMEZ

Si se contemplan por encima, la reclusión y los signos son los dos puntos visibles de la vida de Emily Dickinson. Poco antes de cumplir treinta años, la más enigmática de las poetisas se confinó en la casa paterna y se coronó a sí misma como la “Reina reclusa”. Convirtió el hogar en algo sagrado: “Ninguna duda o desconfianza puede traspasar sus benditos portales”. Hablaba a las pocas visitas que recibía a través de una puerta entornada y a partir de 1869 su aislamiento fue casi absoluto y reducido a los linderos del terreno paterno. De constitución frágil y enfermiza, célebres fueron su eterno vestido blanco y su precaria salud. Su ánimo era frágil y mudaba con facilidad (“Ya ve que mi condición está anochecida”), y su humor oscilaba de un extremo a otro, víctima de lo que en una carta describió como “Medianoche a Mediodía”.

Sin embargo, bien mirado, su aislamiento fue relativo y estrictamente físico: a lo largo de su intensa vida escribió más de mil cartas (a veces en forma de notas y misivas breves entregadas en mano) y las guardó cuidadosamente en un baúl (“el cofrecito que no cuenta los secretos”). Se dirigió tanto a las personas más próximas como a clérigos, editores, biólogos, escritores y artistas, y nunca encontró suficiente espacio para contener lo que quería pensar y contar. Escribía bocabajo y en los márgenes o incluía en sus mensajes pequeños papeles plegados: “¡Por qué no le dices al hombre que fabrica las hojas de papel que no le tengo el *menor respeto!*”, reclamó en una misiva. Aunque escogió para sí misma una existencia de autoprivación y soledad (“El Alma elige su propia Compañía – / luego – cierra la Puerta – / y a su divina Mayoría – / retira la Presencia”), la correspondencia fue su manera de mantener contacto con los otros y revelar su voz y su delicada vida interior (“Ábreme con cuidado”, firmaba a veces sus cartas). Escogidas y traducidas por Nicole d’Amonville Alegría,

estas señales escritas recogidas en sus *Cartas* son una pequeña (“las cartas inspiradas son muchas”, se disculpa la traductora) y representativa selección de la forma que tuvo la poeta de reclamar la atención del mundo.

Convertir un puñado de cartas en una forma de biografía es siempre un proceso azaroso. No todos los hechos ni los sentimientos de la vida de Emily Dickinson están contenidos en la correspondencia, mucho menos cuando el material se elige y se descarta. Las cartas recogen los mensajes de una poeta que quiso llegar a los demás y a sí misma de muchas formas y a través de infinitos caminos. Escribía en sobres y en servilletas, en etiquetas de ropa y en el dorso de viejas recetas de cocina. Plasmaba versos en inagotables papeles que doblaba a mano. La correspondencia es por lo tanto una pequeña lupa: no es exhaustiva. Si bien las epístolas son una de tantas formas de acercarse a una mente dotada de poesía, la inescrutable vida de Emily Dickinson es la constatación de que no todo en ella puede conocerse.

Pero incluso una breve muestra de su correspondencia es un punto de partida crucial para conocer su sagrada relación con las palabras. Escribió su primera carta a los doce años sin apenas usar puntuación y la dirigió a “Mi Querido Hermano”. De pequeña leía la Biblia por imposición de su padre y todavía no conocía a Shakespeare, Emerson, Keats, Lord Byron, Shelley ni a las hermanas Brontë. En una carta del 27 de marzo de 1853 admitió por primera vez que estaba escribiendo poemas (“Te diré qué sucede – yo *misma* tengo por costumbre escribir algunas cosas”). Entre 1858 y 1862 escuchó el llamado y la vocación y se produjo dentro de ella un cambio. Empezó a tomarse en serio la tarea de los versos y comenzó a reunir sus poemas en fascículos. A partir de entonces y por el resto de su vida se vio a sí misma como una especie de “Representante del Verso”. Sin saberlo, se encerró

en su habitación para inventar una nueva poesía y partió en dos las nociones de la muerte, la inmortalidad y la naturaleza. No solo las observó de otra forma, sino que las hizo suyas. Fragmentó la sintaxis, llevó al límite las metáforas y usó los guiones como instrumentos singulares.

Si bien todos sus amores fueron no correspondidos (o miembros de su familia, o mujeres heterosexuales u hombres casados), la poeta de Amherst era una mujer de intensos apegos (“Que amor es cuanto hay / es cuanto de Amor sabemos”). Que casi siempre estuviera recluida no significó que no considerara, siempre con recelo y como si fuera un juego, otra vida que el encierro; es decir, una en compañía de otros. Tal vez como una forma de sublimar el deseo, compaginó la poesía con una frenética observación de la naturaleza, a la que consideraba “una Casa Embrujada”. Puesto que padecía de bronquitis constante, durante los siete años que cursó estudios de primaria tuvo que ausentarse con frecuencia: “Durante un tiempo no hice otra cosa que pasear y deambular por los campos”. Cuando era niña estudió botánica en la escuela y alrededor de 1845 empezó a confeccionar un herbario en el que reunió y clasificó entre cuatrocientas y quinientas flores salvajes y cultivadas. Desde entonces, casi todas sus cartas iban acompañadas con flores secas entre sus páginas (“Mi carta como una abeja va cargada”).

La correspondencia era una forma de conocer la opinión que Emily Dickinson se había formado del mundo, ese misterio que “ocupa un lugar predominante en mis afectos”. La poeta forjó su pensamiento en una época de transición. El calvinismo de Nueva Inglaterra reclamaba un lugar dentro del espíritu de la época; la Guerra Civil partía el país en dos (“La guerra se me hace un lugar oblicuo”) y la modernidad se aproximaba con pasos contundentes. A pesar de que Dickinson era una creadora profundamente religiosa, su credo no fue el calvinismo de sus familiares y amigos. En palabras de D’Amonville Alegría, “ni siquiera abrazó el trascendentalismo que preconizaba Emerson, sino que escribió sus propias Sagradas Escrituras”. Fiel a sí misma, Emily Dickinson dedicaba su devoción a la poesía (“Yo soy de las *malas* que aún quedan”). No quiso situarse en un lugar ni en el otro. Nunca quiso decir: así soy yo y en esto creo, excepto cuando era una con el verso. El país y la historia se trans-

formaban, mutaban y cambiaban de rumbo. En contraste, Emily Dickinson encontraba en su insondable poesía una forma singular de habitar un mundo propio, tan delicado que cabía en una servilleta.

Aunque el lugar que ocupaba la mujer en la sociedad empezaba a resquebrajarse, el mundo que habitó la poeta fue en esencia machista. Su padre renegaba de la “mente femenina” y no creía en la educación intelectual de las mujeres (“A mi Madre no le interesa el pensamiento – y Padre [...] me compra muchos Libros – pero me suplica que no los lea – porque teme que sacudan la Mente”). Mucho menos toleraba la idea de que su inconforme hija publicara sus escritos. De hecho, le recomendó que, si tenía que escribir, lo hiciera en privado, lo que con seguridad influyó en su deseo de no querer hacer visible su obra. No por esto la poeta dejó de expresarse ni de pensar en su condición, la de una mujer recluida no solo por su sexo sino por su concepción del mundo. En cierto sentido, la escritura fue una manera de contestar a la jerarquía social y a los hombres. Incluso más que en sus versos, las cartas reflejan una mirada irónica sobre el lugar de las figuras de autoridad masculina. No pocas veces el padre torpe y el tradicional hermano son objeto de leves y mordaces burlas. A pesar de todo, y aunque era palpable la necesidad de saber que sus poemas se

leerían cuando ella ya no estuviera, rechazó siempre las sugerencias de publicar en vida. Incluso convirtió esta decisión en motivo de orgullo (“Publicación – es la Subasta / de la Mente del Hombre – / la Pobreza – el justificante / de una cosa tan vil”, comenzaban los versos de uno de sus poemas).

En la celosa obra de Emily Dickinson no es fácil separar la poesía de la correspondencia. Su pensamiento en el papel se comunicaba a través de versos y símbolos. Cuando escribía, recorría un camino no hollado, que ella misma iba abriendo a medida que avanzaba hacia lo desconocido. Decidió vivir en el anhelo y la renuncia. Como lo expresa D’Amonville Alegría, en cierto sentido trasladó su aislamiento físico a las palabras. No solo pensaba sus poemas: los vivía (“Dejad que Emily os cante”). Se dedicó a descubrir los hechos de su experiencia interior y los miró como a un pájaro o a una flor. Su aislamiento se convirtió en una elección, su “blanca elección”, que implicaba un voto de castidad espiritual y una entrega total a la poesía. Revistió al universo de un carácter divino y reclamó su lugar como mensajera: “El título divino, es mío”.

En 1883 murió el pequeño Gilbert, su sobrino, experiencia atroz de la que nunca se recuperaría. Los últimos años de su vida estuvieron marcados por

sucesivas pérdidas y muertes que le causaron un impacto emocional tan grande que terminó por enfermarla de una depresión nerviosa. Postrada, hacia el final de sus días las cartas adquirieron un tono elegíaco. La correspondencia no solo recoge la transformación y las etapas de la mente de Emily Dickinson: es también una crónica de su vida. Y tal vez sean sus cartas finales las que mejor mezclan los hechos y el pensamiento, porque la proximidad de la muerte las doó de un elemento a la vez etéreo y profundo. A partir de noviembre de 1885 tuvo que guardar cama durante largos períodos de tiempo (“accederemos a morir”, había escrito con veintiún años). Mantenía junto a su cama un lápiz con el que esbozó sus últimas palabras, inscritas en su lápida: “Primitas, me reclaman”, ‘*called back*’, dijo a las hermanas Norcross en la que tal vez sea su carta más célebre. El 13 de mayo entró en coma. Murió, sin haber recobrado la conciencia, el sábado 15 de mayo de 1886. Fue convocada para trasladarse “del tiempo a la Eternidad” y como al llamado de una trompeta respondió con un mensaje etéreo. Después de esto, entró en el último sueño para fantasear que era la única poeta, y que, como escribió a su amiga Susan Gilbert el 9 de octubre de 1851, “todos los demás son *prosa*”.

La certeza y el ensayo

Laura Sofía Rivero (antologadora)

Doce certezas mientras tanto. Ensayos para especular.

Universidad Autónoma Metropolitana

Ciudad de México, 2025, 130 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

“¿Sabías que el ensayo murió en 1951?”, le preguntaba hace un par de meses a alguien. En seguida ofrecí la fuente del dato: Juan Marichal anunciaba la defunción del género en las páginas de *Orígenes*, la célebre revista dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Las causas: “el decaimiento liberal, la uniformización de la prensa y la desaparición de las revistas de literatura.” Afirmación irónica, pues algunos años después el mismo *Orígenes* se desintegraría, la recupero porque, entre su fatalismo, el crítico español conjuró rasgos notables para ese “cajón de sastre” literario. Quiero decir: cuando se advierte una pérdida de la autonomía, algo pasa (o debe pasar) en la escritura de la individualidad por excelencia. Lo pienso a raíz de *Doce certezas mientras tanto. Ensayos para especular*, una antología de

escritores reunidos gracias a la labor de Laura Sofía Rivero.

En su introducción, la antologadora advierte que, “cansada de cierta tradición lúdica del ensayo”, ha sentido la necesidad no solo de “escribir pensando”, sino de imaginar y “pronunciar el pensamiento” a partir de preguntas a ratos irresolubles: “¿Si he muerto y no me he dado cuenta, a quién le pregunto la hora? ¿Qué pájaros dictan el orden de la bandada cuando vuelan? ¿A quién le puedo preguntar qué vine a hacer en este mundo? ¿Si se termina el amarillo con qué vamos hacer el pan?”. Partir de la curiosidad más elemental: qué pasa si, por qué sucede esto, quién, cómo y dónde. Los ensayistas convocados tienen total permiso para irse por la tangente, con dudas y respuestas difíciles de dar por clausuradas. ¿Para qué? Afirma Rivero: “cualidad que, a mi parecer, no

resulta menor en tiempos como los nuestros en los que disponemos de pocos espacios para pensar con absoluta libertad, pues algo siempre detiene nuestro paso; ya sea el rigor bibliográfico y la citación compulsiva de la escritura académica o la vergüenza de pecar de ingenuidad o la necesidad de mantener una reputación o el miedo de caer en un malentendido que nos lleve a la ruina.” Algo de esto me suena a Marichal. Me detengo, entonces, en la segunda razón-de-ser de esta antología: “Contemplé a algunas personas que comparten el gusto de leer ensayo como cualquier otra invención literaria. Y quise que el libro resultante pudiera funcionar, en sí mismo, como una respuesta tentativa a una pregunta que no me han hecho pocas veces: la de qué ensayistas coetáneos desearía que se leyese más.” Resulta, así, interesante observar, leer y preguntar por este ejercicio generacional de escritores en México: qué los une o separa, a quiénes leen, por qué escriben.

Doce han sido los elegidos para conformar el presente volumen: Anuar Jali-fe Jacobo, Adrián Chávez, Sofía Saravia, Elisa Díaz Castelo, Cynthia Fernández Trejo, Liliana Muñoz, Jorge Comensal, Eduardo López Cafaggi, Génesis Jezabel Guerrero Gutiérrez, Diego Courchay Priego, Debra Figueroa y Mariajosé Amaral.

Hay afinidades claras, algunas descritas en las breves y simpáticas semblanzas que anteceden a los textos, por ejemplo: todos son mayores de treinta y menores de cuarenta y cinco años; la mayoría ha recibido apoyos del PECDA, del antiguo FONCA o de la Fundación para las Letras Mexicanas; más de la mitad son originarios del Estado de México y de la Ciudad de México; cuentan con estudios superiores y realizan actividades laborales fuera de la escritura ensayística —algunas son guionistas o traductoras; otros, críticos literarios, investigadores o docentes—. Son pocos quienes no cuentan con algún libro publicado, aunque sus obras circulan en antologías. Entre los seleccionados hay premios de literatura, así como responsables de revistas de alcance nacional e internacional. En suma, el trabajo de selección de Rivero no responde únicamente a un gusto personal (no del todo), sino a una mirada atenta del campo literario contemporáneo (o solo de un círculo).

Los textos, de variada extensión, aparecen sin un orden aparente; acaso solo evitan la repetición consecutiva de los adverbios en los títulos. El primero, “¿Son malvadas las impresoras?”, de Anuar Jalife Jacobo, explora el “carácter maligno” de estos artefactos que se crearían extintos bajo el régimen digital imperante, pero que, frente a la renuente realidad mexicana del archivo y de la burocracia, continúan entre la población haciendo de las suyas. Como bien apunta el autor: “Estudiantes presurosas, oficinistas al borde del colapso nervioso, madres afligidas, desesperados docentes: todos en algún momento de nuestra vida hemos sido víctimas de los caprichos de estas máquinas.” Adrián Chávez, en cambio, se pregunta “¿Por qué nos peleamos con extraños en Internet”, una reflexión que, por momentos, se embarca en un análisis pseudosociológico del fenómeno, pero que encarna con claridad el ejercicio ensayístico: la cita literaria, la ironía, la anécdota, la crítica social. La confrontación se dirige, pues, como síntoma de una época marcada por la exposición constante del yo y la fragilidad del diálogo público. Esto se confirma de inmediato con “¿A dónde van los seres virtuales que mueren”, de Sofía Saravia, quien comienza jugando con la forma epistolar para derivar poco a poco en una introspección sobre lo poshumano y el tecnofeudalismo. Prevalce así lo virtual como territorio identitario del escritor.

“¿Por qué las cigarras pasan diecisiete años bajo tierra?”, de Elisa Díaz Castelo, es —a mi consideración— uno de los textos más bellos del volumen. Reflexión atravesada por referencias litera-

rias, científicas y mitológicas, el ensayo no pierde la veta poética reconocida de la autora para explorar una forma alternativa de medir el tiempo: el ciclo vital de la cigarra. Muy distinto es el caso del breve testimonio de Cynthia Fernández Trejo, “¿Quién dijo que nos haría felices el yoga?”, que, si bien aborda el carácter performativo —tan caro a estos tiempos— de la meditación, se limita, frente a otros trabajos, a la anécdota. Caso contrario es “¿Por qué contamos siempre las mismas anécdotas?”, de Liliana Muñoz, donde esa “asistente incondicional de fiestas y reuniones, prima hermana del chisme”, se convierte en materia de un texto lúdico que no renuncia a interrogarse por la necesidad humana de contar.

Los tres ensayos siguientes dialogan no solo entre sí, sino con el conjunto, en tanto comparten una preocupación por la relación del presente con el pasado. “¿Seremos los caballos de este siglo?”, de Jorge Comensal, parte de la fotografía y de la mirada para interrogar el destino humano —evito decir *futuro*, porque la pregunta misma lo sugiere— frente a la crisis ambiental, el capitalismo y la inteligencia artificial: “cada vez que interactúo con la pantalla me siento como un caballo que transporta el combustible informático de las máquinas que van a sustituirlo.” Eduardo López Cafaggi, en “¿Por qué discutimos con nuestros padres?”, pasa de largo la relación filial para adentrarse en los relevos generacionales y sus fricciones. ¿Cuál es la contemporaneidad de los contemporáneos?, pareciera preguntarse entre líneas: su simulación como categoría temporal, su carácter ficticio, respondería Díaz Castelo. A través de una vasta bibliografía, López Cafaggi encalla en el ensayo como forma privilegiada de esa inconsistencia; como el propio Montaigne escribió: “Nosotros, y nuestro juicio, y todas las cosas mortales, fluimos y rodamos incesantemente.” Este mismo fluir aparece en “¿Alguna vez nos rendiremos ante la mugre?”, de Génesis Jezabel Guerrero Gutiérrez, texto dividido en cuatro partes cuyo hilo conductor es una práctica reforzada por la pandemia del COVID-19: la limpieza del hogar. Tema que, en manos de la autora, se desborda hacia otros —las redes sociales, la identidad, lo femenino, la castidad— hasta advertir a la higiene como un fenómeno plenamente cultural.

Este tipo de cuestionamientos lleva, por ejemplo, a Diego Courchay Priego a tratar de definir lo que significa un *hogar* en la actualidad. “¿En dónde vives?” parte de que la pregunta misma, por su “don de incomodar” y su vaguedad, no admite respuestas genéricas, y conduce al autor a un ejercicio de introspección que

pone en crisis nociones como pertenencia y estabilidad: “El problema no son las preguntas, sino lo que colocamos detrás: las implicaciones que traen consigo, las asociaciones que le siguen a pie juntillas y que a alguien más no le pasarían por la cabeza.” Debra Figueroa, a su vez, en “¿Por qué sigo jugando Melate?”, retoma el sendero del testimonio y se apoya en la anécdota y la ironía para pronunciar el pensamiento en un estado elemental pero crítico. El volumen cierra con “¿Y si no volvemos nunca?”, de Marijosé Amaral, donde el esparcimiento —del cuerpo y de la escritura— permite que la referencia literaria, la imagen poética y el hartazgo contemporáneo confluyan en un mismo punto: “Todo es señal para quien está constantemente en proceso de búsqueda.” El *yo* se levanta como zona de duda y de insistencia.

La portada —un joven Montaigne sentado en un parque, absorto en el *scroll* infinito— anticipa con ironía una idea central de las escrituras aquí reunidas. Para el ensayista contemporáneo, mirar la pantalla del ordenador, del teléfono móvil o incluso del reloj inteligente, no le evita apreciar su reflejo; como un Narciso, está obligado a hundirse en la liviandad de su pensamiento y de su época. Deja de ser imposible no verse y pensar(se) en esa superficie luminosa de cristal líquido. En este sentido, *Doce certezas mientras tanto* es el lugar de reunión de un grupo marcado por acontecimientos y procesos culturales concretos —becas, premios, redes sociales— que han desarrollado tanto trayectorias personales como afinidades electivas. Hay vasos comunicantes evidentes: lecturas compartidas de ensayistas como Fabio Morábito o Roland Barthes; diálogos con la literatura, pero también con disciplinas científicas y filosóficas que amplían el campo de especulación. El libro se inscribe, además, en un momento de auge del ensayo (literario, creativo, no académico, especulativo, el apelativo puede variar) que responde a la necesidad de construir certezas tentativas y personales, propias del género. Pienso no solo en ediciones como *El ensayo* publicadas por la UNAM, sino también en *blogs*, revistas literarias, talleres y hasta en los *reels*, donde el pensamiento busca nuevas formas de circulación. La labor de Laura Sofía Rivero cumple su cometido: presentar ensayistas que ya inciden en el panorama literario de México y que, todo indica, continuarán haciéndolo en los próximos años —incluida ella misma, por supuesto—. Queda, *mientras tanto*, su lectura.

«*Acá vivía mi padre, un tal...*», etc.

Carlos Ferráez

Mapas inútiles

Almadía

Ciudad de México, 2025, 178 pp.

JUAN RAMÍREZ JARAMILLO

Yo también quise tener un bar. No uno junto a la playa, a la que desto tanto como al verano, pero sí un lugar en el que pudiera controlar la música, la decoración y el ambiente. El sueño de tantos adolescentes que entran a la juventud con la soberbia de la originalidad, hasta que comprenden que a la contabilidad poco le interesa lo único, lo exclusivo. Otro anhelo recurrente a esa edad es el de agarrar un auto (prestado o alquilado, robado incluso), juntar a un par de amigos y aventarse a la carretera llena de promesas, con el único destino de dejarse sorprender por lo desconocido. Pero jugar a ser el nuevo Kerouac no es sencillo, y el *roadtrip* es un asunto que funciona mejor en la literatura que en la realidad. *Mapas inútiles*, la segunda novela del escritor Carlos Ferráez (Ciudad de México, 1990), funciona precisamente porque toma del género tan solo lo necesario para construir algo más complejo.

La novela introduce a José Ángel, un personaje consciente de lo arquetípica de su génesis: “Y solo me quedaba la opción de caer en el molde de desadaptado, hijo rebelde, hijo sin padre, hijo de padre ausente. Un clásico de la literatura y la *silver screen*”. Tal vez, por esa misma consciencia, logra burlar el cliché y comportarse como un chico promedio, apenas problemático como cualquier otro, entre una madre protectora, una hermana cariñosa y un padrastro presente y respetuoso. Es Paula, a quien se niega a llamar media hermana porque es “un término que pretende revelar algo incompleto, a medias, una imitación o un remedo”, la que le presenta un libro hallado en la casa y escrito por un tal Emiliano Ugarte; y entre la sorpresa por la faceta literaria de ese hombre y el temor por leer el libro, José Ángel se aventura, en un guiño acertado al Juan Preciado de Rulfo, a la búsqueda del padre en un pueblo perdido, a través de mapas inservibles.

La novela crece con la aparición de otra narradora más allá de José Ángel, y se inicia un contrapunto en el que ambas voces alimentan la historia desde sus propias perspectivas. Itzel, lejos de ser un personaje secundario o un Sancho que balancea la carga de un Quijote, es

un catalizador por sí misma. Ferráez sale adelante en el reto de la bifonía narrativa a pesar de que el lenguaje de las voces presenta coincidencias, pero la soldadura de José Ángel a través del humor (por momentos ingenuo) contrasta con el fraseo más prolongado y reflexivo de Itzel. A la larga se trata de dos estudiantes chilangos, contemporáneos, con la misma dosis de pretensión y un sinfín de referencias en común, un par de extraños dispuestos a converger. El paralelismo entre los narradores también se ve en las estructuras familiares, y así como José Ángel cuenta con su padrastro Pedro, su hermana Paula, su madre y un padre inexistente, Itzel lidia a su vez con un padre violento, un hermano mayor emancipado y una madre ausente desde que decidió no soportar más los abusos. Con el contrapeso de voces, el autor también logra desvelar la candidez de los personajes, que recién empiezan a descubrirse el uno al otro: “Le pregunté a José cómo estaba y cómo llevaba lo de su papá y él me contestó algo muy lindo sobre enterarse de que su papá es un hombre alto”; y más adelante, desde la perspectiva de él: “Itzel se sentó sobre mis piernas y lanzó sus brazos sobre mi cuello [...] Le dije que me sentía bien, que me parecía bien saber que mi papá es alto, que nunca, en tantos años, había pensado en su estatura, quiero decir, que no le había conferido corporalidad y eso ahora me parecía extraño”.

Uno de los epígrafes del libro abre el diálogo entre *Mapas inútiles* y el universo de Bolaño a través de la actitud de sus personajes, la curiosidad literaria y artística, e incluso la aparición de breves fragmentos de *Los cosmonautas del fin del mundo*, libro de Emiliano Ugarte que funciona como metatexto. Incluso la motivación detectivesca del viaje que Itzel y José Ángel emprenden hacia Tampico, en busca de Emiliano, o conocer algo más sobre su vida, se siente como un guiño a la famosa novela del escritor chileno, pero Ferráez logra con habilidad desmarcar el foco del trayecto, del paisaje y la aventura, y generar una capa de profundidad en la que los dos narradores se enfrentan con sus respectivos fantasmas. Desde el inicio mismo del viaje José Ángel tiene

claro que es a sí mismo a quien quiere encontrar: “Yo era ese güey que había ido en un auto prestado, con una morra que acababa de conocer, hasta una ciudad en la que nunca había estado a buscar al padre con el que nunca había hablado. Ese era yo, y en ese puesto de tacos, cuando pasó esa sensación, me sentí en paz con la incertidumbre”. Itzel concluye también, en una epifanía de honestidad, que nada ajeno a ellos mismos los define: “Pienso que los papás están sobrevalorados [...] Yo conozco al mío y te puedo decir que no te pierdes de nada”. El gran acierto de *Mapas inútiles* es valerse del recurso y la estructura del *roadtrip* para entregarnos una novela de personajes que, a la vez que se descubren el uno al otro, se buscan a sí mismos en las neblinas del pasado.

Por supuesto que en la novela hay un viaje. También hay tacos y enchiladas, caguamas y mezcal, un Tampico con sus avistamientos extraterrestres. Humor fino, otro flojo, y situaciones absurdas que les suceden a los personajes; características que forman parte de su estilo y que fueron ya visitadas por Ferráez en su primera novela, el *coming-of-age* *El ciempiés bicéfalo* (Editorial Zaíno, 2022), un texto que sigue a Sebastián en el paso a la adolescencia, al interior de un México marcado por la violencia normalizada, el clasismo y la hipocresía. El cinismo, el humor y la fijación por la taxonomía (animal y social) llevan a Sebastián a moverse entre la invisibilidad y la posibilidad de reinención. Todo este entramado es un instrumento que el autor utiliza para hacer andar la historia, no para definirla. Y en esto también acierta pues logra alejar la narrativa del exotismo o de la idealización de espacios, elementos y personas que transitan por la novela. Itzel misma lo sintetiza, y concuerdo con ella, cuando se pregunta: “¿No que México era surrealista? Yo lo veo bien normal y costumbrista”.

Estamos, en síntesis, ante una novela que no teme decepcionar a quien busca en ella una cartografía de aventuras rocambolescas, misteriosas y delirantes, y que sabe recompensar a quien persigue un texto honesto y sin pretensiones, construido por dos vulnerabilidades que se fortalecen en la simpleza de sus certezas: “Pero era verdad, la situación podía ser terriblemente simple, tengo un papá que nunca quiso saber sobre mí y eso es todo”.

Carlos Ferráez traza entonces un plano continuo entre texto y metatexto, a través de la sutileza poética de una mano sobre un hombro, para dejarnos en un territorio cualquiera, consciente de que todo mapa resulta inútil cuando lo que se busca no es un lugar, sino a quien lo recorre con la mirada.

Una canción bien escogida

Nayareth Pino Luna

Mientras dormías, cantabas

Yegua de Troya

Barcelona, 2025, 180 pp.

CONSTANZA TERNICIER

Una de las apuestas más conmovedoras de este libro de Nayareth Pino Luna (Santiago de Chile, 1990) es la cadencia con que se narra, permitiéndose derrochar el tiempo y ralentizar la mirada, como quien baila una de esas cumbias que suenan en la novela y que terminan por volverse más significativas que una mera música incidental. Publicado originalmente en 2021 por Los Libros de la Mujer Rota, fue reeditado en 2025 por Yegua de Troya, el mítico sello Caballo de Troya rebautizado recientemente por Gabriela Wiener, su jinete actual. El cambio de nombre obedece a una tentativa de sitiar las ciudades con la fuerza subversiva de doce sudakas, doce “criaturas plebeyas” que, durante estos dos años de dirección, acabarán por incorporarse al catálogo de la editorial.

Dividida en cuatro partes, *Mientras dormías, cantabas* nos cuenta la historia de Leonor, una chica con una cardiopatía congénita que le produce una esclerosis tan severa hasta el punto de llegar a bordear los límites de la deformidad: un ser monstruoso al que apenas le diagnostican unos doce años de vida pero que acaba llegando hasta los veintitrés contra todo pronóstico científico, contra todo decreto médico y contra toda verdad irrefutable. Una de las noches más esperadas del año, aquella que trae las promesas de lo nuevo, determina el contexto en el que se inscribe la narración: la última Nochevieja de Leonor y una más reciente Nochevieja en la que su hermana Marta intentará recomponer su recuerdo dándose todas las licencias poéticas del caso. Porque “Marta no rememora. Marta inventa”. A dicha trasposición temporal se suma un juego de dobles que articularán el relato de principio a fin: dos noches, dos hermanas, dos colores. Las protagonistas son, en efecto, dos hermanas que durante muchos años pensaron que eran tía y sobrina, pues la trágica Leonor se halla marcada por el sino de la violación y, en tanto hija bastarda, fue adoptada por su abuela Clara. Hay, entonces, también dos madres. Y, además, dos colores que van anunciando la postergada muerte de la enferma: el blanco y el azul.

Será este árbol familiar, cuyas raíces, en lugar de buscar arraigo, tantean la posibilidad de escaparse bajo el pavimento, el que dará forma al relato. A Leonor y

Marta se sumarán otros personajes. Además de la abuela Clara, estarán el abuelo Monono; la verdadera madre de Leonor, Karina; y las tías que sancionarán la deformidad de la chica enferma dadas sus fantasías *queer*. Como si siguieran la compleja etimología de la palabra —que permite vincular la rareza con la discapacidad a través de la *crip theory* o “teoría tullida”—, sus reproches se enunciarán desde el asco y la vergüenza, increpándola por estar “torcida de adentro hacia fuera”. En el espacio liminar de la familia, ubicado en las escaleras de los blocks del barrio donde todos conviven, estará el vecino Gabriel, quien fuera el mejor amigo de la muchacha fallecida y quien ayudará a Marta a recrear a su hermana para que juntos sellen el festejo con “un beso que en alguna dimensión paralela ocurrió en un tiempo anterior a este”. La familia de Gabriel, atravesada también por el abandono, queda rota desde el día en que su madre Mónica decide irse de casa y convertirse en una desaparecida, a pesar de que la voz narradora, como una cámara de omnisciencia selectiva, la siga en un punto de la narración.

La historia de esta galería de personajes se nos narra dejando correr el tiempo, tal cual hacemos antes de las doce en la última noche del año. Una cuenta regresiva capaz de volver infinito el tiempo de la espera: “El tiempo se va, no importa, hay que gritar...”. Pino Luna nos instala en esas horas clave, en la medida en que la enfermedad y la muerte también exigen aprender a esperar, sobre todo en el caso de Leonor, para quien la agonía se prolonga por casi dos décadas. Vive en este mundo con un tiempo de prestado, lejos de sus pares, sin ir a la escuela, acunada por su “respiración lenta, adormecida, tierna”, guarecida desde la atalaya de su habitación. Mira el mundo a través de la ventana: un panóptico desde el cual poder observar a quienes llegan y a los que definitivamente se van, el tráfigo incansable de las personas conducidas por su búsqueda de nuevos paradisos. Desde esa ventana indiscreta, Leonor se obsesionará con los remolinos de tierra que se forman en el sitio eriaz, un espacio que, con esfuerzo e imaginación, podría asemejarse al mar: “Un mar recogiendo y olas que acarreen el polvo de las cosas que pesan y golpean”. Inclu-

so después de su muerte, esperar seguirá siendo la consigna familiar, la condena de quienes se quedan, las Penélopes que ven cómo son los otros quienes parten veloces a nuevos rumbos: “...deciden sentarse a esperar que pase ese momento, como se sentaron alguna vez rodeando el blanco ataúd de Leonor, a esperar que pasara, que ese cuerpo estuviera donde tenía que estar, en la tierra, a que esas sillas estuvieran donde tenían que estar, alrededor de la mesa”.

La novela de Pino Luna, tal como subraya Alejandro Zambra en la contraportada, es también un homenaje, una personalísima declaración de amor a la literatura. Esto se logra a través de un personaje que aparece fugazmente para demostrarnos hasta qué punto las palabras nos pertenecen. Natalia, la exprofesora de Gabriel, se toma la selección de libros que da a leer en la escuela como un cuidado trabajo curatorial, dentro del cual está permitido arrasar con el lenguaje. Porque, ante las palabras, independientemente de cuánto nos pertenezcan, “no podemos hacer otra cosa que no sea tocarla[s], torcerla[s], capturarla[s]”. Este es un libro que surge a partir de la herida, del paso dudoso de dos personajes sombra que atraviesan el plano dejando tras de sí su estela. Dos fantasmas, dos desapariciones, dos pérdidas: Leonor y Mónica. Porque “si los tatuajes son cuentos [...], las cicatrices son novelas”. Y como tantas familias que se parecen, estas también viven de la mentira y de la ficción, para poder “enunciar el teatro de las cosas que no tienen por qué ser así”. La escritura nos conduce por derroteros inhóspitos hasta un lugar desconocido donde puede haber sonidos o, de pronto, un silencio total; una suerte de magia negra que transforma las cosas al nombrarlas.

Mientras dormías, cantabas, sumida en su *countdown* y en su letanía, plantea la necesidad de cerrar las historias; pero, al mismo tiempo, expone la imposibilidad o las trampas de la escritura. Y es por eso que entre todas las privaciones que asolan al personaje de Leonor, su incapacidad para escribir sea quizás la más punzante: se queda con las palabras en la punta de la lengua, apanicada por su magia, sujeta a un misterio sin resolver, entregada al dibujo por medio del cual su tinta azul acabará por cobrar otras formas.

Que la celebración de Año Nuevo sea tan central en la novela de Pino Luna es otro modo de advertirnos sobre su subversión del tiempo: estamos ante una narradora que se permite extender las horas, que no corre en busca de la trama y la intriga —esas malditas tiranías del *streaming*—, sino que más bien nos regala una melodía que se puede bailar y cantar a la vez, porque no le importa despilfarrar tiempo ni anda en busca de una resolución clara. La novela puede leerse

como una cumbia, “un mambo interminable [...] sin indicios de un principio o un final”. Porque también la escritura reclama la generosidad de los relojes: es un trabajo lento que exige “sentarse a entenderlo todo, tomarse el tiempo e hilvanar la propia biografía en un relato, una epopeya, una fábula, lo que sea”. Ahora bien, en ese espacio festivo, incluso el lenguaje puede verse trastocado. Allí ya nadie discute, los cuerpos pierden materia y lo que queda reverberando es únicamente un amor profundo: “Un lugar donde no se aloja el lenguaje, sino otra cosa, es amor, esto sí es amor”.

La obra se permite y se da el tiempo de sentir, de volver casi táctiles las emociones que se inscriben en los cuerpos mientras bailan, mientras cantan y también mientras reposan. Es curioso que los hechos más importantes sean

protagonizados por personajes que se deciden o se ven obligados a partir mientras todos los demás duermen. Y es quizás por eso que los intentos por dilucidar los misterios de estas familias quedan suspendidos en una suerte de nebulosa, como borroneados por la tierra que se levanta formando los remolinos que tanto obsesionaban a Leonor. La novela nos conduce así a ese bendito lugar de las incertezas, bajo el efecto embriagador y de intensa carga simbólica que tienen los sueños, allí donde cosas disímiles pueden volverse gemelas, metafóricas o recíprocas. Nos es dado instalarnos en un ámbito donde la aceleración moderna y la lógica del funcionamiento continuo bajo una temporalidad 24/7 no puede irrumpir, aquel único reducto que, como señalaba Jonathan Crary, el régimen capitalista no ha logrado invadir del todo: nuestras ho-

ras dedicadas al sueño. Resulta hermoso y recomponedor que su autora se tome el tiempo para ello y, de paso, nos permita, como lectores, habitar “aquel espacio para las dudas que es la pereza”.

Mientras dormías, cantabas es una obra que se pregunta por un tiempo anterior, pretérito, que busca el germen de las cosas, de las palabras, de la memoria. Y es en este ejercicio que la novela de Pino Luna, que trae además su propia música (su propia banda sonora), se vuelve una canción bien escogida. Porque “elegir una canción es como elegir un nombre con el que llamar a alguien que nace o muere”. El tono de esta joya de la literatura chilena reciente es en voz baja, como para no despertar a nadie: un susurro que nos hace levitar apenas.

Cuentos y aves

Natalia García Freire

La máquina de hacer pájaros

Páginas de Espuma

Madrid, 2024, 112 pp.

FERNANDO MONTENEGRO

El tercer libro de Natalia García Freire no solo tiene un título tomado de una canción de Charly García, sino que es también un libro de cuentos. Y esto es un problema. Nunca me he sentido cómodo escribiendo sobre colecciones de relatos, porque cada cuento es una apertura impredecible, un artefacto difícil de capturar y, aunque hay ciertamente huellas o débiles filamentos que los conectan unos con otros, lo más importante de cada relato, en casos como este, es su singularidad. Este es todo un desafío, porque mientras buena parte de los narradores han optado por difuminar las fronteras entre novela y cuento publicando cuerpos textuales integrados, otras como Natalia García optan por la autonomía primordial del relato breve, no como cerradura, sino como pasaje hacia ecosistemas inesperados que son de una riqueza inusual. ¿Sobrecargados, espesos, barrocos? Eso está por verse, el primer efecto que produce *La máquina de hacer pájaros* es su resistencia a lo uniforme, por tanto a un análisis sintético, y eso significa que estoy en serios problemas.

Algunos aspectos que me interesa rescatar es la recurrencia a lo animal no solo como tema, sino como un problema constitutivo de su escritura; en parte lo que se propone la escritora cuencana es explorar los límites del lenguaje o, mejor dicho advertir su dimensión biológica. El

lenguaje como ese espacio de experimentación donde colapsan las diferencias e intimidades entre lo animal y lo humano. En el universo literario de Natalia García lo humano es lo animal, pero me da la sensación de que estamos en un territorio ligeramente dislocado del “devenir animal”, del que habían hablado Deleuze y Guattari y sus seguidores hasta la saciedad, sino en una indeterminación ética y narrativa — o, por lo menos, en una suspensión — que resulta inquietante para quien está buscando cristalizaciones conceptuales o imágenes concretas donde ensayar una interpretación simbólica, especialmente sobre el inmenso mundo de los pájaros. Sí, los cuentos de Natalia García podrían ser leídos desde la perspectiva del “gótico andino” (que rápido envejeció esa palabra) o desde la ecocrítica, pero el tipo de enrarecimiento y opacidad con la que se urde esta escritura nos la pone muy difícil a los que tenemos alguna ambición hermenéutica.

El primer relato, “Las lumbres” da cuenta rápidamente de ese procedimiento: “La escritora no recuerda nada. Es el lenguaje que habla”, como si el lenguaje pudiera existir sin hablantes ni referentes y fuera una suerte de virus que se activa con el movimiento de estas criaturas, las lumbres, que nunca sabemos bien qué son, aunque las perseguimos y tratamos de descubrirlas como si se tratara de una adivinanza para guaguas. Por supuesto que, en la medida que las lenguas ancestrales toman peso, nos vemos ante la posibilidad de que las lumbres sean en sí mismas la condición biológica del lenguaje que guía una búsqueda, o mejor dicho, la búsqueda en sí misma.

“Las lumbres” es un cuento que en el fondo trata del extractivismo. Encuentro mucho de Marosa di Giorgio y del estudio Gibli en su textura, de sus lecturas

sobre biología y botánica que son espesas y serias, pero sobre encuentro mucho de Natalia misma. No un sello ni un estilo, sino acaso un procedimiento de escritura. Una especie de mirada o de sentido (quizá la palabra es sensibilidad) que es muy particular de su escritura, un enrarecimiento del mundo, pero que no busca el efecto (aunque hay cuentos que inevitablemente gravitan hacia allí y ese es un problema), sino un mundo que parece siempre, tan obstinadamente heterogéneo como insondable. Un mundo violento que es respirable gracias a las imágenes, y está problematizado por ellas.

¿Qué son las lumbres? No sé sabe bien, lo que sí se sabe es que expresan los modos contemporáneos de expropiación de la tierra y de explotación de la naturaleza, nos ayudan a iluminar sus consecuencias, ecológicas, psicológicas y espirituales. Mejor aún, Natalia no ve estas tres dimensiones como algo separado, pero, ojo, sus personajes no encarnan esa experiencia holística del mundo, sino al contrario, el desgarramiento que repercute cuando somos incapaces de vincularnos seriamente con él. De allí que las neurodivergencias sean tan importantes en sus relatos.

Natalia sigue yéndose por lo perturbador, “Hasta que desearas dejar tu corazón sin sangre” es un cuento donde la narradora tanto como su terapeuta, una psicodermatóloga lacaniana llamada Ruthie, sostienen una muy peculiar relación clínica. Pero en realidad las mujeres están locas de remate, la narradora tiene impulsos suicidas y Ruthie es una peluquera que tiene un cuadro de Lacan donde atiende a sus pacientes en medio de delirios sobre belleza femenina. Ambas buscan una suerte de respuesta en una forma de terapia debido al abandono de los hombres en su vida y que no se puede materializar

en el método sino en la extrema hibridación de imágenes (Lacan con pestañas largas, por ejemplo). La respuesta está en una tercera mujer, Rosa, una especie de curandera rural, un personaje interesante, porque encarna la tensión entre algún tipo de saber ancestral, bastante trastocado por la posmodernidad, y la cultura popular, lo que habla de un estadio de la ruralidad singular, donde esos saberes conviven con Juan Gabriel y los K-dramas. En general el cuento, como tantos episodios en la obra de Natalia García, trata con personajes neurodivergentes, para quienes el psicoanálisis o psiquiatría convencional no es suficiente medicina.

No es distinto el perfil de los personajes en “Formas de reparar lo que no está roto”, donde desde el título ya observamos las ironías que produce las definiciones de la locura en el mundo moderno y que tan bien observó el amigo Foucault en *Historia de la locura*. Es un relato sobre una mujer interna desde hace quince años en un psiquiátrico, está en sus treinta. El cuento, finalmente, produce un comentario sobre los modos en que el complejo farmacológico del capitalismo recluye lo heterogéneo hasta por si acaso. Pero el comentario está cifrado en forma de flujo de conciencia, donde la narradora nos cuenta el traumático episodio de Romina, una chica recién interna y de la que se había enamorado. El relato nos da la posibilidad de observar el mundo del manicomio, las rutinas y la adicción de las internas (parecen solo ser mujeres) por las series de detectives. Es, sin embargo, ese género, tipo CSI, el que termina iluminando el sorprendente remate del cuento y donde ya nos queda claro la profundidad que tiene la cultura popular en nuestras conductas y nos permite entender por qué un tipo disfrazado de Batman llega a un cine y acribilla a decenas de personas.

Esto queda claro en “Yo amo a Paquita Gallegos”, nombre tomado de una telenovela colombiana de los años noventa o dos mil, donde suceden varias cosas extrañas, en realidad, de lo que yo recuerdo —porque no la recuerdo perfectamente— los conflictos se resolvían de maneras delirantes. En este relato yo veo un mundo donde la gente está buscando desesperadamente algo de sentido a través de cualquiera sea el mecanismo. Vivimos un estado depresivo global y uno de los factores principales es que parecemos aceptar que se trata de un problema estrictamente psicológico —¡estamos todos locos!—, y ninguna crisis civilizatoria se puede entender así, es decir, el psicoanálisis no es suficiente para entender la locura. El personaje principal, una mujer fanática de la telenovela colombiana, que un buen día recibe a una mujer que le deja un gato que habla y se conmueve por la complicada trama de la telenovela colombiana. Por momentos el relato parece un programa de dibujos animados. La televisión es casi omnipresente, como en efecto lo era en la década de los noventa. Y ese mundo de la televisión es capaz de salir y no solo confundirse con la realidad, sino

producirla. Además, es un gato que habla.

“Tecnocumbia para el fin del mundo” es mi cuento preferido de la colección, aunque al principio lo sentí efectista y el final quizá melodramático, pero, oigan, estamos en un mundo definido por las telenovelas y los dibujos animados. Ñela, es una niña-mujer que debe hacerse cargo de sus siete hermanos rufianescos, hasta que un día uno de ellos trae a Rosi Bum Bum, una diva local de un tipo de música que en el Ecuador se llama tecnocumbia. Un buen día, su hombre cae preso y el resto de hermanos la acusan de delatora y la expulsan de la casa. Esto separa a Ñela y Rosita Bum Bum que hasta allí habían tenido una serie de intercambios tipo *True Detective*, fascinantes, precisamente, porque se trata de dos personajes que provienen de lo más marginal de la cultura y sociedad ecuatoriana, sobre todo de la muchas veces idealizada ruralidad, donde, seamos francos, se ven mucho mejor las estrellas que en la ciudad y nos hacemos más propensos a divagar sobre la vacuidad del universo. La atmósfera del final del relato nos plantea un rencuentro entre Ñela y Rosita Bum Bum, en un escenario plagado de estrellas, al mismo tiempo por el cielo libre de nubosidad y lejano de la ciudad, pero también por los delirantes trajes de lentejuelas típicos de las cantantes y bailarinas de tecnocumbia:

Tomó mi mano y me llevó a un galpón. Estaba tan oscuro como dentro de mí. No había música, ni ruidos. Cuando mis ojos se acostumbraron a esa noche vi cuerpos como el de Rosi Bum Bum, que llenaban cada hueco del lugar. No eran grandes, solo se expandían; pechos, caderas, piernas, sexos largos y sexos ahuecados. Negrura, silencio cósmico y olor a comino y humedad. Algo empezó a titilar, luces enanas que mostraban manos y piernas cubiertas de lentejuelas y cabellos llenos de plumas. [...] Todas ángeles. Y bailaban. [...]. Cierra los ojos y escucha, me dijo Rosi Bum Bum. No hay que escuchar, quise decirle. Pero cerré los ojos. No sé cuánto tiempo estuve así, calladísima, tocando tanta piel y moviéndome como decía Rosi, con miríadas de estrellas en los talones y en la cadera, como si tuviese algo dentro: arenas movedizas, aves marinas, nebulosas en la sangre.

“Amor mío corazón” es otro relato que no deja de ser deslumbrante. Julita, una niña de diez años, que ha adelantado su ciclo menstrual, vive con una madre alcohólica y farmacodependiente que, al parecer, administra un refugio de aves salvajes que son recuperadas por rescatistas de la zona. El ave primordial del relato es un Tucán, pero la situación en este espacio está, para variar, un poco enrarecida. La madre teme el despertar sexual de la hija que de alguna manera está vinculado con el contacto con estas aves exóticas en cautiverio, pero a la vez, Julita tiene una curiosidad por un mundo exterior (donde hay niños, hombres) que le está prohibido. Como en tantos relatos de esta colección, observamos lo fuertes y dañinas que pueden ser las relaciones entre mujeres, ya sea entre madres e hijas o entre dos amigas con en relatos anteriormente descritos. Este es un relato tam-

bién maravilloso por su exploración del mundo de las aves, lo que revelaría la presencia del archivo biológico que reposa tras estas líneas, pero también, no sé por qué, se me ocurre imaginar una diálogo con el catálogo de aves que extraemos de una lectura extensa de Jorge Carrera Andrade, el más importante poeta nacional.

“Cabeza quemada” es posiblemente el más complejo de todos los relatos, es una suerte de distopía post apocalíptica, excepto que tiene lugar únicamente en una extraña casa donde la “tiita” busca abusar de las primas a quienes se les ha dicho que afuera el mundo ha terminado. Es un relato que necesita varias lecturas y que se juega en varios detalles perturbadores respecto a la cercanía problemática ya no solo de la familia nuclear (de hecho la madre de la narradora está marginada), sino de la familia extendida, algo de lo que poco se habla, las íntimas tensiones entre primos y primas en edades preadolescentes y que son, como mínimo, incómodas. Natalia García las oscurece más, como para oscurecer más todavía el panorama, y la única guía que tenemos son las abultadas referencias culturales de finales de los noventa (década escatológica) y que estaba profundamente marcada por el TVCable, donde aparecían figuras como Walter Mercado y Britney Spears. La televisión es una clave de lectura en este relato sin ninguna duda.

“La balada del vaquero espacial” es otro relato fascinante y extraño que trata sobre el abuelo de Fernandito que, de un momento para otro, se convierte en un alien con capacidades metamórficas impresionantes y cuyo único objetivo parece ser interponerse entre unos mineros y su trabajo. Es casi una parábola, muy bien escondida, sobre la minería, un tema especialmente sensible en el Ecuador contemporáneo y yo diría en el mundo. Pero García Freire lo hace a través de un relato alucinado y atravesado por los afectos entre un nieto y su extraño abuelo alienígena que sin discursos ni consignas interviene el mundo de los mineros hasta que es brutalmente asesinado. Ya este ha sido un asunto tratado por Natalia García, y la figura del animal, pienso en el final de *Trajiste contigo el viento*, es lo que nos posibilita conversar de otro modo de la catástrofe ambiental con la que lidiamos cotidianamente.

Por último, “Cómo desaparecer completamente”, un entretenido relato sobre una escritora que “ha muerto”, aunque en este mundo tipo *Severance*, la muerte no sucede de manera fulminante, sino que el muerto tiene ocasión, por ejemplo, de informarle a su madre que, lamentablemente, este ha sido el caso o, por ejemplo, puede elegir el destino de sus restos, si serán cremados o para la ciencia. Todo esto ocurren en medio de una crisis climática y ambiental que ya está haciendo insoportable la vida. Mencionaba al principio que la protagonista es escritora, porque creo que, finalmente, la pregunta de Natalia García Freire es qué puede o debe hacer una escritora en circunstancias como esta, cuál es su

función, pregunta que, incluye, por supuesto, el problema de la posteridad, la utilidad de lo escrito o, más precisamente de la ficción.

Da la impresión que la escritora ecuatoriana apuesta, más bien, por las posibilidades que nos habilita la ficción para movilizar y, digámoslo con el viejo Shklovsky, enrarecer el lenguaje y la narración de tal manera que nos veamos obligados a ver nuevamente, a encontrar en el trastorno y los monstruosos que tan normal es nuestra normalidad. Las aves,

criaturas que han estado mucho tiempo aquí que nosotros, quizá nos informan mejor sobre el grado de destrucción que estamos atravesando ahora y eso incluye la crisis psicológica global; este libro está plagado de personajes que estén o no en tratamiento psiquiátrico claramente han perdido su habilidad de conectar con el mundo y ese es un mundo peligroso. Creo que demostrar este enrarecimiento es lo que hace que Natalia García descuide su imaginaria, hay imágenes que están allí que son simplemente efectistas, pero

puede que eso sea precisamente lo que sostenga parte de los cuentos por más que me puedan haber molestado como lector. En definitiva, García Freire escribe otro libro importante, esta vez de cuento y apuesta por una escritura inquieta que a mí me ha recordado mucho al mejor Felisberto Hernández, aunque seguro hay muchas más influencias por descubrir.

El cazador y la presa

Pilar Fraile

Las leyes de la caza

Candaya

Barcelona, 2025, 224 pp.

EMILIA CONEJO

Se caza en grupo, en manada, y las piezas sueltas de un rebaño corren el peligro de convertirse en presas. Un niño ha desaparecido en un entorno rural y se lo busca afanosamente: “La táctica de caza consiste en agotar a la presa, persiguiéndola hasta que su captura se hace posible. El control y la disciplina en la manada son fundamentales para que esta caza en equipo tenga éxito”. ¿Es ese niño la auténtica pieza de caza? Esta es la pregunta que nos formula una y otra vez Pilar Fraile en su novela *Las leyes de la caza*.

En la batida que abre la narración se perfilan sus protagonistas. Oliver, el niño al que todos buscan, es protagonista *in absentia*, y pone cuerpo al vacío alrededor del cual se compone la novela, como en una danza de fieras salvajes en torno a un cráter que se expande sin pausa. Jana, la madre, busca al hijo desconsolada en la inercia de su propia búsqueda: la de un relato que le permita reconocerse. Junto con ellos, la narración queda ceñida por una naturaleza tupida y sombría: “El bosque se va cerrando a cada paso y, a medida que suben, a la luz le cuesta colarse entre la vegetación”. Lo mismo sucederá con la verdad a medida que avance la novela.

La búsqueda de relato lleva a Jana a la Comunidad, un grupo cohesionado, enigmático, turbio y sectario que hubiera resultado fácil retratar en términos llanamente grotescos, pero que se basa en principios que aglutinan inquietudes que realmente nos desasosiegen. Un relato nada complaciente que plantea la búsqueda del absoluto como trampa: la de imaginar que pueda haber una respuesta total que nos rescate del charco de angustia en el que boqueamos. El sentido

de la historia humana, de las relaciones entre la mente y el cuerpo, del lugar de conocimiento en nuestra conducta moral, son algunos de los lugares a los que apunta George Steiner al referirse a esta búsqueda en *Nostalgia del absoluto*. Será esa nostalgia la que lleve a Jana a convertirse al relato aparentemente cohesionado de la Comunidad en un ejercicio de voluntad consciente que toma, como tan a menudo, un cariz religioso. En su vulnerabilidad, Jana se convierte en otra pieza de caza.

Raymond Chandler se refirió al género policial como a un mundo “experto en degenerados”, y todo el que aparece en el entorno asfixiante de este *thriller* es potencialmente tramposo, insidioso o está perturbado; es difícil llegar a discernir quiénes son los degenerados, y es que Pilar Fraile juega con la adscripción al género y con su ruptura. Lo subvierte en lo esencial: entender quién es la víctima y quién el verdugo, y como un péndulo, nos hace oscilar de una convicción a otra, de una suposición a otra, para no dar nunca con la hora exacta de la verdad. En ese ritmo, la desaparición de Oliver es detonante de los instintos y espectros de los seres que lo rodean, reabre heridas personales y comunitarias. Otro ritmo y otro tempo es el del deseo, más dilatado, igual de insistente, y siempre en el tapiz de fondo del *noir*. El deseo aparece aquí en el capitalismo libidinal del que Jana se convence que desea huir con ayuda de la Comunidad, pero esta ofrece una respuesta precaria a una pregunta mal formulada.

En un clima que recuerda por momentos al de *El bosque*, la película de M. Night Shyamalan, el silencio es un inmenso zumbido siempre presente, cercano al miedo, al secreto, a la incertidumbre y lo

prohibido: “Algo feroz se esconde bajo ese silencio del río, algo que se le ha metido en la corriente, como si fuera un pájaro que ha anidado en su interior”. Y a este silencio opresor se opone el ruido estridente de los medios, que a su vez determinan el relato de los hechos. La verdad resultará ser en sí misma otra gran pieza de caza: presa de los medios y la opinión pública, convertida en audiencia de un espectáculo sensacionalista, debe amoldarse al orden establecido para adquirir legitimidad: “Nuestra función es encontrar la versión de la verdad que sirva para mantener el orden”, explica la comisaria encargada del caso a su joven ayudante.

El bosque, por fin, es ese bosque de los cuentos de hadas, el bosque de Bruno Bettelheim, en el que se alojan la transgresión, el peligro, el secreto y el misterio. Y dentro habita el lobo, con su capital simbólico, y que es, además, sujeto político en el que colisionan dos visiones del mundo contemporáneo: cazadores vs. animalistas, rivalidad que sigue alimentando el espectáculo sin fin de una caza que hace tiempo perdió a su presa.

La caza, la manada y sus reglas, la función de cada elemento de la tribu, lo salvaje y la imbricación de lo humano en el reino natural son constantes en la obra de Pilar Fraile, que ya escribiera sobre ello, especialmente en *Especie* (Bartleby, 2023) y *Larva seguido de Cerca* (Amargord, 2012). En estas obras, escritas en este caso en forma de poemarios, el eje que articula la investigación estética es la pregunta por lo que nos hace especie, comunidad, animales y humanos. Lo humano y lo animal, desde su escala microscópica, atraviesan la obra de Fraile, y conviven con la naturalidad con la que cohabitan el asco, la muerte y la sangre en el ciclo eterno de nacimiento y renacer del orden natural. El contacto de los niños con la violencia en la matanza del cerdo, su visión de los cuerpos animales despellejados que chorrean sangre o su juego sin miramientos con las patas de los insectos en el vertedero son instantes de cotidianidad narrados con cercanía en *Cerca*. Lo cotidiano da sentido a la violencia de la naturaleza y hace respirar los ciclos del orden natural.

La función de cada elemento es diáfana y al mismo tiempo se confunde y superpone con el resto, porque todo se transmuta en otro en el drama de violencia, descubrimiento y alumbramiento que se juega sobre el escenario de la tribu; sea este el entorno agreste y la zona vallada de la Comunidad en *Las leyes de la caza*,

el pueblo de la infancia recuperado en *Especie*, o el campo material y mítico que recrea *Cerca*. En la naturaleza hay violencia, pues, pero no maldad ni estulticia, que quedan relegadas al terreno de lo humano, parece decirnos Fraile. Tal vez sea la cuestión de la naturaleza humana la última vuelta de tuerca de la

pregunta inicial: ¿Es ella, también, pieza de caza? La pesquisa queda abierta al lector, pero, en palabras de Hitchcock, “un vistazo al mundo prueba que el horror no es otra cosa que la realidad”. Y en ella nos movemos, en este mundo de degenerados al que llamamos ficción.

Duelo por el hijo de Agnes y Will

Chloé Zhao

Hamnet

Reino Unido, 2025.

ISABEL SÁNCHEZ

A veces es difícil saber por qué el público conecta con una historia. ¿Qué puede ser lo que hace que se haya despertado una auténtica devoción por *Hamnet*? Desentrañar este enigma no es fácil. La novela de Maggie O'Farrell se convirtió en un fenómeno literario desde su aparición en 2020; por lo tanto, no es de extrañar que pronto se convirtiese en una película.

¿Qué secretos esconde *Hamnet*? Por qué ha conectado con tantos lectores y ahora con espectadores en la sala de cine. Su autora, O'Farrell, también ha estado detrás del guion junto a la directora Chloé Zhao, así que también las decisiones tomadas para convertir ese material literario en lenguaje cinematográfico dejan hilos interesantes para analizar y entender cuál es la tecla que se ha pulsado.

Maggie O'Farrell partió para componer su historia de algunos de los pocos acontecimientos que se saben de la vida del dramaturgo William Shakespeare. Con su esposa Anne Hathaway tuvo tres hijos: Susanna y los mellizos Judith y Hamnet. Este último murió a los once años y no se documentó la causa.

La autora juega con que los nombres de Hamnet y Hamlet se usaban indistintamente en el siglo XVI en Inglaterra. Y también con un aspecto que le llamó la atención en la extensa obra del bardo: nunca se menciona la peste explícitamente ni su presencia es protagonista absoluta de alguno de sus argumentos, cuando el impacto de la peste en la época del dramaturgo era de considerable importancia como para poder evitarla entre tantas páginas.

A partir de esos dos hechos, especula sobre la muerte del pequeño por la peste y cómo afecta a la familia del dramaturgo, además de mostrar que una de las obras más conocidas del bardo, *Hamlet*, nació a partir de tan traumático acontecimiento. O'Farrell habla de cómo

la escritura de esta pieza y su puesta en escena en el escenario supone una catarsis para el matrimonio, una manera de superar el duelo por la muerte del hijo.

Hay varias buenas decisiones a la hora de contar la historia por parte de O'Farrell que van dando lógica al funcionamiento del proceso narrativo. Por una parte, se centra en un acontecimiento íntimo, personal y doloroso. William Shakespeare se supone que estaba en Londres cuando ocurrió la tragedia, pues estaba convirtiéndose en uno de los dramaturgos más famosos del mundo. Quien estaba al cuidado de los niños en su ciudad natal, Stratford, era su esposa Anne.

Por tanto, ¿cómo era la esposa de Shakespeare? ¿Cuál fue su historia en común? ¿Cómo vivieron la muerte de Hamnet? En el centro del libro está la mujer de Will, que recibe en la ficción el nombre de Agnes (parece ser que así la nombraba su padre en el testamento), y la creación de *Hamlet* se presenta como catalizador para superar el duelo del hijo. Y en la película todo lo anterior se mantiene.

Así que el libro y la película hablan de un tema que todos alguna vez padecemos o experimentamos: la muerte de un ser querido en la familia, cómo afecta, el duelo y las maneras de superarlo. En este caso, trata sobre el arte como herramienta para superar el trauma. Por otro lado, se centra también en la creación de una obra literaria de fama universal como es *Hamlet*. E indaga y lanza un retrato sobre la mujer de Shakespeare muy diferente al que se ha dado habitualmente, pues se ha menospreciado su figura o que supuso un lastre en la vida del creador.

¿Cómo se refleja esta historia en el libro y cómo se traslada a la película? La estructura de la novela no es cronológica, sino que va contando en paralelo la

tragedia que se avecina con la vida de Agnes y Will desde que se conocen y los distintos acontecimientos que van dibujando su matrimonio. Después, una vez el pequeño fallece, se va narrando entonces cómo la ausencia afecta a cada uno de los miembros de la familia hasta la catarsis final.

Por otra parte, Maggie O'Farrell tiene una manera peculiar de narrar que envuelve al lector, además de recuperar como técnica el arte de la descripción de los paisajes, de los olores, de la Naturaleza, los sonidos, las miradas, los personajes y un lenguaje rico y poético que consigue momentos magistrales como la descripción de una serie de acontecimientos mínimos y fortuitos al otro lado del mundo que hacen que la peste viaje hasta Inglaterra y llegue hasta el hogar de Hamnet. Así como la construcción de un personaje femenino atractivo totalmente conectado con la Naturaleza y extremadamente independiente, con una sensibilidad especial que le hace saber “leer” a las personas con tan solo tocarlas y que tiene conocimientos por herencia materna sobre las plantas del bosque para elaborar distintos remedios.

¿Cómo pasar ese universo de las páginas de *Hamnet* a las imágenes en movimiento de Chloé Zhao? La autora y la directora toman varias decisiones en el proceso creativo de la película que funcionan a la perfección y atrapan también a los espectadores. Curiosamente en el largometraje lo más efectivo para contar la historia y lograr emocionar en su última secuencia es el relato cinematográfico clásico: planteamiento, nudo y el desenlace. La historia se cuenta en orden cronológico con tres puntos álgidos: la boda de Agnes y Will, la muerte de Hamnet y la catarsis final en el teatro.

Uno de los buenos aciertos es confiar los papeles de Hamnet, el hijo que muere, y del joven actor que se convierte en Hamlet en el escenario a unos intérpretes que en la vida real son hermanos (Jacobi y Noah Jupe). Aunque no se sepa este dato es increíble la emoción y el hilo que subyace en esta decisión. Es algo que se palpa, se siente esa conexión especial entre ambos personajes.

Por otro lado, la directora juega con los colores, sobre todo ese contraste precioso de los tonos verdes y marrones

del bosque con el rojo salvaje del vestuario de Agnes. Chloé Zhao no pierde de vista la conexión del personaje con la Naturaleza y deja momentos sorprendentemente hermosos como los partos de sus hijos. La realizadora busca otros caminos para dejar constancia de ese halo poético que se escapa entre las páginas y en vez de ese minucioso relato de cómo la peste llega a Inglaterra, convierte ese viaje en un teatro de sombras que en unos segundos representa lo ocurrido ante los ojos de Shakespeare, como llamada o premonición de la tragedia. Poesía, ritmo y musicalidad que también aporta una banda sonora del compositor Max Richter, que en un momento culminante deja que suene una partitura ya creada por él y muy conocida, que ha aparecido en otras películas y series, pero que tiene un alto componente emocional que funciona, *On the Nature of Daylight*.

Una de las decisiones que quizá ha suscitado más comentarios y controversia ha sido que en la película el personaje de William Shakesperare no solo tiene más relevancia que en la novela, sino que también se cuenta con su punto de vista y además se le nombra, algo que evita siempre el libro. En la novela, todo lector sabe que aquel que no se nombra

es el bardo, pero el recurso funciona. Chloé Zhao y Maggie O'Farrell toman la decisión de convertirle en un personaje secundario potente y con presencia, sin quitar el protagonismo de Agnes, pero potenciando que la manera que tienen de vivir cada uno el duelo puede suponer la ruptura definitiva del vínculo. Además, en el largometraje también se cuida a dos personajes secundarios que ya en papel funcionaban y, aunque su presencia es mínima, cumplen su función, pues dibujan y complementan a los protagonistas: el hermano de Agnes y la madre de William Shakespeare.

Por último, todo el relato cinematográfico se sostiene con la bellísima resolución final, quizá de manera más poderosa que en el libro, y con la catarsis colectiva que se provoca en la última secuencia y que transcurre en el escenario con Agnes como espectadora en primera fila. Todos nos convertimos, como el público ahí presente, en la protagonista y entendemos el dolor de la ausencia, así como somos testigos del momento en que ese matrimonio deja marchar al hijo, gracias a ese príncipe danés llamado Hamlet, que vuelve a fallecer en el escenario permitiendo lo inevitable y gestando una hermosa despedida a través del arte.

Es importante valorar *Hamnet* no solo como fenómeno literario, sino como una historia bien escrita que toca importantes teclas que conectan con los lectores. Y entender que el cine siempre ha actuado igual desde su mismo nacimiento y ha aprovechado los éxitos literarios para buscar la manera de adaptarlos cinematográficamente para atrapar espectadores, porque se alimenta de buenas historias que contar en una sala oscura.

No hay que dejarse llevar por un marketing exagerado o una publicidad con palabras rimbombantes que enseguida encumbra las obras creativas como si se les fuera la vida en ello. Lo difícil es analizar todo en su justa medida. Ni es la mejor novela de todos los tiempos ni la película es lo más increíble y emocionante que nunca se ha hecho. Solo hay que tener en cuenta que Maggie O'Farrell ha sabido contar una buena historia y Chloé Zhao ha sabido dirigir una bella película, con una estructura clásica, alcanzando una emocionante catarsis final. Y no es poco. En el caso de *Hamnet* el corazón que contiene esas páginas se ha sabido mantener en los fotogramas.

Ecce homo

Pablo Sol Mora

La sabiduría del corazón. Biografía de Ramón López Velarde

Ediciones Era

Ciudad de México, 2024, 590 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

De Ramón López Velarde siempre recuerdo su poema “A Sara”. Lo leí durante la preparatoria, en una edición de Alianza Cien publicada en 1994. Es un texto de menos de treinta líneas, trastocado por un pequeño paréntesis donde el yo ironiza y se acusa de cuerpo entero: “(Blonda Sara, uva en sazón: mi apego franco / a tu persona, hoy me incita / a burlarme de mi ayer, por la inaudita / buena fe con que creí mi sospechosa / vocación, la de un levita)”. Gracias a *La sabiduría del corazón. Biografía de Ramón López Velarde*, de Pablo Sol Mora, se puede sospechar que Sara remite no solo a la heroína bíblica, sino también a una de las prostitutas que el poeta frecuentaba hacia 1915. No sería este el único escrito sobre ello. Religioso, sensual, burlón y moralmente contradictorio, López Velarde hizo de la autobiografía una poética, antecedente de la mejor poesía del siglo XX en México.

Mi ejemplar incluye también “La suave Patria”, “su poema más popular, escrito para el primer centenario de la consumación de la Independencia”, advierte la contraportada. Tal vez sea el más famoso, pero no el más memorable. La historia editorial y política detrás de los versos del mexicano revela el progresivo olvido de su conservadurismo y de su desacuerdo con el régimen de la Revolución, el mismo que lo consagró como poeta nacional con funerales de Estado y tres días de luto. “La patria con sangre entra”, podrían argüir, aunque López Velarde insiste en que el sentimiento hacia el terruño es de otra índole: íntimo, pero antiprogresista. Así se difundió su obra desde 1921, año de su muerte por complicaciones relacionadas con la neumonía y, probablemente, la sífilis, hasta la derrota presidencial del PRI en el 2000, doce años después de que se celebrara por todo lo alto el centenario de su nacimiento. Mi primera lectura, en este sentido, forma parte de ese contexto posrevolucionario, o quizá solo fue posible gracias a él.

Tras la liberación de López Velarde de las redes del poder político comenzó otra posteridad literaria —acaso la verdadera—. Pienso en lecturas que celebraron el centenario de su muerte: *El ruiseñor del Alfeo: catorce asuntos velardeanos* (2021), de Luis Vicente de Aguinaga; *La majestad de lo mínimo. Ensayos sobre Ramón López Velarde* (2021), de Fernando Fernández; y *La última flecha. Ramón*

López Velarde en el Colegio Nacional (2021), compilado por Vicente Quirarte y Juan Villoro. Pienso también en ediciones recientes de la obra velardiana: *Zozobra*, publicada en 2004 dentro de la colección Clásicos Mexicanos de la Universidad Veracruzana; *Obra poética (verso y prosa)* (2016), con estudio introductorio de Alfonso García Morales y publicada por la UNAM; y, más recientemente, *El minuto* (2024), con prólogo de Sol Mora y publicado por Aquelarre Ediciones, antecedente de la edición crítica que prepara actualmente. En 2021 publicó en *Letras Libres* “Los minutos”, un monólogo donde representa al poeta examinando su vida: un ejercicio de especulación literaria al que se suma *Veladora* (2017), de Christian Peña, ganadora del Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta 2013.

En este contexto, *La sabiduría del corazón*, la biografía más actualizada del jerezano, responde al nuevo impulso que ha cobrado su obra. Se trata de un trabajo exhaustivo de crítica literaria e investigación documental, donde el autor procura un tono ensayístico accesible sin perder rigor en el manejo de las fuentes. Los diecisiete capítulos dedicados a la vida pública, privada, política y literaria de López Velarde dan cuenta de la siempre necesaria renovación de ediciones y estudios sobre los clásicos. El biógrafo reconoce su deuda con autores que emprendieron antes dicha tarea: Xavier Villaurrutia, José Luis Martínez, Allen W. Phillips, Gabriel Zaid, Ernesto Lumbreras, entre otros. Señala desde el título la importancia que el poeta concedía al corazón como figura espiritual y cognitiva, algo que puede comprobarse gracias a textos reunidos de manera póstuma: “El problema [...] es que el corazón de comienzos del crítico siglo XX ya no es el ‘pueril’ de principios del XIX: lo corroe la incertidumbre, la inconstancia, la inquietud”, es decir, una modernidad avasallante. El encabezado podría parecer contraproducente en estos días. Tantos libros de autoayuda apelando al órgano lo han reducido a la caricatura. Sin embargo, la tesis de Sol Mora sobre las inquietudes de López Velarde —manifestadas, por ejemplo, en su columna “Renglones líricos”, publicada en el periódico *El Eco de San Luis* hacia 1913, así como en los textos de 1919 que conformaría *El son del corazón* (1932)— restituye la profundidad vital e imaginativa que esta imagen conservó y acaso habría desarrollado más de

haber sobrevivido aquel 19 de junio: “¡Oh, Psiquis, oh mi alma: suena a son / moderno, a son de selva, a son de orgía / y a son mariano, el son del corazón!” (versos del poema homónimo).

La muerte de Josefa de los Ríos, la mujer detrás de la mítica Fuensanta, a causa de una larga enfermedad cardíaca en 1917, intensifica la presencia del órgano en el imaginario del poeta. Resulta curioso, en este sentido, que la propuesta central del biógrafo ocupe apenas cinco cuartillas del capítulo quince, “Hacia una sabiduría del corazón”, aunque páginas antes el tema ya haya sido insinuado y preparado cuidadosamente para el lector. Da la impresión de que Sol Mora deja la puerta abierta a futuras investigaciones, como él mismo señala en el prólogo: todavía hace falta un estudio integral y una edición crítica, con rigor filológico, de toda la obra en prosa y verso de López Velarde. “El poeta estaba convencido de que a las verdades más profundas no se llegaba vía la razón, sino la emoción, el presentimiento, la intuición: la corazonada. El corazón, para él, era el verdadero órgano de conocimiento. Más aún: de sabiduría.”

Otros méritos de esta biografía residen en la actualización de muchos vacíos de la vida del poeta gracias a una investigación minuciosa en fuentes de primera y segunda mano. Sol Mora reconoce la necesidad de ir desentrañando, capa por capa, no solo la vida de su protagonista, sino también los antecedentes que hicieron posible su aparición en la historia. Así, por ejemplo, reconstruye la fundación de Jerez, Zacatecas, cuna del poeta, donde se formaron su idiosincrasia, su profunda religiosidad y ese orgullo territorial que desembocará más tarde en una marcada añoranza dentro de su obra. También explica la aparición del apellido Velarde en la familia paterna —en realidad una invención— y su posterior imposición sobre la materna: Ramón debió registrarse como López Berumen. Más importante, da a conocer que el López es también un apellido adoptado. Sobre la madre, el crítico escribe: “Trinidad, a quien los biógrafos de su hijo no suelen dedicar demasiada atención, es la figura femenina primigenia y una constante en [esta] vida llena de mujeres”. Ella, junto con Eloísa Villalobos, Josefa de los Ríos, Susana Jiménez, María Nevares, Fe Hermosillo y Margarita Quijano, forman parte de las “educadoras” sentimentales del escritor. “Sería fácil subestimar desde un punto de vista moderno la atmósfera erótica de una infancia en un pueblo como Jerez [...] en el siglo XIX. Es verdad que se trata de una sociedad tenazmente reprimida en términos sexuales por motivos religiosos y sociales, pero es esa represión la que abre causas inesperados” y crea una individualidad única llamada Ramón López Velarde.

1888, año de nacimiento del autor —el mismo de Fernando Pessoa y T.

S. Eliot—, ofrece una vista panorámica de muchos de los dilemas que enfrentarán los ciudadanos a lo largo del siglo XX: movimientos sociales, secularismo y progreso capitalista. Nacer y crecer bajo la sombra del Porfiriato significó para la provincia mexicana no solo presenciar la transformación de un gobierno en dictadura, sino también padecer más tarde los estragos de una Revolución desbordada. Las horas que atravesó López Velarde ejemplifican el extravío del creyente en un Occidente moderno. Desde los seminarios y su ingreso al Instituto de Ciencias en 1906 —donde conoció a Pedro de Alba y Enrique Fernández Ledesma, además de ejercer una primera etapa de periodismo político—, pasando por su estancia en San Luis Potosí hacia 1908, donde recibió la noticia de la muerte de su padre, con quien mantenía una relación compleja debido a su vocación literaria, hasta su participación en el juicio contra Francisco I. Madero en 1910 como testigo de Roque Estrada, se percibe una progresiva devaluación de ciertos ideales heredados. De hecho, el poeta constituye también un indicio del ocaso del matrimonio como institución social: su soltería perpetua se explica, señala el biógrafo, por circunstancias personales ligadas a la orfandad y a la precariedad económica de su familia.

Su instalación en la Ciudad de México —donde, entre otras cosas, experimentó su sexualidad con prostitutas, tuvo una fallida carrera como político y vivió la Decena Trágica— profundizó no solo su culpa y nostalgia por un pasado idílico, sino también su aversión al régimen que estaba por consolidarse y consolidarlo. Tales sucesos ayudan a comprender la aparición de un poema peculiar como “La suave Patria”, publicado en junio de 1921 en *El Maestro*, revista dirigida por José Vasconcelos, como bien analiza Sol Mora

en el capítulo correspondiente. Ese mismo ejercicio crítico lo realiza con *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919), para mostrar el desarrollo poético del autor desde su debut literario. Ambos títulos hunden sus raíces en autores como Francisco González León y Amado Nervo, leídos durante la adolescencia, aunque también se alimentan de un acontecimiento decisivo: el rechazo amoroso de Josefa de los Ríos hacia el joven Ramón, alrededor de 1904. Es posible, subraya Sol Mora, que Fuensanta —la figura mítico-religiosa— naciera precisamente de esa herida. El autor propone entonces leer toda la obra lopezvelardeana como un cancionero dedicado a la eterna amada, con algunas excursiones temáticas, a la manera del petrarquismo. La publicación de *Zozobra*, poco después de la muerte de Josefa y en medio de los estragos de la Revolución, refleja ya el naufragio espiritual de un católico como Velarde, consciente del conflicto entre la modernidad y la fe. “Fuensanta y Jerez, el paraíso perdido de la niñez, se van haciendo uno solo, y el regreso convirtiéndose en uno de los más obsesivos tópicos” del escritor, como lo deja claro su célebre “El retorno maléfico”: “Mejor será no regresar al pueblo, / al edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla.”

Tanto Ramón como sus poemas son fruto de una crisis colectiva y personal: así lo demuestran las más de cuatrocientas treinta páginas de investigación, acompañadas de notas, cronología, fotografías, apéndice documental, bibliografía e índice onomástico. Una nota final del biógrafo deja claro algo: hace falta un estudio de gran alcance sobre la fama póstuma de López Velarde, desde el momento en que fue reconocido por el régimen revolucionario hasta la derrota del partido oficial a comienzos del presente siglo. Una bio-

grafía del “poeta de la nación” permitirá comprender mejor los movimientos de la hegemonía alrededor de la literatura mexicana y los mecanismos de apropiación política de la poesía, con los cuales se entendería mejor la contemporaneidad.

El viaje emprendido por Sol Mora a través de la vida de Ramón López Velarde —una travesía de más de treinta años, según recuerda al evocar su visita a la casa del poeta, hoy museo, en 1988— desemboca finalmente en una biografía destinada a ocupar un lugar central dentro de los estudios velardeanos. No solo porque devuelve espesor humano, político y espiritual a una figura petrificada durante décadas por la retórica cultural del Estado, sino porque consigue algo más difícil: leer de nuevo a López Velarde como un poeta vivo, atravesado por contradicciones históricas, sexuales, religiosas y afectivas que siguen perteneciendo a la modernidad. *La sabiduría del corazón* no reduce esa complejidad: la ordena, la ilumina y la vuelve inteligible mediante una investigación y una sensibilidad crítica poco común. Al terminar estas páginas queda la impresión de haber acompañado el derrumbe de una idea de México y de sus mitologías. El biógrafo demuestra que detrás del poeta nacional persistía un hombre incómodo para la épica revolucionaria: provinciano y cosmopolita, católico y moderno, carnal y culposos, nostálgico y ferozmente lúcido. Tal vez por eso su obra continúa resistiendo las apropiaciones ideológicas y conserva intacta su extrañeza. Gracias a este libro, la “suave Patria” deja de ser consigna escolar y monumento retórico para recuperar algo de su verdad más honda: la de una conciencia que hizo de la poesía una forma de disenso y del corazón una herramienta para atravesar la catástrofe de su siglo.

En voz baja

Liliana Muñoz

Los umbrales

Tránsito

Madrid, 2026, 176 pp.

JORGE LUIS FLORES

El tránsito de la enfermedad a la vida (y viceversa) es el tema del primer libro de Liliana Muñoz, *Los umbrales*. Esta publicación constituye ya, para la autora, el cruce de un umbral importante: el paso de la crítica literaria —género que ha cultivado durante los últimos catorce años— a la creación. Este salto del palco del reseñista al escenario entraña sus riesgos, y no son muchos

quienes logran caer de pie. El mérito de Muñoz, sin embargo, reside en no haberlo concebido como un salto, sino como un paso modesto y firme, sostenido por las cualidades que hacen de ella una ensayista: la mirada atenta, el pensamiento reposado, las frases laboriosamente pulidas y, sobre todo, la humildad que nace del amor por aquello que nos ocupa y que deseamos comprender. Digamos que, en esta *memoir*, la autora acomete una nueva labor de interpretación; solo que, esta vez, su objeto de análisis no es un libro, sino una persona: su tía abuela Yoli. O, mejor dicho, la relación entre Yoli y ella misma. Apuntaba Stevenson que todo libro es, en un sentido íntimo, una carta a un ser querido, y que los lectores somos tan solo quienes amablemente pagamos el envío. En *Los umbrales*, esa dinámica oculta se hace explícita: “No sé escribir

cartas de amor”, le dice la narradora a su tía, “así que te escribiré un libro”.

La narradora, Liliana, es una joven mexicana residente en Barcelona que ha hecho de los libros un refugio ante la tempestad, un vehículo hacia otras latitudes, una ventana al mundo y, en última instancia, un muro para aislarse de él. Hasta que un día se entera de que, al otro lado del Atlántico, en su Mérida natal, a su tía abuela Yoli le han diagnosticado cáncer. Diría Vivian Gornick que esa es la situación, pero la historia es otra: una que trata de la familia y los afectos que nos forman; de la distancia y el desarraigo; del desgaste del cuerpo y la lenta erosión de la mente; del peso de los cuidados y de quienes lo cargan; de la importancia radical del buen humor, incluso —y sobre todo— ante la muerte.

La estructura es muy sencilla. *Los umbrales* consta de cincuenta capítu-

los breves. Unos cuantos, repartidos con destreza, son monólogos en los que nos es dado entrever la vida interior de Yoli, a quien la lucidez comienza a traicionar —aunque nunca la chispa—, y de su hija Ceci, tía de Liliana, quien se encarga estoicamente de cuidar a Yoli día y noche. Ceci funciona como el centro de gravedad del libro: aquello que impide que la fabulación devore por completo a la persona: “Su enfermedad es real, su dolor es real, su edad es real”, dice cuando Liliana habla de su tía abuela como de un personaje literario. El resto de los capítulos toman la forma de microensayos narrativos. Muy pronto —basta cruzar tres o cuatro de estas puertas— se adivina el patrón arquitectónico que rige el libro: primero se presenta una anécdota doméstica o familiar, teñida de nostalgia por la distancia de la autora respecto de su terruño y por la cercanía de Yoli al final de sus días; luego se plantea una reflexión que insiste siempre sobre el mismo tema: la memoria y la narración, ambas plurales, cambiantes, inevitablemente engañosas y, sin embargo, necesarias. Este tema se refleja, se contrasta o se confronta después con una referencia literaria: un diálogo de *La insoportable levedad del ser*, un fragmento conclusivo del *Tríptico del cangrejo* de Álvaro Uribe, *La señora Dalloway* de Woolf, el *Gatsby* de Scott Fitzgerald, Séneca, Ovidio, Tedi López Mills, *Calvin y Hobbes* y muchos más.

Liliana Muñoz convoca esas lecturas no con afán de exhibicionismo bibliófilo, sino con la sinceridad de quien se ahoga y pide auxilio. Así, a través de esas manos amigas que acuden a su rescate, la autora llega a unos últimos párrafos —o apenas unas líneas— que buscan hallar un bálsamo para aquello que la abruma: el vértigo de saber que lo que se fue está irremediabilmente perdido; la dura constatación de que literaturizar no remedia los tormentos del cuerpo y del tiempo; la tremenda certeza, en fin, de que no hay cura para la muerte. La conclusión que va esbozándose es esta: el recuerdo, el arte de revisitarlo a través de la narración, la obstinación de escribir para fijar nuestra historia, “para congelarla en el tiempo”, no nos salvan, pero nos acompañan y nos justifican.

El hecho de que el tema sea reiterativo no quiere decir que sea *repetitivo*. *Los umbrales* funciona como una espiral: en parte gracias a su tempo (sustentado en los pequeños episodios, en la sintaxis diáfana), en parte gracias a su ánimo (siempre liviano, aligerado en cada momento de gravedad por el soplo del humor) es, como todo libro meritorio, una interrogante: una pregunta cuya respuesta la autora desconoce y genuinamente quiere averiguar. De este modo, los ensayos merodean alrededor de una verdad intuitiva, la acechan, se acercan a ella con la esperanza de poder aprehenderla.

Cuando menos en un par de ocasiones, el procedimiento no funciona del todo, lastrado por alusiones a libros que, en lugar de iluminar las reflexiones de la autora, las opacan. Mi sospecha es que la

autora, sabiéndose principiante y temiéndose insuficiente, echa mano de un clásico literario como una especie de tributo, uno que la faculta para, ahora sí, articular sus propias ideas. El pecado es menor y, por lo demás, comprensible. Afortunadamente, en la mayor parte de los casos, la comunicación entre experiencia leída y experiencia vivida resulta fructífera. Sirva como ejemplo un pasaje de particular belleza: Liliana se enfrenta al peligro de querer sortear el dolor de la ausencia habitando solo el recuerdo, y entonces viene a su mente *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Aceptando el poderoso influjo que ejerce sobre ella la memoria, redirige esa nostalgia hacia la creatividad y la vida: “Yo seré, intentaré ser, la antítesis del narrador de Bioy: abrazaré mi propia vida y, al mismo tiempo, elegiré amar una imagen que seré ya incapaz de tocar. Convertiré los acontecimientos en recuerdos y, a fuerza de la repetición incesante, emularé la máquina de Morel, pero no la proyectaré sobre mi cuerpo”.

Mencionaba al principio que el paso de Liliana Muñoz de la crítica a la creación es modesto, pero no quiero decir con ello que la autora no asuma riesgos. El principal es, precisamente, su aspiración mundana: la dimensión doméstica y cotidiana de lo narrado, que podría, en un descuido, pasar por banal. Ella misma lo advierte: “No es este un relato de grandes acontecimientos, y creo que así está bien”. No solo está bien, sino que asumir sin timidez esa escala delata a una creadora que se conoce, que no aborda su trabajo con la angustia adolescente de ciertos escritores noveles empeñados en probar su valía, espectáculo que suele ser bastante cansino para el lector. Muñoz, en cambio, escribe como quien reza: en voz baja. O, parafraseando a Fabio Morábito —uno de sus maestros—: con la cabeza gacha y rogando por la eficacia de cada frase. Es ahí, en el terreno de la frase —en la subordinada precisa, en el adjetivo justo, en lo no dicho—, donde Liliana Muñoz se juega la vida.

En las páginas iniciales se percibe cierta vacilación, un trastabillar sobre la cuerda floja. Entre los capítulos segundo y octavo —cruciales, por otra parte, porque coinciden con ese tramo en que se gana o se pierde a un lector impaciente—, el libro coquetea con el terreno de lo anecdótico. Uno siente que entra en un espacio ajeno, construido con cariño, pero ajeno al fin y al cabo. Y es que, en el relato personal, el interés por lo narrado suele nacer de la naturaleza misma de los hechos —posibilidad que aquí queda descartada, pues ya se ha establecido que esta es una historia sencilla— o bien de la persona que los narra, ya sea porque la conocemos directamente o porque se trata de una figura pública. Si todo ello falta, el lector puede quedarse con la misma sensación que sobreviene ante un chiste privado o ante las fotos de un viaje al que no ha asistido: una incomodidad difícil de disimular. Para trascender ese plano, la persona a quien le ocurren las cosas —y que además las narra— tiene que preocuparnos como

personaje; y ese personaje, antes, tiene que haber sido construido. A esas alturas del libro, ese trabajo no está del todo hecho. Por eso, al leer sobre el significado de volver anualmente a México, sobre la creencia en el poder predictor del clima de Yoli, sobre una triste noche de Navidad o sobre una comida en familia, uno teme encontrarse dentro de un libro de memorias familiares cuya gracia y peso se nos escapan. Una pequeña reorganización, quizá acompañada de la eliminación de alguno de estos capítulos o de su incorporación posterior en otro, habría bastado para sortear este problema.

Afortunadamente la espera es corta. Ya en el capítulo noveno la obra encuentra su cauce auténtico y, a partir de ahí, no vuelve a caer. Su fuerza, su salvación, proviene de la dialéctica vida/literatura. Mientras Liliana sufre —y goza— del mal de Montano, condenada a leer la vida y a narrarla cuando se ha ido, su tía Yoli encarna la vida misma, sin más: alguien que vive porque es lo que hay. Por eso Yoli responde que no, sonriente y satisfecha, cuando Lili, poseída por el afán reiterativo que propicia la lectura, le pregunta si volvería a vivir la misma vida. Liliana no puede acceder a ese plano. En *El acontecimiento*, Annie Ernaux afirmaba: “Las cosas me pasan para que las cuente. Y el verdadero fin de mi vida es quizá solo ese: que mi cuerpo, mis sensaciones y mis pensamientos se vuelvan escritura”, y Liliana parece seguir su estela. Es más: quizá Muñoz coincidiría con Valéry, quien sentenció que todo el mundo existe para acabar en un libro. Por eso la sucesión de obras literarias citadas en *Los umbrales* no es ni presuntuosa ni impostada: la narradora *es así*. Para ella, los hechos son una cosa, pero no se vuelven experiencia, no se cargan de sentido, hasta que, a la luz de la literatura, se vuelven interpretables. Incluso para sondear el vacío que sentirá cuando Yoli le falte, necesita recurrir a una analogía literaria: “El duelo, me imagino, será como lidiar con una página en blanco”. Luchando contra su impulso natural de transformar a Yoli en un personaje, Liliana se desdice, se interroga, palpa los límites de la capacidad que pueda tener la palabra para capturar lo inasible: “Es imposible fijarla porque ha sido muchas mujeres y, a la vez, una sola, la que puebla ahora estas páginas. En el recuerdo se unen y disuelven todas ellas, pero en la escritura permanece una sola: la mujer que ha sido para mí”. Y para ella Yoli ha sido la existencia plena, tanto la dicha como el dolor de vivir para los otros. Ante esa mujer que se le escapa, que gota a gota se escurre hacia un sitio adonde no podrá seguirla, Lili descubre con miedo que quizá el madero de las letras no alcance para salvarla del naufragio: “Es necesario que Yoli le pase a alguien el testigo, porque este barco terminará por hundirse y, aunque me salve, no sabré hacia donde nadar”.

Sin embargo —y acaso sea esta la última enseñanza de Yoli a su sobrina—, las dicotomías rígidas y los sinos trágicos pertenecen más bien a la gente de letras.

Las personas reales, sensibles y sensatas, saben que vivir consiste en encontrar un término medio. Quizá vida y literatura no tengan por qué permanecer separadas. Después de todo, ¿acaso no comparten el mismo origen? “Ahora que lo pienso”, reflexiona la narradora, “más que a los

libros, debo a Yoli el origen de mis relatos. Ella es la razón por la cual repito una y otra vez las mismas anécdotas, todo el tiempo, con ligeros cambios y modificaciones, y el motivo por el cual no me había atrevido a escribirlas, a fijarlas en el tiempo, hasta ahora”.

Los umbrales es un libro delicado y elegante, a veces de una tristeza sosegada, a veces gracioso, siempre inteligente y que, al igual que Yoli, a pesar de estar tan cerca de la muerte, está muy vivo y renueva las ganas de vivir.

El texto palpitante

Mónica Sánchez

Amor caníbal. La erótica de la lectura

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2025, 150 pp.

ALEISA TEPETLA RODRÍGUEZ

La figura del lector se ha visto acompañada por una serie de estereotipos que, aunque reduccionistas, evidencian algo importante: el cuerpo se implica en el acto de leer. Se ha dicho que el lector busca un espacio solitario para contar con una atención plena al texto; que acompaña el libro con una taza de café negro o quizá un cigarro; que hay libros para leer de pie o acostado; que nada es más excitante que abrir un libro viejo o nuevo y recorrerlo con el olfato. Todo esto agudiza la idea de que leer es una experiencia seductora y enteramente corporal.

En *Amor caníbal. La erótica de la lectura* de Mónica Sánchez, esta percepción se convierte en el eje central de la reflexión: el texto es pensado como un cuerpo erótico y la lectura como un ejercicio fisiológico atravesado por la seducción y el deseo. El libro, construido como un ensayo literario, se divide en 28 breves fragmentos que exploran, desde distintos ángulos, el vínculo del lector con el autor y la materialidad del texto. Estas entradas ensayísticas se ven intercaladas por breves narraciones y memorias que trasladan la reflexión a una esfera íntima. Aunque en ocasiones resultan prescindibles por el ya fluido y anecdótico tono de Sánchez, destaco la pequeña narración en la que un recuerdo de la niñez, quizá alterado, toma forma en una imagen de un convento de Castilla. En ella, Alfonso Fernández de Madrigal, El Tostado, lee a la luz de una vela; el lado de su rostro alejado de la llama aparece blanco, casi intacto, mientras que la mitad expuesta al fuego se oscurece y quema. Para Sánchez, este recuerdo infantil es la enseñanza de que la “lectura es una acción que causa placer (libertad) y dolor (sacrificio)”.

Esto no es muy diferente, por ejemplo, a las prácticas sexuales que dependen del dolor infligido en otros o en uno mismo. En “Raíz sumeria”, uno de los ensayos más sugerentes del libro, Sánchez rastrea la palabra escrita desde

sus orígenes: aquella que acorta distancias y facilita encuentros cuando toma la forma de una carta, o la que cincela el amor y el sexo entre la diosa Ninlil y el dios Enlil en una tablilla de arcilla. Pero la escritura no solo une, también sustituye. Al volverse el medio privilegiado de la comunicación humana, la palabra escrita desplazó otras formas de representar la realidad. La imagen que Sánchez convoca es elocuente: los estudiantes sumerios que padecieron la imposición de la palabra escrita a través de la vara fustigadora. El placer de la lectura, como en el *bon-dage*, viene después del castigo, cuando finalmente el lector domina la palabra y puede permitir que la experiencia trascienda de la decodificación de signos a sentirla en el cuerpo como hambre, como un apetito que el texto satisface y reaviva al mismo tiempo.

Pero el deseo, en la lectura, nunca es de un solo lado. Para Barthes (*El placer del texto*), el texto es un objeto fetiche que desea al lector. Detrás del vocabulario, las referencias y la legibilidad, está siempre el autor; el autor puede estar muerto como institución, pero en el texto, de cierta manera, se le desea y necesita como él necesita del lector. Sánchez dialoga muy bien con esta idea cuando escribe “Devoramos libros, fagocitamos palabras, rumiamos versos o digerimos frases. Esta es una de las grandes alegorías en torno a la lectura: nos alimentamos de ella y, de cierta manera, en la acción nos merendamos al autor”.

La representación del cuerpo y el deseo, sin embargo, antecede a cualquier tecnología que hoy resulta escandalosa por la inmediatez y la masividad con que circula el deseo. El sexteo es transgresor porque el cuerpo es objeto de una moral que restringe su exposición y también, evidentemente, porque conlleva riesgos como la difusión no autorizada, el acoso y la violencia. Pero en “Sexteo y otras experiencias epistolares”, Sánchez medita sobre el sexteo como la necesidad de dos cuerpos anhelantes por contacto y en la carta erótica como un medio afrodisíaco en el que la distancia de dos amantes se acorta. Uno de los mayores aciertos en *Amor caníbal* es la precisión con la que las referencias históricas espejean nuestra actualidad y la convierten en solo una regresión: los explícitos grafitis en los muros de Pompeya donde se oferta sexo con nombre y apellido no son muy dife-

rentes a los rayones con plumón en los autobuses o en los baños públicos; el fresco de la Casa de los Vettii donde Príapo se pesa el miembro erecto en una balanza encuentra su equivalente contemporáneo en las *dick pics*, y la correspondencia candente entre Joyce y su esposa podría ser el *chat* de cualquier pareja que está lejos y se extraña.

El sexteo, en ese sentido, no inventa nada, sino que hereda. Hablamos del mismo impulso antiquísimo de convertir el cuerpo en signo y el signo en cuerpo. Príapo no está pesando solo el falo, pesa el deseo mismo, la gravedad y el volumen de una sexualidad palpable. Sánchez formula esto con precisión: “No hay nada nuevo bajo el sol: ni los grafitis contemporáneos ni los creadores de misivas de alto contenido sexual y erótico escandalizarían a nuestros ancestros. Un lector ecuánime podría disfrutar de lo soez o podría desviar su lectura de esa senda, pero no condenaría la pornografía por el mero hecho de serlo”.

Mónica Sánchez logra que el ensayo tenga pulso y respiración; convierte la lectura y el signo en carne, habla del cuerpo como habla de la palabra: con precisión, con apetito y sin pudor, lo que no es un logro menor cuando se trata de un género que con frecuencia elige la distancia intelectual sobre la experiencia.

“Los cuerpos y textos existen porque respiran”, dice Sánchez en el ensayo “Respirar el texto (el cuerpo)”. Esta idea destaca en el libro por lo palpable que resulta el tejido (o el texto). La dependencia entre el cuerpo y el texto los hace indistinguibles el uno del otro, tanto que terminan siendo vaivenes ineludibles. Sánchez rastrea esta idea desde Anaxímenes, quien postulaba que el alma es aire, hasta Nietzsche, quien dotaba a sus obras de un aire fuerte, un aire de alturas para el que el lector debía estar listo. Leer, entonces, no es solo descifrar ni desear, es inhalar. *Amor caníbal* logra una anatomía compleja de la lectura, le coloca órganos y funciones: es la piel que roza el papel, el estómago que digiere al autor, los pulmones que inhalan el texto, el corazón que se acelera en el clímax de una novela. Nada de esto sería posible si el libro no estuviera vivo: “Nuevamente, se establecen poderosas conexiones semánticas entre el cuerpo del amante y del texto literario. Ambos intensifican nuestras vidas y desplazan la medida. Un clímax textual puede detonar un clímax corporal y vice-

versa. Como sostenemos en estas páginas, hay lecturas pirómanas, que nos abrasan y nos agotan. Cuerpo y texto espejean en ese alimentarse el uno del otro”.

Cyrano de Bergerac es, en ese sentido, la figura que mejor condensa lo que *Amor caníbal* propone: es el amante que no puede ofrecer nada más que su aliento, voz y palabras, y que aun así logra seducir a su amante como ningún cuerpo habría podido.

El texto puede ser más cuerpo que el mismo cuerpo. En ese sentido, leer no es un acto inocente, es más bien un acto caníbal sin necesidad de la metáfora; quien lee, incorpora, absorbe, digiere. El lector que termina *Amor caníbal* lleva algo de Sánchez dentro y, Sánchez al escribirlo, ya ha anticipado y devorado al lector. La carne se hace texto para no desaparecer, como los grafitis de Pompeya erigiéndose del suelo pese al tiempo y la destrucción;

el texto se hace carne para poder ser tocado, como en la correspondencia de dos personas que mientras escriben ya pueden sentir la proximidad del destinatario y la contestación muy cerca de sus bocas.

Como todo buen ensayo, este libro nos deja con más preguntas que respuestas, pero sí con la certeza de que somos caníbales insaciables y presas eternamente devoradas.

Ensayar la crítica

Christopher Domínguez Michael

El crítico sin estatua

Sauvage Atelier

León, 2025, 463 pp.

RODOLFO MENDOZA

¹ **C**reo en la crítica literaria. Creo en ella porque me parece una de las maneras del pensamiento, una demostración de civilización y de la comprensión y el conocimiento del otro. La crítica literaria, como se sabe, no es solo literaria, nunca lo ha sido. Su estudio no es solo la literatura, sino *lo* escrito. Y lo escrito es, por supuesto, sobre el hombre mismo. No podría entenderse la vida sin el lenguaje: la vida y lo escrito son lenguaje. Pensamos con palabras, es la materia que nos hace ser lo que somos. Desde el *Cratilo* de Platón y la *Poética* de Aristóteles no hemos parado de cuestionar al lenguaje y lo escrito. No haré aquí un recorrido a través de la historia de la crítica literaria: hay muchos y plausibles tratados sobre ello; quiero hablar aquí de *El crítico sin estatua* de Christopher Domínguez Michael, pues tengo en las manos uno de los mejores libros de este autor. Decir esto último cuesta trabajo, pues estamos ante el más agudo crítico del país, uno de los mejores de la lengua y, sin duda, el más perseverante. Eso no me cuesta trabajo decirlo: estoy convencido. En los últimos años, décadas ya, a Domínguez Michael se le ha señalado —a voces y en lo oscuro— como perteneciente a un grupo de escritores “neoliberales”, “fascistas”, “machistas”, etc. A la obra de CDM no le hace falta que nadie entre en su defensa, faltaba más, ya sus libros han permanecido por más de tres décadas entre lo mejor de la crítica literaria. Sin embargo, no quiero dejar pasar lo siguiente: así como a Domínguez Michael se le critica su lugar en la literatura y, por supuesto, sus opiniones, también Octavio Paz es desacreditado por cuestiones absurdas, pero quienes lo critican

con frecuencia esulta que no lo han leído. Apenas se les cuestiona: “Pero ¿y *El arco y la lira*?, ¿y *El ogro filantrópico*?” “Nada, nada, era un misógino”, tenemos por respuesta. Ahora parece que dejar de leer a un autor es casi una condición *sine qua non* para opinar.

Domínguez Michael ya está en el lugar al que llegan los grandes escritores. En este punto muchos dejarán de leer porque el solo hecho de considerarlo un escritor (“¿cómo vas a considerar escritor a un crítico?”) les causa comecome. El mismo Paz, Martín Luis Guzmán, por no decir Nellie Campobello o Juan Rulfo, hicieron escuela, pero no discípulos. Soy lector, y no podría decir en qué cantidad fatigo más poesía, narrativa o crítica (confieso ser pésimo lector de teatro) y, dentro de la crítica, leo de toda clase: crítica académica, literaria, reseñas, artículos, esbozos biográficos, entrevistas, polémicas; y sigo a la mayoría de críticos en redes sociales (quienes tienen); me parece la actividad más reconfortante, la de leer crítica, y sustanciosa, tanto como leer “literatura”. (La actividad crítica de las comunidades digitales es asunto aparte y no me voy a entretener aquí: casi siempre son juicios *ad hominem* que definen más a quien los enuncia).

Christopher Domínguez Michael padece lo que han padecido otros grandes escritores de México: hacer escuela y no tener discípulos. “Todo parece ser ‘líquido’: el canon, las antiguas formas de prestigio, la lectura, la escritura, la noción misma de literatura”, nos dice CDM, todo —o casi todo—, además de líquido, se está convirtiendo en insustancial. Ya se sabe que no hace falta ver una película para opinar sobre ella, y mucho menos leer un libro, lo importante es juzgar y procesar jurídicamente y con “autoridad”: entrarle por delante con la guadaña a un terreno nunca antes pisado. Todos nos topamos diariamente con juicios emitidos por cualquiera porque todo el mundo tiene el “derecho de opinar”, así sea sobre aquello que por primera vez ven o se enteran en su vida que aquello existía.

²

Escuché a alguien hace poco decir, a propósito de la suma económica del Premio

Aena: la literatura está en peligro, algo se debe hacer para rescatarla. Francamente no creo que la literatura esté en peligro ni sean necesarios bienhechores. Ya sabemos lo que pasa cuando aparecen redentores como Taibo II o lo que le hacen, los libertadores intelectuales, a toda la industria editorial de un país, como el caso de Venezuela, luego de que fuera, durante décadas, uno de los torreones libresco más sólidos del continente. Si bien sé que la literatura no está en riesgo, sino entre más asediada —por el mercado, principalmente— más se fortalece, también es cierto que la crítica literaria se ha tornado perezosa. La mayoría de los críticos literarios actuales escriben más como *booktubers*: todo es fantástico, maravilloso, todo lo lees de un tirón, todo libro es imprescindible y a ninguno se le puede tachar ni una coma. Escriben, la mayoría, como los *blurbs* en los que abunda Louise Willder en ese afortunado libro: *Cien palabras a un desconocido*. Estoy cierto de esto: muchos de los críticos actualmente prefieren haber leído que leer. Casi todos mencionan la literatura universal entera con una solvencia como si la hubieran leído ayer, y lo han hecho, por supuesto, en las entradas de Wikipedia. Por supuesto a la mayoría se les nota el uso de la inteligencia artificial, de lo contrario no habría manera de que un crítico literario pensara de *Los últimos días de Roger Federer* de Geoff Dyer como un libro de deportes —por supuesto, ¡qué otra cosa podría ser!

³

El crítico sin estatua es una frase del compositor finlandés Jean Sibelius citada por Bengt von Törne en su libro *A Close Up*: “Then his voice changed in tone as he told me that he wanted to give me some good advice. ‘Never pay any attention to what critics say,’ he proceeded, and expatiated on this theme. When I ventured to put in the remark that their articles might sometimes be of great importance, he cut me short. ‘Remember,’ he said, ‘a statue has never been set up in honour of a critic!’”. El libro de Törne puede consultarse completo en línea, lo que no pude escuchar por ningún lado

fueron algunas de sus piezas, pues también fue compositor. *A Close Up* está dedicado al menor de los hermanos Sitwell, Sacheverell, y al músico, crítico literario y musical Cecil Gray, quien por cierto escribió dos libros también sobre Sibelius y una obra de teatro sobre Gilles de Rais.

A diferencia de Sibelius, yo sí le hago caso a lo que dicen algunos críticos. En la enorme tradición de crítica literaria de nuestra lengua, CDM tiene un lugar inapelable. En *El crítico sin estatua* reúne sus textos sobre críticos literarios; él mismo nos advierte: no aparecen aquí “los ensayos extensos sobre Sainte-Beuve, Georges Brandes, Cyril Connolly, H. L. Mencken, o Susan Sontag, entre otros de menor extensión —como los obituarios de George Steiner y Harold Bloom— que han aparecido en otras de mis colecciones [...] En cambio, salvo en un par de textos, esta edición reúne artículos y ensayos, escritos entre 2001 y 2025, que nunca se habían presentado en libros, apareciendo en los suplementos *El ángel de Reforma* o *Confabulario de El Universal*, así como en la *Revista de la UNAM y Letras Libres*”. Expuestos los ejes por el propio CDM, nos explica que no conoció más que a dos (Tomás Segovia y Beatriz Sarlo) de una cuarentena de ensayados: “Abro así las puertas de este salón, al malévolo lector”.

4
Un crítico literario sin malicia, sin colmillo, es un comensal aburrido: sentado a la mesa, sólo asiente y aplaude los comentarios, los chistes y la mala leche derramada en el mantel, pero no vertida por ellos: críticos dóciles y obedientes quienes ya están acostumbrados a comer lo que se les pone enfrente. Prefiero a los críticos literarios incisivos, acres, punzantes. Prefiero, también, ser un lector así. He leído a varios autores decir: preferiría regresar a leer como antes, con inocencia. Yo francamente no. Si ya de por sí vivimos en una sociedad cada vez más infantilizada, en donde a diario se ve a adultos hacer berrinches, a hombres y mujeres convencidos de que el mundo debe ser la extensión de un hogar que jamás lograron tener ni formar, resulta insoportable leer volúmenes ñoños y mucho menos tolerable sería leer con inocencia. Entiendo que muchos añoren al Chavo del Ocho y dediquen tiempo ahora a ver una serie televisiva sobre ese regüeldo; puedo comprender que la gente asista a conciertos de roqueros buenos hace cuarenta años; pero no entendería a alguien que prefiera leer con ojos de niño, por ejemplo, *Palinuro de México*. La infancia (las infancias, dicen ahora con la solvencia que da expresar cualquier cosa, a todo pulmón y con el pecho ronco) es una y única, maravillosa o terrible, como te haya tocado, pero la lectura, como toda actividad, como toda habilidad, necesita ejercitarse. Y si la lectura de poesía o narrativa necesita cierto adiestramiento, la lectura de los críticos literarios de los que se ocupa otro crítico literario, como lo hace CDM,

requiere mayores destrezas. Y no porque el crítico literario sea un semidios o un hombre especial, sino simplemente porque ha dedicado más tiempo a esa labor. El crítico literario puede ser arbitrario, pero no autoritario, su autoridad —no su autoritarismo—, bien o mal ganada, está en sus lecturas, su escritura, su agudeza; no obstante, no hay que olvidar lo siguiente: esa autoridad se la conceden otros lectores, casi siempre igualmente adiestrados. Todo lector merece al crítico que admira.

5
En 1997 Guillermo Sucre le hizo llegar una carta a CDM: carta hermosa, sincera, palabras de un lector y de un crítico a otro. El maestro Sucre celebraba la lectura de *Tiros en el concierto*, otro de los grandes libros de CDM. El autor de *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, cerraba su misiva con estas palabras: “Cuídese después de tan largo esfuerzo, y cuide su alma. Los zopilotes deben de estar rondándolo”. El crítico literario lo sabe: no se erigirán estatuas con su busto: “Existen estatuas del Doctor Johnson, de Sainte-Beuve (la imagino, cagada por los pájaros, en Loulogne-sur-Mer) y de don Marcelino Menéndez Pelayo. Quizá no debería haber estatuas para los críticos, pero las hay”. Lector él mismo, el crítico sabe que todo leedor es malévolo: si se le levantara un monumento no sería para honrarlo, sino para lapidarlo. El crítico literario no espera reconocimiento, sino únicamente la oportunidad de seguir leyendo y de escribir lo que pasa a través de él cuando lo hace, pues el crítico literario es un monstruo con muchas cabezas y con todas ellas quisiera leer y, de ser posible, leer diferente con cada una.

6
Tengo divididos a los críticos literarios en dos categorías: aquellos que ajustan a sí mismos lo que leen, cual Procustos, y quienes buscan adecuarse a lo leído. La mayoría de los críticos literarios cortan pies, piernas, brazos y cabezas a la obra por reseñar o ensayar —o simplemente no alcanzan a ver que la obra sale de sus límites, los del crítico—, la amoldan a su única y limitada visión, y obligan al volumen a tomar la forma de su mirada. Los otros, a los que pertenece CDM, se adaptan a la obra, ensanchan su mirada, dan vueltas alrededor de la cama y ajustan esta, en la medida de sus posibilidades, a la forma de la obra. Otra cosa es dividir la crítica entre académica y netamente literaria o artística. Ambas tienen sus asegunes y sus enormes aciertos propios de cada una: a las dos les nacen sus procustos y las dos tienen a sus valedores. La crítica académica toma de esta o aquella teoría y amolda la obra literaria a la teoría: explica y desentraña cualquier volumen de acuerdo a la “cama” de su teórico de preferencia. La crítica artística no siempre lo es: la mayoría de las veces es una serie de oraciones aduladoras y, cuando uno lee el volumen en cuestión,

se da cuenta de que prácticamente la reseña o el ensayo que leyó fue escrito por un padre embelesado, en el festival del día del niño, viendo aquello que solo él pudo ver en su hijo. Por más que amuse uno los ojos, resulta imposible ver lo que ellos vieron. Hay dos caminos que estos dos tipos de crítica han tomado hacia puntos diferentes: la crítica académica se ha llenado mayormente de una jerigonza no indescifrable, sino absurda: ha tratado de llevar términos de otras disciplinas y meterlos a empellones en un modelo literario o discursivo. Por su parte, la crítica artística —no quiero llamarla impresionista, pues toda crítica lo es, ni literaria: ya dije que la crítica literaria no solo estudia literatura— utiliza un lenguaje estandarizado, pueril, como si a quien va dirigida no fuera capaz de entender más allá de las noventa o cien palabras con las que escribe. En lo que coincide la crítica deficiente, en ambos lados, es en la soberbia. El crítico mediocre supone que solo su punto de vista es válido, y esto no quiere decir que no defienda y sostenga su postura; por otro lado, el crítico honesto, y CDM lo es, acepta sus omisiones, señala él mismo sus traspiés y rectifica su óptica.

7
Me llevó varios meses leer *El crítico sin estatua*. A medida que avanzaba me detenía para releer a algún autor citado —Auerbach, Bajtín o Reich-Ranicki—, pero leído hacía tiempo; seguía y descubría que desconocía, aunque tenía sus libros, los volúmenes citados de Lourenço o de Torre; de otros francamente no había leído una página y mandé por ellos: Ivánov y su *Correspondencia desde dos rincones de una habitación*; a otros los sigo teniendo pendientes: Löwith y Rosenberg; para el resto tuve que hacer no sé cuántas visitas a bibliotecas, descubriendo joyas y retozando sorprendido ante hallazgos, como el descubrir que la *Historia de la literatura italiana* de Francesco de Sanctis, que no conocía, la tradujo a nuestra lengua Renata Donghi de Halperín y Gregorio Halperín, padres del historiador argentino Tulio Halperín Donghi. Pensé en qué otro libro me había exigido tantos meses de lectura, qué otro volumen me había llevado a dilatar su avance y a encaminarme hacia otros derroteros, los que recuerdo inmediatamente son *Reportajes de la historia. Relatos de testigos directos sobre hechos ocurridos en 26 siglos* de Martín & Borja de Riquer y *El arca de las palabras* de Andrés Trapiello: libros con los que me engolosiné por más de un año el primero y cerca del año el segundo, volúmenes a los que les venero un afecto especial porque me tomaron de la mano para pasearme hacia muchas otras páginas. *El crítico sin estatua* es, pues, un libro de esta estirpe. En principio, su autor decide darle a un crítico el estatus de escritor, decide leerlos y releerlos, los toma no como estudiosos de diversas obras, sino como creadores, ellos mismos, de una obra propia y particular. En segun-

das: es una obra, *El crítico sin estatua*, que no se concibió de entrada, sino que se fue formando seguramente casi sin darse cuenta su autor. Es decir, el mismo CDM no la concibió en principio, como *Tiros en el concierto*, por ejemplo, como una obra concreta desde su gestación, sino que le saltó a los ojos y apenas supo en qué momento fue tomando forma. En tercer lugar, al confeccionarla, el autor traza su propia genealogía y es un retrato de su propia cartografía: “Soy crítico literario, es decir, un ser que no piensa con cabeza propia; por mi mente danzan y gritan prejuicios venturosamente sembrados, durante cada cosecha, por otros críticos”. Un crítico es el conjunto de muchos lectores; su carácter, sus lecturas, sus juicios están impregnados de muchos otros. Cultiva un jardín que otros sembraron y que, si acaso planta su propio jardín, la cosecha estará en manos de alguien más. Un crítico escribe para otros, su valor y su autoridad radica en los demás.

8

Es probable que el lector se sienta defraudado al llegar aquí. Para que esta reseña tuviera el mínimo valor sería necesario, como en “Del rigor de la ciencia” de Borges, cartografiar con exactitud cada una de sus páginas: así como en aquel texto el mapa comprendía toda una ciudad “y el mapa del Imperio, toda una provincia”, de la misma forma esta reseña debería comenzar con un epígrafe: “No presten atención a lo que dicen los críticos; nunca se ha erigido una estatua en honor de un crítico” y empezar a reseñar *El crítico sin estatua* como un Menard de la crítica. Este es el tipo de libros que deben leerse y no “contarse”: deben, sus ensayos, ser explorados por cada lector, en lugar de esperar que alguien más les narre su viaje. Para hablar de los 40 ensayos que lo componen y a delinear los 8 apartados que lo conforman, debería hablar de cada uno de ellos: no hay otra manera de penetrar este libro sino página a página. Hay que irse a pie juntillas por él. Mientras lo leía reconocía ya la lectura de cada ensayo, recordaba frases, juicios, nombres. Cuando llegaba a algu-

no como “Contra Irene Vallejo”, lo iniciaba con ansia, pues no recordaba haberlo leído, pero —gran sorpresa— desde el primer párrafo sabía de qué trataba: era un ensayo aparecido como “El libro (no la literatura) y el mal”, y que poco trata de Vallejo, más bien de Carlos Clavería Laguarda, y bastante cosas más, por cierto: “toda biblioteca que se respete ha de ser pública”, sobre gente quien no quiere leer “sino comprar libros caros”, “que no hay reflexión estética posible sin exigencia ética”, porque ya se sabe: en un ensayo de Domínguez Michael un pretexto —a lo Montaigne, siempre— da para hablar de mil asuntos más. Me detengo en este ensayo como simple ejemplo de que de cada uno podría hacerse una reseña. En todos ocurre lo mismo: al ensayista que vemos hablando de otros críticos es, sobre todo, un lector apasionado, un hombre que ha construido su visión del mundo entre las páginas de los libros. Lo que admira de los ensayados es, en el fondo, esa misma pasión. Enlista CDM, aquí, los personajes de los escritores que prefiere Clavería Laguarda y, entre los Mann, los Kafka y demás, a dos de ellos confiesa Domínguez Michael no haber leído: Giuseppe Berto (que yo conozco gracias a las traducciones de Sergio Pitol) y Miguel Espinosa (a cuya obra llegué hace tiempo por azar y de quien tengo su *Asklepios* por un libro único).

9

La mosca en la sopa: me parece plausible que una editorial joven como Sauvage Atelier publique un libro como este, destinado a pocos lectores, a pesar de ser escrito por el mejor crítico del país. Admiro a las editoriales independientes, y Sauvage Atelier lo es. Sin embargo, al libro le faltan acentos por aquí, en algún lado carece de comas y en otro le estorban. Tiene cosas que, de tan evidentes (ien la primera página!), causan sonrojo: tuberculosis. Para una segunda edición podrá mejorar sobradamente.

10

No dudo que para alguien pueda parecer ocioso escribir crítica sobre la crítica. A mí me parece necesario. Ya dije que la

crítica es una de las formas del pensamiento y una de las manifestaciones de la civilización. Ya se sabe que nunca se ha podido evitar la llegada de los bárbaros: “No hay documento de civilización que no sea al mismo tiempo documento de barbarie” (Fuchs, citado por CDM), pues el bárbaro, así seamos nosotros mismos, no se entera de serlo. Todo depende, diría Beatriz Sarlo, otra de las estudiadas aquí, del presente desde el que hablemos. *El crítico sin estatua* es una forma de civilidad, agudeza y arte de ingenio: “Los viejos críticos nos contamos, en todo el mundo, apenas por decenas: somos una especie en extinción, numerada, catalogada. Nuestro medio ambiente, los medios impresos, las revistas culturales y los suplementos bibliográficos van desapareciendo para ser sustituidos, en el mejor de los casos, por sombras virtuales en las cuales, como se lamenta McDonald, cualquiera, con un tablero a la mano, puede opinar. En el universo de las opiniones instantáneas, ¿tiene sentido la antigua legitimidad del crítico literario?”. Tiene, por supuesto, todo el sentido del mundo. El crítico literario enarbola la palabra, no espera estatuas, sino un buen número de páginas más: leídas y escritas. El crítico literario considera su actividad y su vida misma con aquel subtítulo de uno de los manantiales de los que ha abrevado: *Hacia la estación de Finlandia. Ensayo sobre la forma de escribir y hacer historia*, pues en la forma de escribir y en la forma de construir la historia es que se define el crítico y el escritor. Para muchos será motivo de júbilo que los críticos literarios vayan desapareciendo —igual que los suplementos y las revistas—, dirán que, si son una especie en extinción, bien merecido se lo tienen por atreverse a escribir semanalmente, y crear volúmenes de casi 500 páginas como *El crítico sin estatua*: ¿quién tiene tiempo para eso? Para la pereza, el desinterés y la falta de sentido crítico bastante ya se tiene con las redes sociales, series, películas y TikTok. Para el crítico literario lo único que se erigirá es una pila más de libros en su mesa de trabajo.

Acaso las estrellas

Joan Didion

Apuntes para John

Random House

Barcelona, 2025, 254 pp.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

La pregunta para nada es nueva: ¿tenemos derecho a leer las páginas no autorizadas de un autor que ha muerto? ¿Podemos fisgonear en sus papeles o en sus correos electrónicos con la esperanza de hallar tal vez un tesoro? Durante la vida de un escritor, hay un criterio simple acerca de lo que sí debe publicarse: todo aquello que entregó libremente a un editor con ese fin. Por lo regular, son dos los aspectos que sirven para justificar las decisiones editoriales *post mortem*: el probable valor estético de las páginas halladas: o bien, el interés extra literario que estas poseen. Con ello quiero decir que acaso no estén a la altura de lo mejor de la producción hasta entonces conocida, pero aportan algo que los lectores podrían desear leer y aun *consumir* (un ejemplo son los diarios, en teoría, íntimos; otro tanto podría decirse de los “textos rescatados” en revistas y periódicos de la época previa a la fama, los borradores).

Acaso sea inevitable el regusto amargo que nos provocan las obras póstumas, puesto que sabemos que al leerlas acaso estemos traicionado al artista que se admira; somos así lectores infieles que transitamos por un libro sin la autorización, sin la versión aprobada, e incluso terminada y pulida. Si el autor no quiso que leyéramos *esto*, ¿por qué no quemó en vida el manuscrito?, ¿por qué apareció tal o cual texto entre los papeles de su escritorio con tan llamativo orden? Hay que decir, sin embargo, que habrá casos en que los criterios señalados coincidan: que el libro refleje el talento del autor; y que además nos revele una faceta hasta entonces desconocida (hay asuntos que solo pueden publicarse toda vez que quien escribe ha dejado este mundo; el morbo puede ser así un factor añadido al interés literario de ese testamento, un incentivo comercial). ¿Qué sería de nosotros si Max Brod hubiese seguido, según nos lo indica la leyenda, las instrucciones de su amigo cuando éste le pidió entregar al fuego las páginas de *La metamorfosis*? El mundo, sin duda, sería muy diferente, aun inconcebible sin esa obra maestra.

Todo esto lo pensé durante la estremecedora lectura de *Apuntes para John* de la afamada escritora estadounidense Joan Didion. No es la primera vez que tenemos la oportunidad de conocer la vida íntima de la autora gracias a sus ensayos, pero aquí sucede algo muy distinto con el género y con las condiciones de escritura. Acaso lo más conocido de

su producción literaria, por lo menos en México, sean los dos hermosos textos autobiográficos que ella publicó en la última fase de su vida: *El año del pensamiento mágico* (2005) y *Noches azules* (2011). En ambas obras, Didion halla en una sutileza máxima y en una capacidad de observación portentosa los instrumentos mejores para describir todo lo que la muerte de su esposo y de su hija provocaron en ella y en el pequeño mundo que abandonaron dejándola sola; es así como ella entiende el arte de la elegía, como un ejercicio en que se reúne la inteligencia con la sensibilidad, y en que se contempla con rigor a sí misma. En *Noches azules*, sugiere algo sorprendente por paradójico: “Los recuerdos son las cosas que ya no quieres recordar”.

Si bien sus pérdidas ocurren en el territorio de lo eminentemente privado, el lector descubre, como efecto de la escritura y de la lectura, que no está solo en ese cambio de perspectiva que provoca la muerte de un ser querido, una experiencia que todos tarde o temprano acaareamos; es como si todo terminara por reacomodarse, por cambiar de lugar, por significar otra cosa más ante ese nuevo vacío. Didion se investiga; con esto quiero decir que sus ensayos son el testimonio de una irrefrenable subjetividad donde caben, entre otros motivos, las personalísimas asociaciones que realiza, todos los objetos y todas las experiencias que quisiera, en realidad, no tener que recordar. En fin, tanto *El año del pensamiento mágico* como *Noches azules* se han constituido en libros de cabecera para aquellos que nos sentimos atraídos por el género, por las memorias, por los textos autobiográficos, por un tipo de literatura que se corresponde con la intimidad más arriesgada en su versión posmoderna. Es de esperarse que tales lectores sepan apreciar también un volumen inesperado como lo es *Apuntes para John*; allí también hay innegables riesgos.

Los editores recuperaron una carpeta de notas personales —esa es la razón del sustantivo *apuntes* en el título de la publicación— tras la muerte de Didion. Dichas notas son un conjunto de resúmenes que la escritora preparó tras reunirse con el psiquiatra que la atendía con la finalidad de comprender el alcoholismo y las pulsiones suicidas de su hija, la fotógrafa Quintana Roo Dunne (1966-2005), para buscar lo que ella debía hacer —y sobre todo decir— ante una situación inmanejable. ¿Qué necesitaba escuchar su hija? ¿Cómo tratarla si esta se asomaba con frecuencia al abismo en lo cotidiano? Como lo asentó Nietzsche, los abismos más pequeños son los más difíciles de salvar. Por supuesto, la hija llevaba un tiempo acudiendo a los auxilios previsibles: Alcohólicos Anónimos (Didion desconfiaba de su efectividad), estancias de desintoxicación en instituciones, terapias que combinaban lo mejor del

psicoanálisis con la psiquiatría, píldoras, etc. Pero esto no era suficiente para tranquilizar a la autora de forma alguna. Ella, por su parte, necesitó hablar con alguien acerca de su angustia de madre adoptiva, de sus hondos sentimientos de culpabilidad, de la desazón que despertó en ella al convertirse en testigo permanente del descalabro de Quintana Roo, y también debió medicarse, según nos enteramos por las dosis que le van prescribiendo. En algunos momentos del libro, también se registran los pequeños instantes de esperanza.

Los documentos que Didion escribió tuvieron una funcionalidad original, inmediata e incluso doméstica: que los leyera su esposo, el escritor John Gregory Dunne (1932-2003). Puede derivarse que era la manera que convertirlo en un participante del proceso terapéutico, de establecer una forma de comunicación, sin embargo, oblicua —lo que pudo haber tomado la forma de una serie de charlas familiares, se convirtió en la escritura de los papeles con aquel registro minucioso, un conjunto de cartas con un destinatario específico, una serie de informes—. Un planteamiento que puede realizarse tras la lectura: esta era la mejor manera para que él se enterara de lo que iba aconteciendo en el consultorio del psiquiatra de su esposa (se supondría que tal espacio es confidencial), con todos los detalles, sin la necesidad de discutir ni de interrumpir, dando así la preferencia al ejercicio de la contemplación de las emociones ajenas con enorme exactitud y detalles milimétricos. Didion hace pues un registro de cada una de las reuniones a las que ella acudió, y hay algo de la poética del diario en las páginas de *Apuntes para John* puesto que no deja de incluir las fechas respectivas, los hechos de la jornada en el consultorio. Por esto, los textos pueden recordar en algo al diario como género, pero sobre todo a una bitácora de su impaciencia y de su creciente miedo. Como se deduce al leer el libro, el psiquiatra de Didion trabajaba en coordinación con el psiquiatra de Quintana Roo, de tal manera que poseemos los testimonios cruzados, las palabras que iban y venían entre las dos pacientes y los dos médicos que las trataron, los conflictos por los puntos de vista divergentes, las hipótesis de trabajo ante tal o cual comportamiento o emoción despierta, los consejos tranquilizantes para enfrentar situaciones cotidianas (¿qué efectos tendría, por ejemplo, el cambio de trabajo de Quintana en su salud emocional?, ¿qué decirle y cómo reaccionar si se mostraba abúlica en una cena?) Puede afirmarse que los cuatro trabajaron en equipo: Joan Didion, Quintana y los dos especialistas. El tema recurrente era la salud de la fotógrafa y editora; pero esto no era todo: la escritora de *El año del pensamiento mágico* también necesitó en las sesiones explorar su propia existencia, sus decisiones

profesionales, la forma en que había formado su personalidad y cómo todo esto podía tener algún efecto impensado en su hija; algo que le preocupó, por ejemplo, era la imposibilidad de que Quintana viera en ella y en su esposo dos personas separadas, con una ostensible individualidad. Otro tema que se trata es la manera en que educó a su hija a convivir con el miedo. Didion compartió con el médico que en una ocasión, tras ver una cinta de horror con su jovencísima hija, le pidió que la acompañara a determinada habitación de la casa, pues la escritora sentía temor: la mujer adulta confió en la niña su seguridad. El doctor no entiende por qué le dejó ver esa cinta siendo la niña tan pequeña —no es difícil imaginar la interpretación que el especialista propone tras escuchar esta anécdota—.

Sin lugar a la duda, resulta tortuoso leer las páginas en que se indaga en lo casi inexplicable: ¿cuál podía ser la responsabilidad materna y paterna en la psique de una mujer adulta? Si algo ha intentado demostrar el psicoanálisis, es que parece existir una respuesta lógica para los problemas fundamentales; una suerte de hipótesis que sirve para que al paciente se le revele el meollo de su dolor; una racionalización, si se quiere, de lo irracional; un esquema prometido por descubrir si se indaga lo suficiente en lo más profundo de la psique. Y, sin embargo, ¿qué hacer cuando esto no sucede? Quiero decir, cuando después de explorar la complejidad de la existencia no parece haber una salida del laberinto personal. Al crecer parecieran rebrotar los traumas adquiridos en la infancia, pero no contamos con una máquina del tiempo para remontarnos a aquellos tiempos

y corregir los errores, si es que verdaderamente esos errores marcaron de alguna forma la personalidad... ¿y si fuese acaso responsabilidad de las estrellas? En los textos de *Apuntes para John*, Didion examina algunas de las respuestas para las preguntas incontestables con ayuda del doctor MacKinnon. Un aspecto realmente fascinante del libro es la aparente transcripción que la escritora hace de las palabras de su doctor, de tal forma que escuchamos el diálogo que establecen ambos en un intenso ejercicio de dialéctica y de investigación. Esto refuerza el carácter de informe que posee el libro. He aquí un ejemplo tomado de la entrada del 16 de febrero de 2000:

-Creo que usted creció creyendo que estaba al borde del desastre. Que estaba a punto de perder a su padre. Creo que usted estuvo anticipando la pérdida de su padre toda su vida. Hasta que murió. Razón por la cual creo que su muerte le afectó más de lo que usted cree.

Como hipótesis, dije, asumamos que eso es cierto. Sin duda es cierto que siempre he sido extremadamente aprensiva. Es posible que las razones por las cuales soy aprensiva no sean tan importantes como el simple hecho de que lo soy. He aquí lo que no entiendo: ¿qué tiene que ver esto con Quintana? ¿Qué es lo que percibe de mí que le preocupa? Acepto que ella está percibiendo algo, eso es lo que ella le dice al doctor Kass, por eso estoy hablando con usted.

-Un mensaje muy simple. Percibe que usted está preocupada, aprensiva, tal vez asustada. Los niños que perciben que un progenitor está siempre preocupado se sienten inseguros desde una edad muy temprana. No tienen ni idea de qué le preocupa al progenitor, así que anticipan lo peor que pueden imaginar. Les asusta

que el progenitor pueda perder el control de la situación, que no sea capaz de cuidar de ellos. Arrastran ese miedo a la vida adulta. Eso es lo que ella está trabajando con el doctor Kass. Pero necesita sentir que usted estará bien.

La cita no es breve, pero me interesa consignarla en su totalidad por lo mucho que se puede deducir al leerla. No es mi deseo proponer un análisis de este intercambio de ideas, pero sí observar las dificultades que enfrenta Didion para curar a su hija porque primero, en teoría, ella debió curarse. Todos tenemos una vida que no hemos escogido, con circunstancias que parecieran desbordarnos. Y la personalidad que poseemos podría ser el resultado final de un conjunto de variables incontrolables —la angustia, el temor a la soledad, la dificultad para comunicarnos son los signos de ello—. Después viene la convivencia con los demás, con nuestras propias historias, con un sinfín de peculiaridades que dificultan la cercanía. ¿Didion era en verdad responsable del malestar de su hija? Esa pregunta ronda constantemente su pensamiento, según se deriva al leer las páginas de estos *Apuntes para John*. Pero también podría achacarse el temperamento autodestructivo de Quintana a otros factores: la herencia genética, su condición de hija adoptada, mil detalles que nunca podrían incluso detectarse ni saberse, acaso las estrellas. ¿Cómo entonces sanar su alma herida? No ahondaré aquí en las páginas del epílogo de la edición de *Apuntes para John*, pero allí se confirma que lo trágico no puede impedirse cuando, con o sin conciencia, se ha preferido ese rumbo sin retorno posible.

La memoria del cuerpo

Gabriela Ponce Padilla

Flotar, pude

Editorial Candaya

Barcelona, 2024

CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO

“Pero es verdad que escribir no consiste en levantar la mano hacia el cielo. Escribir es bajar la mano al suelo o a la piedra, o al plomo, o a la piel, o a la página, y es anotar el mal”. Estas líneas de Pascal Quignard, cargadas de honestidad, inauguran *Flotar, pude*, y anuncian que el viaje que está por comenzar será muy hacia dentro. Esas nociones de confesión —o tal vez de imploración— sobre por qué escribimos resuenan en cada uno de los diez cuentos que componen esta obra, donde Gabriela

Ponce Padilla (Quito, 1977) se interna en la reconstrucción del trauma y la memoria, y la asume como un acto tanto físico como ficticio. Así, en medio del agua y las profundidades del mar —tan paralizantes como abiertas a infinitas posibilidades—, se vislumbra que recordar es un viaje que abarca todos los sentidos: un intento humano más por descifrar nuestro paso por el mundo, lo que duele, lo que agita. Y aunque el duelo se convierte en una entidad insistente e inoportuna, que atraviesa a las protagonistas al escuchar cómo un

piano añorado se va o al vislumbrar su propio reflejo en una pantalla, Gabriela Ponce Padilla no ignora la vida, latente, que permanece: “Imagino que no regreso, que me cambio de vida, imagino las vidas que deseo, pero una certeza profunda me impide entregarme a ese ritual, que practico desde niña, desear la vida de los otros. Es imposible, me digo. Siento que soy perfectamente incapaz de abandonar una vida y siento además que en ese instante soy feliz y que es el estado que añoro, esta euforia dichosa y fulminante, sin ninguna posibilidad de duración”.

Las narradoras de estas historias, todas mujeres marcadas por algún tipo de pérdida, parecen sentir la necesidad de transmitir una verdad construida, y no necesariamente aquella que es. Tal aspiración convierte la narrativa en algo vivo y urgente, donde el lector se adentra en el proceso incómodo y arrebatado que implica intentar dar sentido al presente. De este modo, las interrupciones, dudas y sensaciones se vuelven componentes vitales para desobstruir el pasado o, más bien, para permitir que este habite el

cuerpo actual. Mantener esa honestidad supone aceptar también la imposibilidad de la permanencia y admitirse como seres marcados por el paso del tiempo y las limitaciones de la memoria. Por eso Ponce Padilla deja claro desde el inicio que el mero acto de recordar —como el de escribir— implica invitar a la pérdida y, ahí mismo, encontrar matices quizá más sinceros que la realidad misma. En “El día que el piano se fue (flotar, pude)”, primer relato de la colección, encontramos a una protagonista que escucha cómo el padre de su hija se lleva el que acabó por convertirse en su piano: un objeto que había llegado a representar cierta permanencia y cuya partida evoca huecos mucho más grandes que el instrumento mismo. Encerrada en el baño, ante la imposibilidad visceral de presenciar la escena con sus propios ojos, la protagonista va de dolor en dolor hasta llegar a “un recuerdo que se sucede como una ráfaga que no se estaciona, sino que inunda simultáneamente todo lo demás”: la vez que vio a su madre flotar en las profundidades del mar. Después de lo que tal vez fueron minutos, pero que se sintieron como horas, divagando entre el dedo deformado de su madre, el piano alemán de la abuela que le fue arrebatado por un viaje a Europa y, por supuesto, el que fue su propio piano, la narradora se reúne con su madre y le habla de esa imagen sobrecolegadora: su cuerpo flotando: “Y luego dice no recordar haber flotado sobre el mar, dice que eso debe haber sido producto de mi exageración (es algo que dice con insistencia y que, supongo, es verdad, pero qué es la exageración si no otra frecuencia de lo pasado, una reverberación inquieta de alguna imagen privilegiada y *qué es escribir si no agrandar*)”. La narradora acepta entonces que, en el presente, poco permanece puro: los detalles pierden nitidez, se alteran de tanto pensarse y de tanta vida. Y es que tal vez lo único que permanece como cierto es lo mucho que llegamos a sentir. Tanto así que la urgencia de lo sentido es capaz de encontrarnos y asaltarnos una y otra vez.

A días de leer *Flotar, pude*, me crucé con una columna de Cristina Rivera Garza en *La Jornada*. En ella, la autora plantea una idea simple y, a la vez, contradictoria: lo que olvidamos nos constituye tanto como lo que recordamos. Entonces, ¿qué tanto de lo que se olvida puede traer de vuelta? Citando a la escritora argentina Fernanda García Lao, Rivera Garza afirma: “Los olvidos de García Lao configuran una noción dispersa del yo, pero muy precisa del cuerpo. En una de esas señala: ‘No me acuerdo con la memoria. Lo que sé, me ha sucedido en el cuerpo’”. En *Flotar, pude*, Ponce Padilla no solo reafirma esas nociones, según las cuales la historia de las narradoras se lee como algo que habita el cuerpo, sino que, además, presenta los cuerpos ajenos como extensiones de una misma: cuerpos que contienen y alojan parte de la historia individual. Ya sea el cuerpo muerto del T, figura atravesada por la adicción, “en cuyo cuerpo débil no se asentó ninguna

posibilidad” y, a su vez, repleto de luminosidad; el de una abuela a la que poco conoció y que ahora se desdibuja ante sus ojos; o el de un hermano que muere en un accidente y lo inunda todo. También están los cuerpos que persisten: el de un hijo amamantándose, el de una hermana que sostiene, o el de una amiga que continúa a la narradora: “Las formas que nos permiten salir de nuestros límites y continuarnos en esas uñas, en esas bocas, en esas caderas, un nuevo conocimiento de nuestras posibilidades, siendo más nosotras mismas que nunca, cantando nuestra adolescencia y el dolor que cada una guarda, antiguo, en el cuerpo”.

Al igual que los cuerpos, los objetos son contenedores de memorias y de vidas: anclas con peso que aproximan a las protagonistas a la realidad. “Con esta muerte, en esta vida” es, quizá, uno de los relatos donde el cuerpo se siente con mayor persistencia; y, a la vez, uno de aquellos en que los objetos adquieren un peso casi insoportable, como si guardaran dentro de sus límites una vida entera, un antes y un después. De un lado están la llamada que anuncia la muerte de un hermano y el cuerpo vivo, “con el agua hasta el cuello”, que se desborda al intentar lidiar con la pérdida, plenamente consciente de que bastó un segundo para desgarrarlo todo. Del otro, está el cuerpo dormido de una madre que aún habita un pasado con dos hijos, detrás de la puerta de su cuarto. El duelo se palpa, se suda, se llora con las lágrimas de una infancia compartida. La narradora se come los dedos y busca detener el tiempo, o regresarlo, o hacer que explote: “Me retumba en las entrañas el camino que ha de seguir este dolor”. La puerta del cuarto se convierte en la última barrera entre un mundo con su hermano y uno sin él. Entre ver a su madre entera e, inevitablemente, verla volver como un ser distinto al saber la noticia: “Cómo entiende la puerta ese instante y se vuelve muerta también, se vuelve una gran madre agonizante y me dice, es preciso correr”. Cuando su mundo anterior casi termina por desaparecer y el ataúd de su hermano llega a su casa, la narradora —en medio del grito inaudito y amoroso de su madre— se debate entre abrir la caja para aminorar la distancia absurda que ahora los separa y no abrirla, incapaz de soportar la imagen de su cuerpo muerto, sabiendo que, si la abre, será imposible salir de ahí. Al final, decide quedarse con su imagen viva y amar aquello que se convirtió en la nueva casa de su hermano: “Amé esa caja y amé todas las cajas por venir, rememorando, en cada una, algo de su forma suya”.

Los recuerdos de la infancia son otro hilo constante que, de una forma u otra, lo entrelaza todo. En medio de oleadas de recuerdos casi ensordecedores, se reconoce —muchas veces, con recelo— que alguna vez existió una realidad empapada de libertad y de ilusión, un tiempo en el que el cuerpo era puro presente, antes de que la primera muerte llegara como una maldición, antes de que la casa

se hundiera o antes de que lo más cercano a una figura paterna muriera.

En “A nuestra casa se la llevó el mar” encontramos a una narradora que vuelve a un pasado en el que aún era capaz de sumergirse en el mar y sentirse protegida sobre el lomo de un hombre al que le encontraba la forma de un papá. Hasta que un día esa espalda ya no fue capaz de sostener su miedo: la marea había subido y el agua se había tragado su casa. Las imágenes de tablas, algas, colchones y muñecas llegando hasta una profundidad desconocida la hicieron confirmar lo que hasta ese momento había sido una de las primeras sospechas de la niñez: que todo termina por asfixiarse y quedarse atorado en su garganta. Así, su infancia llega a un final súbito y, sin embargo, ya predecible.

Por otro lado, la infancia también llega a ser un lugar concreto al que se regresa cuando el presente rebasa el cuerpo. En “Tejido” nos encontramos en un tiempo quizá más familiar para muchos: el de una llamada a través de una pantalla durante la cuarentena. Ahí, encerrada entre cuatro paredes y cruzando torpemente los obstáculos de la mala señal, la narradora escucha a su hermana narrar los horrores de su aborto en casa. A su vez, confiesa al lector que, más allá del desfase de la llamada, la narración se desdibuja y se confunde con su propia historia de pérdida. Por eso le cuenta a su hermana sobre sus “contracciones vacías”, durante las cuales buscó una imagen que la ayudara a apaciguar el cuerpo que la vencía: “Y cerré los ojos, y la imagen que encontré, la que estuvo a la mano, o la que llegó a darme auxilio, o a la que invoqué inconsciente, fue la de mi casa de infancia... Mientras aborto, es el recuerdo de esa complicidad entre la música, el sol y nuestra casa pequeña lo que me sostiene”. De este modo, otro conjunto de paredes, de luces visibles solo para los ojos de la infancia y, sobre todo, de cuerpos cálidos que cantan, juegan y sujetan, se convierten en refugio y memoria de salvación.

Gabriela Ponce Padilla construye un libro de mar y cuerpos, tan agobiante como reconfortante. En sus páginas, la memoria avanza por caminos inciertos y se sostiene, vacilante, en los cuerpos y afectos que han dejado huella. Los diez relatos revelan la capacidad humana para desbordarse entre oleadas violentas de vida y de recuerdos, solo para volver, una y otra vez, a cierta forma de contención. *Flotar, pude* es un libro sobre la pérdida y sobre las formas en que el mundo nos atraviesa; pero también sobre el deseo obstinado de seguir a flote, con uñas y dientes, incluso al borde de la asfixia: “Los dos, más tarde, en ese mismo viaje, botados sobre la arena. Recortes de realidad e imágenes intermitentes que me asaltan, o que invento, o que aparecen para que la ficción le dé continuidad a su afecto. La vida, que no se puede relatar, sino como imágenes de un cuerpo que toca y es tocado por el mundo”.

Un inventario de dispositivos imposibles

Alejandro Arteaga

Sala de máquinas

Gabinete Portátil

Ciudad de México, 2025, 152 pp.

XIMENA YÁÑEZ

De todas las maneras en que la ficción moderna ha ideado a la máquina, la que más persiste en nuestro imaginario, tal vez debido a su gran fuerza de representación y adaptación cinematográfica, es aquella filiada a la tradición literaria que tiene entre sus ápices a Mary Shelley, Philip K. Dick e Isaac Asimov, en que la artificialidad se propone como una invención que viene a suplantarse o destruir a su creador, a pesar de los intentos de domesticarla mediante leyes.

Sala de máquinas de Alejandro Arteaga tal vez retome algo de la forma clásica de la máquina a lo largo de sus veintitrés ficciones protagonizadas por andróides, autómatas, robots y una miscelánea de aparatos mecánicos; sin embargo, si bien estas máquinas también invaden la realidad de cada relato, el autor subvierte la genealogía distópica y, en cambio, ensaya una mirada que concede a estos dispositivos la cualidad estética que hacía falta para mostrarlos como artilugios de curiosidad y maravilla, objetos fantásticos que bien pudieron salir del taller de un alquimista, o de la fantasía de un lector de Jorge Luis Borges.

En un sentido estrictamente ingenieril, la máquina es un instrumento derivado de una técnica que opera para ejecutar tareas que exceden la capacidad directa de la mano humana. Las hay para transformar la materia, amplificar la energía o procesar la información. Su apogeo coincide con el advenimiento de la Revolución Industrial en aquella lejana Europa del siglo XIX, cuando la inteligencia científica y la razón instrumental devinieron los paradigmas privilegiados de producción de sentido e inspiraron una forma inédita de concebir el mundo desde lo medible y lo comprobable.

En este repertorio, Alejandro Arteaga no niega la herencia decimonónica; al contrario, dialoga poéticamente con ella, pero sus ficciones crean nuevas figuraciones de ese genio industrial de manera que, para el asombro o delirio de los operadores-lectores, la imaginación, la dimensión simbólica y la experiencia interior se convierten en los principales engranajes. Devolver a la máquina su esencia humana como objeto artístico no es una operación ordinaria ni inocua, mucho menos en tiempos en que la artificialidad inquieta tanto al poner en duda una de las convicciones más persistentes de la modernidad: que aquello por lo que

el humano se distingue de cualquier otro ser es su capacidad de crear cultura. Entonces, si la máquina es un instrumento de producción y la creación es una facultad inherentemente humana, ¿qué tipo de máquinas son estas que parecen tener también la virtud de imaginar?

Si me propusiera clasificar la amplia tipología de artificios de esta *Sala de máquinas*, lo haría nombrándolas por bloques. Están, por ejemplo, las *tecnologías de la psique*: una interfaz de expansión cognitiva donde el pensamiento es infinito y sin dualidades, pero que crea bucles de tiempo; un talismán que revela una experiencia onírica terrible; un dispositivo de proyección de la memoria y el trauma. Hay *vehículos de utopías itinerantes*: una bicicleta que acompaña y ofrece un refugio a luchadores sociales; un taller aerostático desde el que se traza el mapa de una ciudad con exactitud romántica; una biblioteca portátil que moviliza libremente el saber. Tenemos, también, los *instrumentos de proyección y simulacro*: un proyector alojado en una estación espacial desde donde se sustenta el relato del universo; el productor cinematográfico instantáneo con la capacidad de tomar sustancia en la realidad; esa ciudad ficticia instalada en medio de la selva. Están los *dispositivos de invención artificial*: la “*machine romanesque*” creada por la vanguardia surrealista para escribir una novela interminable; un neoelectrobarido programado para la poesía; la novela en la que podrías quedarte a vivir. Y no podemos olvidar los *aparatos irónicos*: un juguete que sustenta un espectáculo de psicofonía; la prótesis de un ser singular, convertida en pieza de exhibición; un agudo dispositivo del sinsentido.

A esta tipología le corresponde, a su vez, una miscelánea de formas narrativas. El autor experimenta con la materialidad de la escritura, mostrando cómo el lenguaje se comporta también como un dispositivo o una tecnología literaria: las ficciones toman desde formas convencionales, como las cartas y crónicas periodísticas, hasta las textualidades más improbables, como el acta declarativa de tono jurídico e, incluso, el comentario anónimo.

Conozco la obra de Alejandro Arteaga y creo identificar en *Sala de máquinas* algunos ecos y resonancias de las inquietudes estéticas alrededor de las cuales ha orbitado su narrativa, en cuyos móviles subyace una serie de cuestiona-

mientos en torno a los fundamentos de la creación literaria, los espacios de la imaginación, las formas del ingenio y su artífice o creador. Asuntos que, me parece, escapan cada vez más al interés de la narrativa contemporánea y que, sin embargo, mucho nos dicen a la luz de una apabullante paradoja entre la sobreoferta editorial y la tendiente homogeneización de las letras. ¿Qué significa escribir para Alejandro Arteaga?

Diría que para este autor la operación creativa no ocurre en el vacío, sino que se ubica en un *locus* determinado, señalado puntualmente en el título de cada una de sus obras; estas nos invitan a pasar a través de sus puertas al anfiteatro, la biblioteca o el sótano de una nave: “Porque la literatura es un lugar, sin metáforas”. En náutica, una sala de máquinas es la zona donde se encuentran el motor principal y otros generadores de energía que preservan el funcionamiento de un buque. Esta idea de la creación como ensamblaje de técnicas e ingenios situados tiene un correlato evidente con el diseño del libro, objeto de goce cuyas ilustraciones y maquetación —también de su autoría— revelan al menos dos realidades: por un lado, una herencia gráfica en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica y la Serie del Volador de Joaquín Mortiz, y por otro, que Arteaga posee una imaginación literaria indisoluble de sus formas librescas.

Sin duda, hay un grupo de máquinas que me entusiasma en particular por su provocativa manera de discutir e ironizar con las ideas que están en el corazón de nuestra concepción canónica de la literatura, intensamente ligada al sujeto y el formato. Por ejemplo, “Morgana” es una novelista autómatas creada por la pléyade de la vanguardia para radicalizar el proyecto surrealista a favor de una “literatura mecánica”, una abolición de la conciencia de sí, y es, al mismo tiempo, una parodia del funcionamiento del sistema literario, con sus genealogías, manifiestos y detractores. En “Clapaucio Cruz, neoelectrobarido”, Arteaga dialoga con las polémicas actuales en torno a las inteligencias artificiales y su relación con la producción artística. En esta ficción, el proceso creativo se vuelve un secreto explícito cuando un androide recibe la máxima legitimación que avala un texto como literatura, y parece hiperbolizarse la noción romántica del poeta como ser sensible, liberado de las ataduras del cuerpo, un espíritu constituido de letras, nada más que un algoritmo. En “Novela habitacional”, un alucinante escritor divaga sobre la posibilidad de concebir una “novela-casa” que pueda leerse y vivirse en primera persona, donde la ficción se experimente en carne viva: “La novela habitacional, en cambio, debes recorrerla y buscar la salida para abandonar su trama, una maniobra que, según he comprobado, no siempre significa de-

jarla atrás, pues apenas pones un pie fuera no sientes que la hayas abandonado del todo, esa historia te acompaña todavía al dejar el sitio, va contigo y se te aparece a la vuelta de cualquier esquina". En esta novela-casa, los límites clásicos entre autor, obra y lector no existen; en cambio, es el "lector-habitante", "lector-transeúnte", "lectornauta", "ficcionalista", quien produce la historia en su tránsito por los dramas cotidianos. ¿Nuevos aniquilamientos del autor? La tesis final es tentadora: la lectura siempre es creación.

Hay otra clave esencial en este libro. Como buen orfebre literario, Arteaga dota de una belleza liminal a buena parte de sus artefactos. Lo he dicho antes: estas máquinas no se inscriben en la lógica de la eficiencia, sino que rozan perturbadoramente lo fantástico o lo absurdo; se

ubican en el umbral entre la técnica y la magia, la utilidad y el símbolo. En tanto que pueden ser, al mismo tiempo, invento científico y talismán de la psique o tecnología de la escritura y objeto sagrado o máscaras y prótesis que terminan por diluir la identidad de un rostro, todas ellas inhabilitan a la máquina como objeto absoluto. De hecho, siempre parecen apuntar a una mano artesana, un mediador que preserve el recuerdo tanto de su fabricación como de sus desperfectos.

Con poca o nada de angustia a la influencia, Alejandro Arteaga hace manifiestos los códigos que componen su propia interfaz creativa. De manera sutil en unos casos y, en otros, evidente, ciertos nombres aparecen a cada página: el ya aludido Borges, Stanislaw Lem, Mario Levrero, Walter Benjamin. En el enten-

dido de que la originalidad de una obra consiste en la reconfiguración de otras tantas, Arteaga nombra a sus precursores como elementos constitutivos de su imaginación. En cierto sentido, su obra es una invitación a su biblioteca personal. Así como en *Anfiteatro*, en *Biblioteca mínima* y *Biblioteca portátil*, donde la clave de todo está en poder descifrar un mundo como si se tratara de leer una ficción, en *Sala de máquinas* el autor se revela como un lector que selecciona, ordena y se deleita con sus descubrimientos; crea a la manera de un archivista que cataloga y nombra, o como un coleccionista de artefactos singulares, o tal cual lo haría un curador que dispone piezas únicas en un gabinete con la cautela de quien sabe cómo hacerlas hablar.

Zonas limítrofes

Hiram de la Peña

El árbol de la sombra fría

Ciudad de México

Tierra Adentro, 2023, 77 pp.

ÓSCAR DANIEL GUILLÉN LÓPEZ

Una zona limítrofe es el espacio donde dos ámbitos se unen y se separan al mismo tiempo. Así como una frontera conecta y divide dos territorios nacionales, la delgada línea entre la ciencia ficción (centrada en las implicaciones del desarrollo científico o tecnológico) y la ficción especulativa (preocupada en imaginar variaciones del presente o las posibilidades del futuro para cuestionar lo social, político y humano) marca el lugar donde gravitan los cinco cuentos que conforman *El árbol de la sombra fría* del escritor mexicalense, Hiram de la Peña.

A este libro —el primero de su autor— lo antecede una serie de cuentos publicados en distintos medios electrónicos y antologías literarias. Textos como "Tragicomedias y verdades" (2018) o los reunidos en *Vacunas contra la poesía* (2020) —una antología que reúne relatos cortos de escritores norteros— ya dejan entrever algunos de los intereses que el autor desarrollará con mayor amplitud en esta su ópera prima, tales como el humor, la crítica social y una inclinación por lo fantástico. El volumen, publicado bajo el sello Tierra Adentro, reúne esos elementos y los articula con mayor precisión. Así, en *El árbol...* no solo hallamos una versión más madura de su autor —cuentos con mayor extensión y ambición narrativa, ya desprovistos de una lógica moralizante, un elemento presente en su obra temprana—, sino también una decla-

ración de principios sobre las posibilidades de la literatura nortera.

Y es que, en palabras del escritor, "ya todos saben que el norte es violento, pero lo que se dice de acá va más lejos que los relatos del narco". Esta es una frase esbozada apenas inicia el primer relato de esta colección. No es coincidencia: ninguno de los cuentos de *El árbol...* obedece a los grandes temas del norte: el narcotráfico, la violencia o la migración. La apuesta es distinta: la oralidad, el desierto, la banalidad de lo cotidiano y la frontera. Elementos propios de la literatura nortera, pero en coexistencia con imaginarios típicos de la ciencia ficción y la ficción especulativa. No es casual, en este sentido, el epígrafe de Daniel Sada —"la abstracción malsana de las mentiras dichas con aire de verdad"—, cuya obra se distingue por una prosa marcada por la oralidad, y que aquí no solo sitúa los referentes literarios del autor, sino que parece anticipar el papel que tendrán los rumores y relatos colectivos a lo largo del libro.

Sirva como referencia el cuento homónimo. En él encontramos la historia de una comunidad que transmite y modifica el relato de Doña Eva, una mujer de la tercera edad que asegura haber visto caer del cielo un robot espacial. El relato se reproduce a través de múltiples personajes, de modo que el lector vacila ante la imposibilidad de determinar cuál —si alguna— constituye la versión verdadera. "El ocio —señala el narrador—, herramienta e insumo vital para el desarrollo de los chismes, inunda los predios de esta subregión de México. Las historias vuelan con el polvo que se levanta de los caminos de terracería". El texto, que se anuncia como parte de "un muestrario de humor y ciencia ficción", en realidad define el matiz limítrofe del libro: cuentos que toman prestados elementos de la ciencia ficción como detonantes narrativos, casi esceno-

gráficos, que se disuelven en el paisaje y el cotidiano nortero. En "El árbol...", por ejemplo, el robot funciona apenas como punto de partida narrativo, mientras el núcleo del relato se concentra en la oralidad y en la forma en que una comunidad preserva y transmite sus historias.

"Cervecería Polvo Lunar" sigue una lógica similar, pues acudimos a la construcción del mito de un cervecero alemán quien, se sospecha, es en realidad un extraterrestre. Aquí el lenguaje especulativo y de ciencia ficción se hace presente, pero es mera excusa para esbozar un retrato humorístico y pintoresco del norte del país, al grado de que el relato desemboca en un corrido que amalgama ambos registros: "muy buenas tardes, señores / vengo a cantar un corrido. / No se me asusten ni espanten, / que es la verdad lo que digo. / Rumbo pa San Felipe, / se apareció un ovni, amigos...".

La oralidad no solo se presenta como una cuestión de fondo, sino también de forma. El uso recurrente y eficaz del lenguaje coloquial atraviesa la mayor parte de los textos: "por ahí el hijo de alguien que logró irse a la ciudad a estudiar psicología dijo que era posible que uno olvidara cosas [...] Pero la gente decía que, primero que nada, qué eran esas mamadas de irse a estudiar psicología y no derecho o medicina, con tanto malandro y enfermo en el ejido". Este manejo del lenguaje —voces que remiten con naturalidad al habla cotidiana— dota a los relatos de *El árbol de la sombra fría* de una verosimilitud tal que los robots espaciales y los cerveceros extraterrestres dejan de parecer imposibles.

En contraste, el cuento que más se apega a los códigos de la ciencia ficción, "La ciencia dura", resulta el menos logrado del libro. A diferencia de otros relatos donde los elementos *cienciafccionales* se diluyen en el paisaje y la oralidad, aquí

los registros del género (viajes espaciales, misiones exoplanetarias, la existencia de un sistema solar internacional, etcétera) ocupan el centro del relato y, salvo por algunos comentarios autoparódicos sobre ser joven en un país de pocas oportunidades, dejan en segundo plano la dimensión oral y cotidiana que distingue al resto del volumen.

Uno de los relatos más logrados es “La tormenta del desierto”, un cuento doblemente norteño y especulativo, ya que imagina un futuro cercano para evidenciar las tensiones sociales del presente. En él nos situamos en el México de 2032. Ha entrado en vigor la nueva ley de sustentabilidad, orientada a reducir la contaminación, y que ha derivado en el cierre y

prohibición de asados y rosticerías. Aquí la crítica a las instituciones y políticas públicas es contundente. Cuando las taquerías de la ciudad han cerrado por incumplimiento a la ley, el autor critica la doble moral institucional: mientras los pequeños negocios son clausurados, los intereses de las grandes industrias permanecen intactos. ¿No es ese futuro, en realidad, nuestro presente? Basta ver cómo se nos exige responsabilidad individual —como ahorrar agua, no usar popotes— mientras el desastre ambiental de la industria no solo tiende a permanecer impune, sino que se incentiva.

Con todo, *El árbol de la sombra fría* es un libro que gravita en dos esferas distintas, pero complementarias. Es una

obra inmersiva: robots, extraterrestres, ovnis y especulaciones en un escenario desértico, cervecero y de calor “termo-nuclear”: el norte de México. Así, se trata de una obra que no debe leerse como un libro de ciencia ficción en sentido estricto, a pesar de presentarse como tal. Los lectores acérrimos del género se hallarán, aquí, frente a la pared del desencanto. Pero en ello radica su mayor virtud: obliga al lector a abandonar las expectativas de dicho género y a habitar lo limítrofe. Es también una constatación: que en el norte —como en cualquier latitud—, la escritura no se somete a un repertorio temático predeterminado.

Natividad en Bjørgvin

Jon Fosse

Trilogía

Seix Barral / De Conatus

Madrid, 2024, 160 pp.

HÉCTOR M. MAGAÑA

En *La condición humana*, Hannah Arendt escribió: “Mediante el hijo es como si los amantes volvieran al mundo del que les ha expulsado su amor”. En la novela de Jon Fosse, *Trilogía*, una pareja de amantes regresan al mundo: “Asle y Alida caminaban por las calles de Bjørgvin, Asle llevaba al hombro dos hatillos con todo lo que tenían y en la mano la caja con el violín que le había heredado su padre Sigvald, Alida llevaba dos bolsas de comida, y hacía horas que daban vueltas por las calles de Bjørgvin buscando alojamiento, pero parecía imposible alquilar nada en ningún sitio...”. Así inicia una novela donde el amor, el hijo y el mundo son los tres protagonistas de esta historia. El trasfondo es tan íntimo como conocido: una pareja joven intenta encontrar refugio en un mundo hostil mientras espera un hijo.

Trilogía, de Jon Fosse, es un libro que debe leerse casi en voz alta. Las palabras de Fosse están hechas para ser escuchadas antes de ser comprendidas. En esta historia, el autor nos muestra los hilos y los nudos que se entretejen cuando se habla de amor y de arte. Dividida en tres partes: “Vigilia”, “Los sueños de Olav” y “Desaliento”, la obra está acompañada constantemente por la música: “pero ahí está la canción, una canción que debe ser lo que llaman amor, de modo que se conforma con estar presente en la música y no quiere existir en ningún otro sitio...”. Se suma otro elemento: la ciudad de Bjørgvin. Una de las ciudades más im-

portantes de Noruega y epicentro de toda la historia de Fosse. No es un elemento más. En esta pequeña gran fabula que nos narra Fosse hay ecos de la tradición cristiana. Fosse, católico practicante, toma Bjørgvin como espacio donde se interceptan los elementos cuasi-místicos de la novela. Noruega, poseedora de un imaginario mitológico impresionante, adopta las imágenes judeocristianas sin perder las propias. Su análogo se conjuga en Olaf II el Santo (995-1030), el último vikingo, el primer cristiano, primer rey de Noruega y primer santo de dicho país (cuya iglesia honorífica se encuentra, precisamente, en Bjørgvin).

Lo anterior lo vemos representado de forma silenciosa en la novela. Arrojados al mundo de la manera más heideggeriana posible, Asle y Alida se enfrentan a él con una oscura inocencia. Como si se tratara de un oscuro cuento de hadas, viven en la pobreza material y en la riqueza etérea del arte. Un violín, un legado musical y la promesa de un hijo son todo lo que posee esta pareja adolescente. Es imposible no escuchar, en el trasfondo, la natividad de Belén. No obstante, para Fosse no es lo divino lo que salva, sino el Amor. Es un poder que se vuelve inmanente y panteísta conforme se va desarrollando la novela.

Establecidos en las afueras de Bjørgvin, la joven pareja encuentra refugio en el arte (“... pero por qué justamente les había tocado a ellos el destino de ser músicos, eso no lo sabía el padre

Sigvald, claro ...”), en el amor (“... y Alida le pone la mano en el muslo, y él toca y toca y su música llega más allá del cielo y es más cielo, porque Asle y Alida se conocieron anoche”) y en el hijo (“... y Alida dice duerme, mi amor, vuela, mi niño, solo vive, solo toca el violín, mi niño, y entonces vuela por el reluciente fiordo azul y sube por el cielo azul”). Las vicisitudes de los personajes delimitan sus fronteras con el mundo y marcan los límites de su pequeño Reino del Amor. La afirmación del “Reino del Amor” no es una exageración. En *Trilogía* vemos claras referencias de que el Amor es el corazón de un mensaje que solo puede ser dado a través de la música (el violín de Asle, de su padre Sigvald), así como el nazareno transmitía el Amor a través de la Palabra.

No es de extrañar que la historia de Fosse tenga estos ecos neotestamentarios, como afirmaba Gaston Bachelard (en línea con C. G. Jung): las imágenes son capaces de secuestrar nuestro imaginario colectivo y personal. Es más, la propia historia —el cuento de hadas más influyente de Occidente— inicia con el desarraigo. María, la madre del Niño, debe su existencia al nomadismo. Como dice el filósofo italiano Massimo Cacciari: “En los idiomas de Occidente ella es ‘llena de gracia’ esencialmente porque gesta formas y caminos, porque solo peregrinando por ellos le fue dado florecer. Caminos terrenales, siempre, así como de carne es su niño”.

Tal como lo mencionó Hannah Arendt, el hijo es el camino de regreso al mundo. Los amantes regresan, y el camino terrenal los ilumina con su oscuro rechazo. No hay lugar en el mundo para la inocencia de los habitantes del Amor. Los “llenos de gracia” están condenados a recorrer todos los caminos, a explorar todos los terrenos, lejos de casa, lejos de Bjørgvin.

Del mismo modo que Asle fue condenado a ser músico, Alida está con-

denada a generar vida. Alida, como María, “comprende lo que le costará participar en la vida de lo que ha concebido, a pesar de que solo lo comprende cuando medita, ve o intuye el destino que deberá compartir”. Asle en cambio, como su padre, “no tenía nada, nada en absoluto, lo único que tenía era el violín y a sí mismo, además del maldito destino de músico, dijo padre Sigvald...”.

El padre sobrevuela con la música; marcha hacia los lugares adonde el sonido de su violín lo lleve. La música, como la voz de los ángeles, los guía y los eleva por encima de su realidad. La esperanza, en la novela de Fosse, es algo numinoso. No obstante, el desarraigo los impulsa a huir de lo terrenal. La música los hace “volar”, flotar y ser livianos. Suben al cielo: tanto Sigvald, como Alse y Alida. Los amantes

no pueden vivir en el Björgvin terrenal, tienen que sobrevolarlo: “solo el violín, mi niño, y entonces vuela por el reluciente fiordo azul y sobre por el cielo azul...”. Una escena que recuerda a los eventos del nazareno: “Luego Jesús los llevó fuera de la ciudad, hasta Betania, y alzando las manos los bendijo. Y mientras los bendecía se apartó de ellos y fue llevado al cielo” (Lucas 24, 50-51). Los amantes, terrenalmente, se ven rechazados constantemente por los demás. Recuerdan los versos de Rainer Maria Rilke: “pues pequeños en un país inmenso / —casi una nada—, al acercarse a los templos / estallaron los dioses, traicionados, y perdieron el entendimiento”.

A diferencia de otras obras suyas, como *Septología*, aquí no hay necesidad de Dios. Lo divino en *Trilogía* es el Amor. Un Amor que se mueve en los fiordos

como un espíritu: inocente, oscuro y luminoso. Una condena y un destino como lo fue la música para Sigvald y para Alse. Una contradicción que el propio autor reconoce en diversas entrevistas: “Sé que la buena literatura, el buen arte, traen luz a la vida, aunque sea la luz de las tinieblas, de las tinieblas luminosas, si se me permite decirlo así”.

Trilogía es una canción en tres partes sobre el Amor: un Amor que mueve, destruye, oscurece, ilumina y construye. El nacimiento es producto de ello. Dirá Hannah Arendt: “el nacimiento de nuevos hombres y un nuevo comienzo es la acción que son capaces de emprender los humanos por el hecho de haber nacido”. Igual que una pieza de violín. Asle toca su instrumento y todos volamos por el fiordo.

Lot ante Ícaro

Luis Mendoza Vega

Pájaro de sal

Crisálida Ediciones

San Luis Potosí, 2026, 34 pp.

HÉCTOR JUSTINO HERNÁNDEZ

La imagen es sugestiva: un ave que abandonó la piel, los huesos y las plumas para investirse mineral, signo de la alquimia de Paracelso que unía el azufre, la sal y el mercurio en un principio místico del cosmos. Al igual que en la metáfora que da título al libro, encuentro en la poesía de Luis Mendoza Vega una mezcla que aúna vivencias de juventud y reminiscencias de mitos en un compuesto donde es posible identificar un cristianismo sacrilego, la universalidad de la tradición y el oscuro placer de la desobediencia. Para ello el autor ensaya la unión de Ícaro y de Lot al interior del poemario que resulta en una misma idea: el castigo divino como consecuencia de la ambición y de la duda.

Pájaro de sal, primer libro del poeta, perteneciente a la colección de *plaquettes* de la editorial Crisálida, se trata de un volumen en el que la juventud se vuelve punto de vista, tema, lugar que se abandona no sin pérdidas. Asunto sobre el que se regresa en círculos concéntricos, como en un caracol, y al que se acude para extraer de él una búsqueda más que una respuesta final. Entre sus páginas hallo un interés por sugerir que la infancia es un silencio, el de la muerte, el del quebranto de las normas, el de la caída en tentación, el de la ironía frente al nombre de las cosas, el de la memoria como un juego de tensiones entre las vivencias propias y el universo incontrolable. Dicho

silencio se resuelve en un tiempo nuevo, el del instante presente que se fija, quizás sorprendido de su existencia, atónito frente a su presencia súbita: “No hay más memoria que esta fugacidad anonadada”.

Llama la atención la nota final en donde se indica que los poemas contienen versos intervenidos de autores como Carlos Martínez Rivas, Gloria Gervitz, Malva Flores o Stéphane Mallarmé, porque señala un hecho que atraviesa la concepción misma de la poética del autor veracruzano: el diálogo con otros escritores, la búsqueda de un equilibrio entre la angustia de las influencias y su concepción personal del mundo. Se trata, pues, de una poesía que halla su forma en el exterior. Al referenciar cambia el contexto original de la cita, le da nueva vida. En lugar de utilizarlas solo como epígrafes, las incorpora y las vuelve parte del discorrir de ideas. Dicho procedimiento me recuerda al que hacía Gilberto Owen. Él era la materia de su propia obra: por medio de símbolos en donde algunos han querido ver una iniciación esotérica, construía un yo poético múltiple en el que intervenían varias máscaras —Ulises, Simbad, Jacob— y referencias a sus lecturas —el mismo Mallarmé, Juan Ramón Jiménez o Marcel Proust—. Owen utilizaba sus referencias como catalizadores que le permitían hablar de sí mismo, de anécdotas o información sobre su vida. Más que lo autobiográfico, lo que pretendía era la construcción de un mito moderno, del mito del poeta que propone un juego de máscaras y de manos con su lector. Mendoza Vega apuesta por el mito de la infancia y del deseo; de la infancia que se mira como un lugar de descubrimientos insospechados; del deseo como espacio de la transgresión sacrilega, tal como se indica en el epígrafe de Martínez Rivas: “Así colmaste la copa de la iniquidad. / Sobrepasando el castigo.”

El poema con el que se abre el libro, “No me detengo para mirar la calle”, se inaugura también en el recuerdo, apela al abandono de una etapa y a la llegada de otra en la que las responsabilidades adquieren un matiz de inexorable realidad: “descubrirme viejo a mis veintiuno [...] / Así sucedo al día”. Un poema que señala la transición de las edades es un poema que también apunta hacia un estado del yo cuando parte de la cotidianidad para afirmarse con un lenguaje donde las cosas y los logros parecen generarle desconfianza, por mirar el mundo con sospecha. La idea regresa en el poema siguiente, “Parada de autobuses”, en el que una metamorfosis ovidiana convierte a Sísifo en un niño que, en un encuentro fugaz con el yo, permanece a través del instante. Escribe el poeta: “el niño que dejó en mí el juego de los asideros”, ¿y qué es la poesía si no un juego de asideros? En ella el lector va enlazándose con las palabras, se convierte en Sísifo cuya piedra amenaza con venírsele encima y aplastarlo. Aquí el mito, en lugar de sustituir a quien enuncia como en el caso de la poesía de Owen, sustituye al encuentro con el niño, y advierte la caída como la posibilidad también de un juego con el porvenir, con los sentimientos de sospecha e incredulidad que trae consigo el fin de la infancia.

En el tercer poema la intención ya es clara, se trata de una indagación ante la forma en que la infancia se extingue y de ella permanecen sus restos todavía palpables en la memoria, en el juego, en el mito, en la poesía: “Como el caracol que deshace / de su centro la sal ensimismada, / busco el hilo que al olvido desteja / de la memoria, su espuma vaga.” La búsqueda alcanza su perihelio en el último poema “Muerte por agua”, también el más extenso del volumen, en donde la memoria atrapa de repente un instante, el de un río en que “esa copa abisal de la infancia”

renace con el aroma de la muerte. En un nivel anecdótico es la vivencia de un sujeto que confiesa con temor la muerte de un primo por ahogamiento, un primo cuyo nombre, Daniel, mantiene los ecos bíblicos, solo que, en su lucha con los leones de agua, no resulta victorioso. El dolor por la ausencia atraviesa el tiempo y construye un presente apenas esbozado en el yo: “Vuelvo sobre tus pasos hasta el cristal marino”, el regreso convierte la narración del accidente en canto fúnebre; exequias que verbalizan un lamento por lo que no es, por lo que nunca será; barca mortuoria que deriva en un cauce vertiginoso. “Oh, señor, tú me arrancas / del río que sueña con un ahogado / oloroso a limo”, la muerte como un sueño del río desemboca a su vez en el mutismo, en el despertar apenas intuido que trae a cuevas la asunción de la memoria: “Aquí no hay agua, / solo nos humedece el silencio.”

Pero una vez que dibuja el espacio mítico de la infancia, *Pájaro de sal* vuelca su mirada sobre el deseo y la búsqueda de un sentido en lo cotidiano, a veces con humor irónico, a veces con una preocupación por lo humano entendido como una dificultad para establecer coordenadas ante el desconcierto de la experiencia. Dicha mirada utiliza el mito y el instante para abrirse camino allí donde se enuncia un fragmento de mundo —“El mediodía es un rectángulo de exactitud”— que concluirá en el descubrimiento: “Es el deseo, medito, la mirada, que se revuelca y ríe a mitad de la tarde.”. La intención se repite más adelante: “El deseo de dos cuerpos / que el tiempo apremia”, en el poema “Como el

gato de Schrödinger muerto y vivo a la vez a veces te equivocas y le llamas amor” y que no puedo evitar unir con el título de la película de Julián Hernández *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás dejarás de ser amor*. Se trata, entonces, de un deseo que nace entre dos cuerpos iguales, de un homoerotismo consciente de su transgresión.

En este sentido, Mendoza Vega pone un énfasis en dicha transgresión, sobre todo por los símbolos a los que recurre: Ícaro, Lot, Judas, Isaac, Jorge Cuesta. Todos ellos infractores de las normas. Vasos sacrificiales de la curiosidad humana, condenadores (y no condenados) de un mundo a veces sin sentido. Ya sea por la caída tras el intento de abrazar el sol, por la pérdida de la esposa ante el rompimiento del mandato divino, por la venta de un dios, por su carácter corderino o por su épica y estética, cada uno de ellos son el ave de sal que se dirige a su caída estrepitosa. El deseo es, en algunos poemas del libro, esa caída, el señalamiento ante la desobediencia, el disfrute y, también por qué no, la resolución de un yo poético dispuesto a abrirse camino hacia el placer: “No hubo nunca antes fragua, / como un beso, por el cual morir después [...] / de un par de chicos tendidos en un hotel.” Sin embargo, en otros momentos es la duda o la franca ironía de saberse otro, de descubrirse poeta en un mundo donde la poesía se esconde tras los ojos de unos cuantos. Así, quizás con menos presencia, la escritura también parece ser un asunto, entendido como un acto de la noche y como un enfrentamiento, un encuentro ante una

fuerza difícil de asir, difícil de nombrar, pero que vuelve a quien la mira un poco más humano y a la vez un poco más transgresor: “no pidas residencia aquí, / no vivo como dios manda.”

En suma, *Pájaro de sal* es un poemario en el que juventud y muerte se encuentran en el filo del deseo. Aunque “El deseo también / es un animal doméstico”, se trata de un animal carnívoro que acecha, que no ha extraviado los instintos de sus ancestros feroces y por ello amenaza con volverse contra su amo. La unión de juventud, muerte y deseo aparece sobre todo cuando los temas primordiales se adhieren al mito que posibilita jugar con la culpa, la nostalgia, el sentimiento de pérdida, el placer y la ironía; es decir, cuando se muestran como vías alternas que apuntan hacia un yo que unifica, que dispone y se sabe finito. En última instancia, esta consciencia de la finitud hace que los poemas se vuelvan una especie de *memento mori* que utiliza el paso entre la infancia y la adultez joven, junto con la revolución corporal que trae consigo el deseo homoerótico, para elaborar un homenaje y una apropiación a la trayectoria de lectura que explicita el poeta en la nota final. Luis Mendoza Vega apela a una multiplicidad de máscaras e imágenes para generar un panteón íntimo en donde lo cristiano y lo griego apelan a una misma idea, a una metáfora del sacrilegio en tanto que forma de dar importancia los asuntos humanos y de potenciar la experiencia de un yo que no acepta “de lo que se le acusa” a la vez que se acusa de no “vivir como dios manda”.

En el nombre del padre, del hijo y de nadie más

Christian Peña

Padres huérfanos

Elefanta Editorial

México, 2023, 132 pp.

BÁRBARA ÁVALOS MONSIVÁIS

En *La baba del caracol*, Chantal Maillard escribe sobre la invención y sobre aquello que encierra el poema. A propósito de un breve texto titulado “Che cos’è la poesia?”, publicado en *Poesia: Mensile di cultura poetica* en 1988, apunta: “Dejarte atravesar el corazón por el dictado. [...] Llamo poema a aquello mismo que enseña [...] el corazón, a aquello que inventa el corazón”. Parto de estas líneas para hablar de Christian Peña (Ciudad de México, 1985) y de su libro *Padres huérfanos*.

Podría comenzar intentando definir el género de esta obra, pero el resultado sería, inevitablemente, burdo e intras-

cendente: en Christian Peña, reconocer la hibridación es casi una obviedad. Aunque el libro haya sido galardonado con el Premio Bellas Artes Sonora de Minificción Edmundo Valadés, lo que encontramos es, más bien, un conjunto misceláneo de registros que además trabaja con archivo. Hay narrativa y biografía, ensayo y, sobre todo, un lirismo que atraviesa con fuerza su prosa tan característica. La obra, en fin, desborda cualquier clasificación unívoca y se sostiene precisamente en esa tensión entre formas. Por eso pienso en una escritura cercana a la que despliegan las ideas de Maillard: una que, aun al resguardarse, se extravía; y para evitarlo,

nace el impulso de fijarla en la memoria. Esto parece ser cuidadosamente resguardado por Christian Peña, quien en esa zona de riesgo introduce a un tercero: un hijo atraído por la neblina que es su padre y por el aroma a tabaco.

Desde *Me llamo Hokusai* (2014), el ejercicio literario de Christian Peña se delinea con claridad: atestigua, desde una atención absoluta, un mundo que le resulta tan desconocido como asombroso. Así como la hibridación genérica es una constante en su obra, algo similar ocurre con sus temas: reaparecen la figura del padre y la identidad, ahora acompañadas por la orfandad. Lo distintivo de *Padres huér-*

fanos radica en la insistencia de Peña en un gesto fundamental: escribir antes de la muerte. Escribir sobre el padre, escribir para recordar la vida, sin esperar nada más. Sus motivos se dispersan a lo largo del libro con notable intensidad expresiva. Desde el inicio, advierte que su padre: “Prefiere no hablar, por eso yo lo escribo”; y más adelante, casi al final, añade: “Pasarse al papel sus palabras es mi forma de hacer una ofrenda a su origen”.

Christian Peña es, además, un autor profundamente consciente de lo que implica ‘ser hombre’, y en su escritura se manifiesta una masculinidad inusualmente honesta y genuina. Lo advertimos ya en sus trabajos anteriores, donde ha abordado la enfermedad, la infancia, la sexualidad y el erotismo desde una perspectiva poco común y muy amorosa; entre esos núcleos tampoco quedan fuera la paternidad y la identidad. Sin embargo, en *Padres huérfanos* esa exploración singular del espectro de ser varón da un giro respecto a lo que habitualmente encontramos en sus otros trabajos. En *Me llamo Hokusai*, la figura del poeta y la vida del hombre tendían a diluirse en la voz lírica que construye: era casi él y, al mismo tiempo, otra cosa. Ese mismo desdoblamiento reaparece en *Padres huérfanos*, dejándonos claro que el texto literario es más que la anécdota. Allí recrea un imaginario familiar apoyándose en el arte plástico del japonés Hokusai; inventa vidas y las sostiene mediante narraciones contagiosas, imágenes densamente sensoriales y un lenguaje húmedo, todo orientado a una pregunta insistente: ¿quién se es?

En *Padres huérfanos*, en cambio, Peña toma otro camino dentro de esa misma indagación. Primero, se posiciona como hijo; segundo, afina el enfoque de la identidad para dar con las figuras del padre y del huérfano; y, tercero, vuelve, aunque desplazadas, a las preguntas fundamentales: ¿qué es esto?, ¿qué significa ser esto?, ¿qué quiero ser? Pero ahora esas preguntas orbitan en torno a otras más incisivas: ¿quién es mi padre? y ¿cuál es su historia? En ello ahonda, sobra decirlo, con seriedad: en la historia de una infancia arrebatada por la muerte y de una paternidad difusa y triste: “¿Qué recuerda mi padre cuando piensa en su padre? [...] El padre de mi padre es un fantasma, un retrato a partir de lo que sabe de oídas y su propia invención”, escribe. El latido de un corazón existe allí fuera de nuestra presencia, dice Maillard, “el latido que expresa, que inaugura y expone el compás entre el dentro y el afuera, entre el sí *mismo* y... el otro”. Entonces ejerce Peña su oficio en la construcción —y deconstrucción— del retrato de un padre de temple contenido, que resguarda el dolor y se manifiesta callado; en el recuerdo como un misterio que no desea compartirse, porque ocultar sea, quizá, una manera solidaria de sosegar la propagación del tormento: “La sangre esparcida [...] como una mancha imborrable en la memoria, penetrando hasta el hueso, percutiéndolo todo”.

A diferencia de otros textos suyos, más conciliados con la ternura y al amor,

aquí el acercamiento se formula más bien despacio, desde la cautela y la compasión. Para ello, se vale de procedimientos como la entrevista, las grabaciones de voz, los apuntes en el cuaderno, la memoria y el archivo. No obstante, pese a estas intenciones comprometidas, el resultado no termina de ser del todo nítido. Más bien, parece corresponderse con la misma naturaleza de su práctica como escritor —como artista, en suma—; un ejercicio que, en su afán de revelación, roza también la pérdida y el desconocimiento. Lo formula con mayor precisión Annie Ernaux, a quien cita como epígrafe: “A medida que me esfuerzo en desvelar la verdadera trama de una vida dentro de un conjunto de hechos y de decisiones tengo la sensación de que pierdo el verdadero rostro de mi padre”. Y sí: el trazo que Peña intenta desvelar de su padre es apenas figurativo. La resistencia inicial a revelar su nombre, junto con el tejido de otras historias sobre la suya para establecer asociaciones, delata a la vez un gesto de cuidado y una táctica. Ambos aportan en la medida en que construyen metáforas, conjeturas y zonas de duda entre lo que se afirma como verdad y aquello que pertenece a la ficción o al misterio.

Hay en ello, sin duda, una maniobra sugestiva que sostiene el sentido del texto. Sin embargo, por momentos esa misma estrategia parece volverse en su contra, cuando los apoyos en los que se apuntala terminan por imponerse sobre el centro de la narración y ocupar su lugar. Al final, permanece con mayor claridad lo que desarrolla en torno a Juan Rulfo —su vida y sus personajes— que la figura de su padre, Honorio, quien en principio debería constituir el núcleo alrededor del cual gravita lo demás. Reitero que las asociaciones de Peña siguen siendo delicadas, incluso tiernas; irradian esa luz lejana y suave que le es tan propia. Pero, de pronto, esas mismas conexiones, que funcionan como cierre de los breves textos que componen el libro, resultan flojas o demasiado evidentes, predecibles; de ahí que la sorpresa, o el efecto de asombro, se dilata en exceso para el lector, hasta el punto de no llegar, a veces, a concretarse. Por el contrario, hay algunas reflexiones propiamente literarias que llegan a ser más conmovedoras.

Con esa misma entonación poética, intensa y sostenida, Christian Peña retoma fragmentos y pasajes de los libros de Juan Rulfo para espejear, desde la vida del autor jalisciense y desde su ficción, la figura de su padre. Así, atravesamos una lectura atenta al silencio, la muerte y la extrañeza. Escribir y escribirse con los muertos, como lo hacía Rulfo, ¿para qué? ¿Y por qué? Para una suerte de rendición de cuentas; por piedad, por rencor.

Peña se acerca a Rulfo del mismo modo en que se aproxima a su padre, con cautela. Como si ambos fueran, a la vez, fantasma y sueño; como si fueran también esa historia que nosotros, los hijos, completamos alrededor de la presencia o la ausencia. A veces pareciera que los padres olvidan justamente eso: que su lugar, la

mayoría del tiempo, es estar muertos. Nos preguntamos constantemente qué le ocurre al padre, cuáles son sus sueños y sus desvelos; pero acaso valdría la pena reconocer, en estos huérfanos, un mundo interrumpido, un animal abatido que busca sombra en un árbol torcido. Queda la sed.

En ese cruce sucede una experiencia de lectura singular: al sincronizar las vidas de Honorio y de Rulfo, hay momentos en que ambas historias se confunden para el lector, como si se internaran en una misma niebla. La historia del huérfano parece volverse una sola, condensada y reiterativa, como si todas respondieran a un mismo origen. Y, sin embargo, Peña demuestra una destreza precisa ante la crudeza; aun en escenarios sangrientos y trágicos, es capaz de convocar lo onírico y lo real simultáneamente, de anunciar, desde el recuerdo o la sospecha, la violencia y la muerte, y de decir, con una sobriedad que pesa, esas noticias que dan pena.

Como he dicho, en ocasiones las relaciones entre ideas se sienten forzadas; aun así, distingo otra pulsión valiosa: el deseo de encajar, de encontrar un lugar en una historia que no es del todo propia. Hay, en ese acto, una voluntad de explorar una pérdida que no le pertenece de manera directa: la ausencia del padre a partir de la muerte, del asesinato, de un abandono no elegido. No se trata, dicho sea de paso, de un duelo enunciado con claridad; es más sutil. Peña explora la historia de vida, la violencia, la sangre, pero pone especial atención en el legado, en las respuestas y las preguntas, en la reacción, en la memoria, en la crianza, en los hijos; en esa milpa atravesada por la advertencia de que allí crecía algo, pero la sequía no se detuvo. Se trata, acaso, de lo que siembra y cultiva la muerte: del fruto que dejó a alguien sensible y muy debilitado, a la deriva, pero que de algún modo no lo mató; de aquello que, agarrándose de otra cosa, tomó forma y pudo crecer de manera extraña para seguir con la vida. Ante ese vacío, entonces, surgen los sueños; inventamos fantasmas y memorizamos las historias que contamos sobre nuestros padres para completar los recuerdos, para mantenernos ocupados.

Al escribir, dice Peña sobre Rulfo, “entabló conversación con fantasmas, propios o ajenos, muertos o no; próximo al rezo y a la invocación, [...] la soledad y la muerte contadas entre dientes”. De acuerdo con esto, someto a juicio mi primera intuición: que el padre estaba velando algo. Ahora, en el fondo, acaso sea el padre aquello que se está velando. ¿Para qué? Para contener las manos y su desembocadura hacia lo más trágico; para aliviar la pena de esa ceguera que cargamos a cuestas; para salvarlo mientras nos alejamos de nosotros mismos en el silencio. Colocar veladoras a sus muertos y rosarios de tinta negra es lo que hace Christian Peña: rezar por su padre a través de nosotros. Palabra tras palabra, guardando silencio.

Pienso la escritura de Peña, a propósito de la imagen más bella de la oración, como una vela a medio camino, solitaria, que derrama tinta entre el secreto blando

de nuestros labios y los de su padre; una vela que se pierde en la sangre, enciende un silencio amorfo que solo otros ojos podrían advertir y repasa fantasmas entre dedos y dientes. Con una inquietud todopoderosa, el autor se levanta a padecer el amor de un hijo hacia su padre, y no hace sino lubricar los nombres que se derraman calientes sobre las palabras dentro de la bóveda fría, expandida y dilatada, del rezo y la muerte.

Comenté antes cierta ligereza en algunas de las metáforas o asociaciones que Peña teje a lo largo del libro; asunto que se resuelve a partir del tercer apartado, titulado “El rey león”, donde el texto adquiere un pulso distinto: gana en ritmo, en densidad, en movimiento. En los siguientes capítulos aparece una brillantez más nítida en las reflexiones con que Peña cierra sus fragmentos al pensar la paternidad y la orfandad. Persisten, es cierto, algunos paralelismos forzados entre la vida de Honorio y la de Juan Rulfo, aunque también pueden leerse como efecto de una curiosidad insistente: la del hijo que busca, a toda costa, saber del padre.

De vuelta al punto central, la orfandad se presenta como una marca de muer-

te. La condición de huérfano despierta inevitablemente algo parecido a la piedad; y, sin embargo, hay en ello una suerte de ironía. Rulfo, como autor huérfano, es también alguien que mata. En *Pedro Páramo*, la orfandad se extiende sobre Comala; no en vano, la novela puede leerse como la historia de un padre huérfano. Para dar con él hay que desenterrar muchos muertos —ese parece ser el mandato—, aunque a veces cueste la vida. Y, aun así, queda la pregunta: ¿qué es lo único que los muertos pueden conceder? El rencor.

Cuando Juan Preciado llega a Comala y le pregunta a Abundio por su padre —¿quién es Pedro Páramo?—, este responde: “Un rencor vivo”. Peña afirma del cacique que solo sabe parir hijos muertos. A partir de ahí, pienso en Pedro Páramo descrito exactamente así y, tras leer a Peña, sospecho que ese rencor no solo habita en el personaje, sino que su origen se desplaza hacia su autor.

A Rulfo solemos mirarlo desde sus virtudes y sus carencias, como si ambas bastaran para ennoblecer y justificar la sensibilidad con la que escribió sobre la soledad y la orfandad. Esa es la imagen que sus obras —y cierta lectura de ellas—

nos han legado: la de un hombre dulce, amoroso, casi sereno, como el que asoma en *Cartas a Clara*. Pero el Rulfo que Peña perfila es otro: extraño, contenido, por momentos incluso sombrío y cínico, atravesado por una violencia que no siempre se deja ver de frente. Esa lectura trastorna la imagen apacible que conservamos de él y la sustituye por la de un hombre solitario que también guardó rencor. Y que acaso desde ahí escribió.

En *Padres huérfanos*, Christian Peña descoloca y trastorna por completo la imagen de Rulfo. Con el tiempo, deja de ser entrañable para volverse áspera, incluso vengativa. Un hombre que conoció de cerca la muerte y, a partir de ella, modeló un mundo extraño, irreconocible, que nos hizo resentir; una tierra huérfana donde el viento sopla suave y, aun así, levanta el polvo de los caminos, se lo lleva... y trae más.

Al final, somos el juramento de lo que hemos mamado, la pulsión misma de la sangre. El fruto del padre puede venir envenenado o bien colmado de amor. Eso, en parte, también lo sugiere Christian Peña.

Retrato de familia con mascotas

Daniel López Romo

Tienda de mascotas

Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco

Guadalajara, 2025, 78 pp.

BAUDELIO LARA

Nada impediría clasificar *Tienda de mascotas*, la *opera prima* de Daniel López Romo, como un bestiario, si no fuera porque, en estos tiempos políticamente correctos, parece de mal gusto referirse a los animales como bestias. Por tanto, sospecho, esta etiqueta, —aunque no el subgénero—, entrará pronto, si no es que ya lo está, en el limbo literario al que muchos acuden, pero del que pocos quieren hablar una vez terminada la fiesta. No lo es tampoco porque, si bien comparte con los bestiarios comunes una intención alegórica y filosófica que usa a los animales para referirse a la condición humana, su tono confesional, a veces aleccionador, siempre coloquial, remite a experiencias particulares y subjetivas liberadas de la moraleja religiosa o didáctica. En ese sentido, el libro está más próximo a la conexión espiritual gatuna que retrató Olga Orozco en *Cantos a Berenice* y a la mirada epifánica de la naturaleza característica de la obra de Mary Oliver que a la exposición erudita de un compendio de seres híbridos o fantásticos

propia de los bestiarios de Borges y Cortázar, los cuales, pese a su imaginación desbordada, no están exentos de un enfoque que trata a los animales como mera excusa literaria.

Tienda de mascotas, no obstante que contiene una proliferación de figuras zoológicas, no es un inventario sino una morosa enumeración de vivencias que, como tales, son irrepetibles, aunque se reiteren constantemente en las vidas de las personas. Esta obra pertenece a la estirpe de los libros que se acercan a los animales como pretexto, pero con una salvedad: ellos no son solo una excusa, sino un artefacto que utiliza el autor para reflexionar poéticamente sobre algunos temas de la complejidad de lo humano: la memoria familiar, la muerte, la exploración del deseo, las contradicciones de la paz doméstica, los avatares de la adolescencia, la construcción ilusoria de la identidad.

Uno de los epígrafes que abren el libro es la clave de lectura que advierte sobre el carácter de este pretexto. En su elegía dedicada a su perro muerto, Mary

Oliver escribe: “Este poema es sobre Percy / Es un poema sobre algo más que Percy / Piénsalo”.

Esta indagación sobre los animales es, antes todo, una exploración interior, que no se remite a ellos en su calidad de objetos de estudio, sino a “algo más”, un espacio de malestar ubicado dentro de nosotros: ciertamente, los animales son ellos mismos, pero también, son algo “más que ellos”, una puerta de entrada que nos permite observar, a través de nuestras interacciones, lo que nos constituye como personas, esa mónada dinámica que inevitablemente cambia, se mueve y se contradice. Si no, pregúntenle a los Therians.

Dividida en cinco secciones, la estructura del libro permite al lector transitar por distintos estados de ánimo y diversas formas de entender el vínculo con estos compañeros de mundo. El título de la primera sección, “Animales de casa”, juega y cuestiona, a través de la homofonía, las relaciones de dominio en los espacios salvaje y doméstico. El capítulo establece desde el inicio el tono que predominará en el libro: los animales sirven como vehículo introspectivo para explorar las relaciones familiares más profundas y los más íntimos temores personales. Los poemas, dedicados sobre todo a las figuras paterna y materna, establecen un símil entre el cuidado de los animales y el amor filial, así como los frutos, peripecias y contradicciones de esta convivencia. En algunos poemas, hay un tono moralizante cada vez que se invita a extraer una en-

señanza universal en lugar de acotarse al espacio nimio del deseo, la ausencia o el asombro, pero, en general, el conjunto constituye un retrato de familia con mascotas donde los animales son el filtro que permite adentrarse sesgadamente a los afectos humanos.

El segundo capítulo, “Temporada de saltamontes”, se basa en la tesis de que la vida y el amor pueden ser una plaga. A lo largo de seis textos breves, con el pretexto de la llegada masiva de saltamontes a la casa en verano, la sección utiliza la figura de estos ortópteros, multiplicada como imagen, pero individualizada como experiencia, como telón de fondo donde se desenvuelven conflictos éticos sobre concepciones opuestas de la vida, la relación de pareja, la imposibilidad de ayudar sin dañar, la paradoja de quien quiere ser libre y termina condenado, la imagen del absurdo absoluto de la muerte que se anuncia en las antenas quietas de pequeños cuerpos inmóviles. La identidad es total: los seres humanos somos saltamontes que, para alimentarnos, para vivir, necesitamos saltar a lo desconocido, a sabiendas de que este salto tal vez nos conduzca a la muerte.

Los poemas de la tercera sección, titulada “Pet Sematary”, en clara referencia a la novela de Stephen King, son elegías que abordan el tema de la muerte desde diversas perspectivas: el paralelismo imposible entre la muerte de los animales y la muerte humana; la aceptación de la etapa terminal como parte ineluctable de la vida; la muerte de la abuela como metáfora vegetal y refugio mental sustentable; el cuerpo como reservorio y curso natural de la enfermedad; la muerte como un estado absoluto de (des)cono-

cimiento. El poema que da título a la sección plantea una pregunta: “¿No somos todos / hamsters, perros, gatos y pericos, / animales que alguien elige / tras la vitrina de una tienda de mascotas?”. El cuestionamiento es retórico pero inquietante. Interpela directamente al lector: ¿Quién nos elige? ¿Quién elige a quién? ¿Quién decide sobre nuestra vida y nuestra muerte? Sabemos que esta pregunta solo la puede contestar Dios. Sabemos también que no hay respuesta, porque su lenguaje, como el de los animales, es el silencio. Como los animales, podemos experimentar la muerte como una amenaza, pero, como señala John Berger, ellos no saben lo que nosotros sabemos: en nuestro caso, además de amenaza, la muerte es un consciente destino.

El cuarto capítulo, “Mean Beans”, supone un cambio de registro. El autor abandona el tono elegíaco de las secciones anteriores para sumergirse de lleno en las aguas de la ironía y la comidilla. El personaje es el “Phaseolus vulgaris”, el frijol común, que se traviste en una suerte de diva adolescente que despliega sus encantos hormonales en los pasillos, aulas y patios de la jungla preparatoria. Se trata de una serie de poemas en prosa que explora los avatares y rituales de la transición adolescente a través de una imagen botánica: todos somos “frijoles malos”. La mezcla de acentos —lo biológico, lo popular, lo cultural— produce un efecto cómico en el que envidia, deseo y curiosidad se combinan en el azaroso proceso de adquirir la propia identidad, o en el descubrimiento final de que tal empresa es imposible. Entre los ideales de perfección, belleza e independencia la voz lírica elige la autosuficiencia, real o impostada

de una *drag queen*, como estación necesaria de la conquista de la madurez. El equilibrio adulto es una paradoja: sabe que se asienta sobre la duda existencial y la incertidumbre, condiciones sobre las que debe buscar la aceptación del propio ser, independientemente de lo humilde o contradictorio que parezca el empeño, pero esa certeza es incómoda.

La quinta y última sección, “Plegarias a la vida”, reúne poemas de un tono celebratorio y esperanzador que son más eficaces en la medida en que se alejan de las abstracciones de la lección moral y se acercan a la vivencia o a la anécdota que les dio origen. Su mayor reto es sortear la trampa de lo tierno y lo sublime en aras de la comunicación de una experiencia que aspira a ser eso: una comunión. Los poemas, como toda plegaria, toman la forma de ofrendas, celebraciones y obsequios que apelan a la memoria, el reencuentro, el regreso a un tiempo verde perdido, a las promesas del amor desde la espera y el silencio.

Al final, *Tienda de mascotas*, nos regresa una imagen introspectiva conformada por viñetas de la vida familiar y doméstica reflejadas en el escaparate deformado pero fiel de la mirada de los animales. Esta indagación de lo humano a través de la mirada del Otro bestial, una suerte de declaración de amor a los animales como tema poético, nos plantea la penosa sospecha de que, como ellos, somos mascotas de un destino que no controlamos. Al mismo tiempo, nos brinda la esperanza de que algo podemos compartir juntos, en esta aventura en la que todos estamos encerrados dentro de la vitrina de la Naturaleza.

Un destello de incertidumbre

Nicolás Echevarría

Cabeza de Vaca. El cuaderno / Cabeza de Vaca

Piano

Ciudad de México, 2025, 112 pp. / México, 1991.

ABRAHAM VILLA FIGUEROA

Hay una peculiar disputa entre lo original o lo auténtico y la impostura o la fabricación cuando se habla de lo indígena y su representación. Y no únicamente porque de un tiempo para acá se espera o incluso se exige una continuidad esencial entre quien representa y lo representado, de modo que se acepta que sea un mexicano quien hable de México, por ejemplo. Detrás de este impulso hay, además de una reivindicación política de grupos que tradicionalmente han sido marginados, el supuesto de que

la identidad personal se encuentra inextricablemente asociada a una experiencia pura e insustituible que no admite vicarios. Acaso porque la vida, se intuye, alimenta el arte únicamente con la intensidad de los días, sintiendo en carne propia los padecimientos, los triunfos, las alegrías o las soledades de ser lo que nos tocó ser.

Y, en el caso de lo indígena, para el que la historia registra uno de los eventos de borradura cultural y colapso civilizatorio más grande, y lo vuelve un horizonte

ineludible de comprensión, la exigencia se hace más fuerte: ¿qué va a saber una persona moderna de lo indígena o de la experiencia indígena cuando su entendimiento proviene de categorías, ideas y tradiciones distintas?

Por supuesto que, para bien y para mal, ninguna de esas objeciones ha detenido a varios artistas, y en la tradición mexicana encontramos grandes momentos en que la herencia de las culturas mesoamericanas o la presencia de personajes y temas indígenas ha dejado una impronta significativa. Hubo un momento en que el Estado y la nación mexicanos acudieron a lo indígena para crear un sentido histórico de sí mismos. Ahí está hoy el Museo de Antropología e Historia, la Piedra del Sol en la moneda de diez pesos (junto con incontables referencias iconográficas), *El Laberinto de la soledad*, varios murales de Diego Rivera, *Balún-Cánán*, esa novela donde los indígenas marginados parecen ser el fundamento y

la razón de las políticas cardenistas, entre muchos otros proyectos y creaciones. Especialmente luego de la Revolución, lo indígena se convirtió en una raíz antigua que sería el origen de una continuidad en la que todavía nos encontramos y que por eso mismo sería parte esencial de nuestra identidad nacional.

Hoy en día lo indígena se ha convertido en una identidad entre muchas, y fuera de ciertas alusiones reivindicativas que todavía hace el Estado en relación con los que ahora llama “pueblos originarios” (como la curiosa exigencia a la Corona Española de que se disculpara por la Conquista), no hay una voluntad oficial decidida y sistemática de entender qué es lo indígena y cómo interactúa con el sin duda debilitado sentido de identidad nacional, que desde la vuelta del milenio se ha fragmentado y diluido entre un afán mundializador que se distanció de lo regional (como, en el caso de la literatura, en la generación del *crack*) y una cultura de masas exacerbada por la irrupción de los nuevos medios digitales.

Además, las primeras críticas al indigenismo estatal tienen ya varios años. El clásico estudio *De eso que llaman antropología mexicana*, donde se argumentó claramente que el indigenismo como política de Estado tenía una lógica paternalista y antiemancipatoria, se publicó en 1970. Ya en los años noventa lo indígena se probablemente se antojaba distante de la idea de nación que parecía emerger de convulsos episodios nacionales, entre los cuales la revuelta zapatista fue quizá el signo definitivo de que el Estado mexicano posrevolucionario y sus discursos de identidad nacional ya no podían explicar y producir una narrativa que no se contradijera con la realidad que estallaba debajo de sus narices.

Quizá por eso una de las mejores películas sobre el mundo prehispánico, la Conquista y la identidad nacional es menos vista, conocida y apreciada de lo que debería. Quizá llegó demasiado tarde o demasiado pronto. *Cabeza de Vaca* (1991), de Nicolás Echevarría, sin duda alguna es la mejor película que se ha hecho sobre el mundo indígena y su desconocimiento, pero también sobre su importancia y su pervivencia en un imaginario roto, caótico y para siempre ya arrojado fuera de sí. Es una película radicalmente moderna que llegó en la década en que este país supuestamente culminaría su tan buscada modernización con la firmada del Tratado de Libre Comercio y la llegada de la democracia. Treinta años después, quién sabe si esas dos cosas perduraron o perdurarán, pero la película continúa siendo una brillante interpretación de las memorias de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Y si ya en los noventa el interés por lo indígena se empezaba a antojar demasiado folclórico y estatista, y sin duda no por eso pocos la habrán visto con escepticismo, temo que la obsesión contemporánea por la pureza de las identidades, la naturalidad de la representación o la reivindicación histórica de los grupos marginales la haga

todavía más oscura y hasta cuestionable para muchos espectadores. Sería un gran error ignorarla por esos motivos.

Cuando Nicolás Echevarría comenzó a filmar *Cabeza de Vaca*, tenía tras de sí una obra documental que fácilmente podría categorizarse como “indigenista”, pues mostraba sujetos y situaciones que la mirada común relacionaría con “lo indígena”, aunque en realidad expresan un interés mucho más específico: los rituales, la devoción, la espiritualidad y los mitos.

Teshuinada: la Semana Santa tarahumara (1979), *María Sabina* (1979) o *El niño Fidencio* (1981) poco se ocupan de “lo indígena”. En ellas vemos personajes que toman parte en celebraciones y ritos y que materializan estados de ruptura y dislocación. María Sabina, en su papel de curandera, hace frente a los males de salud que aquejan a quienes la visitan solicitando a fuerzas espirituales que recompongan a la humanidad rota y debilitada. En *Teshuinada*, los rituales asociados a la bebida, el fervor y la danza crean un estado alterado en el que se representan las fuerzas del cosmos y, entre compañeros, se recrean luchas que repiten los enfrentamientos de figuras míticas y liberan a sus practicantes de una violencia, una energía disruptiva. Solo al final, cuando los hombres lavan sus cuerpos pintados en el río, parece que la vida vuelve a su cauce normal. *El niño Fidencio* retrata una peregrinación en la que una multitud de seguidores devotos visitan los lugares donde un joven, muerto hace muchos años, llevó a cabo cientos de curaciones que son, a sus ojos, milagrosas. Algunos se arrastran, penitentes, por un camino de tierra. Otros, niños o adolescentes, imitan los gestos curativos de Fidencio con las decenas de enfermos que hacen fila esperando su turno de que la fe les devuelva la salud. En todos los casos, la cámara de Echevarría se concentra en los gestos, en los rostros y en los actos que parecen cargar consigo un peso simbólico. La función o el significado de ciertos movimientos de manos o de los rostros expectantes no siempre son claros, mucho menos despliegan una lógica exhaustiva y transparente, pero en su ejecución Echevarría sabe encontrar el peso simbólico y expresivo que concentra la fe de los asistentes.

Por ello, resulta natural que su documental *Poetas campesinos* (1980), pese a desentenderse del tema religioso, se sienta muy similar al resto de su obra. La película retrata el paso de un circo itinerante por un pueblo y la gracia de sus equilibristas, el ingenio verbal de su animador y el ritmo alegre de sus músicos, quienes pronto congregan a las gentes en un páramo seco, rodeado de árboles cuyas siluetas se distinguen del cielo como raíces invertidas, lo que acentúa la sensación de extrañeza. La vida cotidiana del pueblo y sus labores se pausan mientras los habitantes se maravillan ante los juegos circenses. La ruptura del orden natural, el estado de dislocación, es estético antes que religioso. El brillo del color, la agudeza del albur, la agilidad del movimiento

y la melodía de los instrumentos superan y trascienden las alusiones simbólicas, abundantes en los otros documentales de Echevarría y siempre un tanto esquivas, si no es que por completo equívocas para los espectadores que no participan del ritual y solo lo observan desde fuera. Ahí está el valor de la sensibilidad de Echevarría: sabe descubrir y retratar los gestos, los actos, las expresiones y la atmósfera que suscitan la ruptura del tiempo “normal” y que evocan un estado de profunda transformación en el que puede acontecer el milagro, la maravilla, o en el que las fuerzas del cosmos representan sus enfrentamientos y materializan el restablecimiento del orden.

Quizá lo más notorio de sus documentales es que acumula en ellos una clara contraposición de dos tendencias: la de explicar y la de mostrar. La voz en *off* enuncia pasajes autobiográficos en *María Sabina* o explica los mitos de la cosmovisión tarahumara en *Teshuinada*. En estos casos, el sentido de lo observado, la manifestación física y plástica de los rituales, se incorpora al orden del sentido hablado. Lo que vemos es un momento particular de una vida que se extiende más allá de lo filmado, como en el caso de María Sabina, o un ritual religioso que forma parte de una visión del mundo más amplia y variada. A través de la narración, intuimos una totalidad mayor y más rica, pero no la experimentamos directamente. El efecto es un desplazamiento que relega al ámbito abstracto el fondo de lo visible. Hay un marco de sentido que contextualiza y fija lo observado.

En *Poetas campesinos*, en cambio, no hay un marco similar, porque lo que vemos y oímos no requiere explicación: la gracia del acróbata es su propia justificación. El ingenio del animador, que cuenta chistes y hace juegos de palabras, no requiere un contexto: él es su propia circunstancia, y así esta se presenta no como algo posterior al sentido o necesitado de él, sino como una experiencia plena que se sostiene a sí misma.

Echevarría sabe filmar los gestos, los actos y las atmósferas de la devoción, la fe, el ritual, la fascinación y, en suma, de actos que suscitan un intenso simbolismo y, con ellos, solicitan una explicación, requieren sentido. A veces insiste en este último y lo convierte en una presencia plena mediante la voz en *off*, a veces lo integra por completo a sus planos remarcando la cualidad puramente estética de lo registrado. Las más de las veces, sin embargo, hace otra cosa, algo distinto y un tanto sutil. Y es ahí donde encontramos la clave de *Cabeza de Vaca*, que es, en muchos sentidos, una película anómala. Hay pocos documentalistas capaces de invisibilizarse y ofrecer una mirada íntima de sus sujetos y, a la vez, ser capaces de organizar una ficción que implica, como en el caso de la ficción histórica, la recreación de un mundo ya desaparecido. Y esto no por cuestiones de carácter o diferencias fundamentales del impulso creativo, sino porque se trata de dos procesos diferentes. Ir con un pequeño equipo de producción a observar

a los habitantes de un pueblo pequeño y ganarse su confianza para filmarlos en un evento en cuya dirección y organización no se puede intervenir directamente es exactamente lo opuesto a la filmación de una ficción histórica, en la que hasta el detalle más pequeño debe ser producido y puesto deliberadamente en la pantalla. ¿Por qué, entonces, existe *Cabeza de Vaca* que parece hecha por alguien que sabe atender la creación de cada detalle, y en la que nada parece gratuito o improvisado? Más allá de los merecidos elogios al equipo de producción, creo que la clave está en otra parte.

Cuando Echevarría filma las manos de María Sabina sacudiendo los males de los enfermos o cuando filma los rostros fervorosos de quienes peregrinan para visitar al niño Fidencio, hay cierta ambigüedad, cierto desequilibrio entre el marco de sentido que explica esos actos y la cualidad simbólica que estos despiertan por sí mismos. Y esta diferencia obedece a dos motivos: como espectadores, estamos afuera del ritual y, al no participar directamente de él, la verdad de sus signos no es inmediata ni autoevidente; por naturaleza, cualquier gesto o expresión ritual es una forma de mediación y, por lo tanto, en sí misma no instaaura inmediatamente ningún sentido o significado de manera inequívoca. En su materialidad hay algo difuso, abierto, propenso a los equívocos y a la incomprensión, lo cual no desplaza su clara intención de significar algo, de hacer una diferencia, de instaurar el sentido en el mundo. Eso es lo que filma Echevarría cuando acerca la cámara a los niños que, imitando al curandero Fidencio, acarician, jalen y pellizcan los rostros de los enfermos: no es claro ni inmediato por qué esos gestos son curativos, pero sí que se ejecutan con la intención de curar. Algo similar sucede cuando el narrador explica los rituales agónicos de los tarahumaras: a lo mejor la explicación es parcial o imprecisa, no sabemos qué tanto es una interpretación de Echevarría o verdades tradicionalmente aceptadas por los tarahumaras, pero es claro que los sujetos filmados ejecutan actos plenos de significado y que abren un horizonte simbólico que la narración no clausura ni explica por completo. Podemos dudar de las explicaciones, pero los actos que filma Echevarría registran una innegable voluntad de significación.

Siendo *Cabeza de Vaca* una adaptación de las crónicas del Álgar Nuñez Cabeza de Vaca histórico, su marco de sentido es claro y no debiera dejar espacio para mucha ambigüedad. La crónica cuenta el viaje de su protagonista, luego de naufragar en el Golfo de México en el siglo XVI, desde la península de Florida hasta la Nueva España. El relato escrito es una serie de peripecias contado con emoción y un cierto espíritu científico de hacer un registro objetivo y puntual de la geografía y las costumbres de los territorios y sus gentes. Hay, sin embargo, voz y una consciencia claras que explican lo vivido y lo refieren a categorías afines, como cuando pensaba en los sufrimien-

tos de Cristo para hacer sentido de sus propios sufrimientos. La película es todo lo contrario: la inconmensurabilidad de ese todavía nuevo mundo, ante la mirada de Cabeza de Vaca, se abre como una totalidad ajena, extraña, y, quizá paradójicamente, profundamente real gracias a que Echevarría filma la apertura simbólica, la ambigüedad, la ambivalencia, la incomprensión y la intencionalidad de cada encuentro del náufrago español con los integrantes de sociedades y culturas que le eran, en un principio, completamente ajenas.

En la película, cuando los pobladores de Florida lo capturan junto a sus compañeros, el miedo que nace en su interior proviene de la imposibilidad de entender sus intenciones. No saben si los asesinarán, o qué tipo de muerte les tienen reservada. La decisión de no subtítular los diálogos es acertada: sólo así se comprende la situación en la que se encontraba el náufrago y cómo, poco a poco, a través de la observación activa, comenzó a hacerse de un lugar dentro de ese mundo.

Luego de que lo venden como esclavo, Cabeza de Vaca trabaja atendiendo los curiosos designios de un hombre que parece un shaman o un brujo. El hombre no tiene los brazos y sus piernas son muy cortas. Camina dando pequeños saltos y grita conjuros repetitivos dando vueltas en la arena. Su figura, un tanto ridícula, se contrasta con un poder real, que se hace patente cuando Cabeza de Vaca intenta escapar y el brujo hace un conjuro que lo impide. Luego, cuando Cabeza de Vaca lleva a cabo un ritual curativo que le granjea las simpatías de los pobladores de una aldea y le consigue su libertad, vemos otra vez un mundo en el que las intenciones, los deseos y las expectativas más importantes se comunican y se materializan a partir de actos a los que se atribuye un claro peso simbólico, pero cuya lógica interna permanece más allá del espectador. La realidad de este nuevo mundo no radica en la supuesta extrañeza absoluta de las costumbres, ni en el mero dibujo material de los detalles que componen una vida distinta, ni en la incomprensión completa de un lenguaje o de una cosmovisión nuevas. La realidad está en la capacidad de crear sentido y participar del mundo simbólico con el mero actuar, con la mera presencia física. Cabeza de Vaca no participa de los rituales curativos porque conozca los secretos o los lenguajes de esas gentes, simplemente se deja llevar por los movimientos del cuerpo, por la cadencia de los sonidos, por la energía de la ceremonia. No importa si no habla el idioma fluidamente. No importa si sus creencias cristianas se oponen a las hechicerías de estos brujos. La experiencia inmediata de ese nuevo mundo le abre las puertas de una realidad distinta.

En la versión de Echevarría, el mundo simbólico se materializa en el cuerpo y en los actos concretos de la participación directa. Es así que, sin que entendamos bien cómo, el tesorero de la corona española se convierte en un brujo

andariego. Desde ese momento es claro que el centro de la historia de Cabeza de Vaca no es la del conquistador alienado por su propia hubris (como el Aguirre de Herzog) o la del explorador occidental incapaz de entender las creencias nativas (como el Magallanes de Lav Díaz). Es, más bien, lo opuesto: la del colonizador que, sin planearlo ni desearlo, se asimila poco a poco al nuevo mundo. Semejante situación es creíble gracias a que Echevarría captura lo abierto de la experiencia: como gestos, actos y circunstancias particulares transforman el universo simbólico de un hombre.

Hay, por supuesto, señas más familiares: de amistad y enemistad. En la tercera parte de la película, Cabeza de Vaca y sus acompañantes son capturados por otra tribu cuando atraviesan el desierto. Sus captores los amordazan junto a miembros de otras tribus que también fueron capturados. Entre ellos, hay un hombre joven con quien traba amistad. Durante un ataque, aprovechan la oportunidad de escapar y se reúnen con la tribu del joven, quien fue herido y sobrevive sólo gracias a Cabeza de Vaca. Lo que en el relato escrito es una curación que se antoja quirúrgica, en la película de Echevarría es más bien una hechicería, pues su Cabeza de Vaca es un hombre que, en ese momento, ya pertenece a un mundo simbólico nuevo, y gracias a ello los gestos de sus manos y sus cuidados actúan de manera distinta y hacen lo que ningún cristiano podría hacer.

La tribu del joven los recibe y Cabeza de Vaca se integra a su vida nómada. Para ese momento, otro par de españoles extraviados forman parte del grupo. Uno de ellos, interpretado por Daniel Giménez Cacho, contrasta en particular con Cabeza de Vaca: ha adoptado las vestimentas de los nativos, pero no su mundo, y espera el pronto rescate. Cabeza de Vaca, al contrario, se comporta ya como si fuera parte de ese mundo, lo que se hace patente cuando la tribu encuentra un cortejo fúnebre de otro grupo, que lleva el cadáver de su reina hacia una tumba. Pese a las objeciones de sus compañeros europeos, quienes insisten en que no hay nada que hacer con la muerta, Cabeza de Vaca, quien se viste y se comporta como un curandero, lleva a cabo un ritual que devuelve a la mujer a la vida.

Al comienzo de la película, cuando era esclavo del pequeño brujo sin brazos, en uno de los momentos más emblemáticos de la película, luego de su fallido intento de escape, Cabeza de Vaca, semi-desnudo, sucio y malnutrido, ofrece un monólogo desesperado. Afirma que él tiene un dios, un mundo y un rey, como si con ello combatiera la realidad en la que se encuentra, que ya es otra. Al final, cuando revive a la mujer en la tumba, culmina su transformación. Él es el brujo ahora.

Poco a poco, mientras viaja con la tribu nómada, descubre señales de los españoles, que dejan cadáveres y destrucción a su paso, durante la conquista de Nueva Galicia. Cuando una avanzada de jinetes los encuentra y los lleva a su

campamento, donde se construye una iglesia y varios prisioneros nativos están enjaulados, Cabeza de Vaca se horroriza y colapsa. La noche siguiente, cuando los españoles que lo acompañaban, ya vestidos con ropa europea, se reúnen alrededor del fuego para beber y contar sus aventuras, Cabeza de Vaca permanece meditabundo, ensimismado, melancólico. Lo que ha visto le arrebató algo que no puede compartir con sus compañeros. El mundo cristiano al que tanto quería volver le es ahora ajeno, y el mundo en el que se convirtió en curandero está a punto de desaparecer. Ha experimentado la violencia y la brutalidad de varias tribus, pero también ha presenciado la barbarie de los españoles. ¿Quién es, entonces, Cabeza de Vaca? ¿A qué mundo pertenece? La respuesta de la película parece elusiva. Hay un retrato evidente de los conquistadores como hombres salvajes, codiciosos e inhumanos, pero no se presenta a los nativos de América como personas particularmente virtuosas. La película elude esos maniqueísmos e insiste, más bien, en la constante apertura del mundo: Cabeza de Vaca no es ni esencialmente español ni se ha transformado asimilando la esencia de los nativos, porque ni una ni otra cultura están a salvo de las vicisitudes de los acontecimientos. Cabeza de Vaca es una persona que sabe que no pertenece ni a un mundo ni a otro, porque ninguno es capaz de aislarse y defenderse por completo del otro. Así como las costumbres, creencias y rituales le fueron transmitidas, así la cruz y la espada inevitablemente transformarían ese continente para siempre. Nada es imperecedero, nada es impermeable. El énfasis en el acto, el gesto, la concreción material de los mundos simbólicos dibuja el retrato de un hombre que existe ya sin una esencia fija, que no es ni europeo ni americano, que no es ni pagano ni cristiano, ni bárbaro ni civilizado, que no es ni una cosa ni la otra porque puede ser ambas. Y eso es peor que presenciar la violencia o padecer el infortunio, porque implica un desarraigo y una conciencia fatal: que todo lo que conocíamos puede cambiar cuando un mundo sustituye a otro.

El último plano de la película muestra a un grupo de hombres cargando una cruz irreal por su tamaño, blanca y horizontal, mientras se alejan por un paisaje inmenso hacia las montañas. La imagen como símbolo es claro: la evangelización se extenderá por el territorio y lo transformará irrevocablemente. Es llamativo, sin embargo, la presencia de un plano de simbolismo tan preciso en una película que ha eludido referencias simbólicas claras. Vemos cómo Cabeza de Vaca coloca una piedra en el pecho de la mujer para revivirla, por ejemplo, pero no se explica el significado preciso de la piedra, ni la lógica que hace posible la curación. Frente a los gestos ambiguos de los hombres, los grandes hechos de la historia aparecen, en cambio, con gran claridad y determinación, como en ese último plano. La condición del individuo es frágil e incierta, su mundo puede

cambiar de un momento al otro. Pero los grandes hechos de la historia se concretan con una concreción simple, gigantesca e incontestable.

A diferencia de los retratos de muchos colonizadores, como los que mencioné arriba, a los que se podría sumar incluso *Zama*, de Lucrecia Martel, el Cabeza de Vaca de Echevarría no es un hombre alienado por su voluntad de poder o por su incompreensión de mundos distintos al suyo. Hay, sin duda, algo de eso, pero lo principal es exactamente lo opuesto: él ha experimentado demasiado, ha vivido y entendido mucho. La claridad al final de la película es un signo aciago: el mundo, si es algo, es la transformación de las grandes estructuras simbólicas del mundo, como la religión, en la que los individuos desempeñan un papel secundario.

La modernidad radical de *Cabeza de Vaca* es esa melancolía incurable que acomete a su protagonista al final de la cinta: la conciencia de que no importa qué tan vivos e intensos sean los actos, los rituales, la experiencia o lo heredado, el mundo es otro, los dioses cambian, los poderes son relativos. La conquista de América benefició inmensamente a los Estados europeos, pero también implicó una profunda transformación de varias creencias fundamentales de la Europa cristiana. El mundo cambió de maneras que ni los europeos ni los pueblos de América previeron o buscaron. Y la sensación de que la historia y sus grandes referentes simbólicos, los que dan identidad a una cultura, a una civilización o a un país, existen más allá de las vidas inestables de los individuos instaura un desarraigo abrumador. Los individuos construyen su mundo a partir de las experiencias que los atraviesan, pero no tienen la certeza de que ningún mundo les pertenece esencialmente. El Cabeza de Vaca de Echevarría es, por tanto, un hombre cuya consciencia individual se encuentra privada de un mundo que pueda llamar unívocamente suyo.

Como parte de su proceso creativo, Echevarría hacía ilustraciones, dibujos, bocetos, apuntes y *collages* en unos grandes cuadernos de contador. Ahí plasmaba muchas de las ideas que luego alimentarían sus películas. En el caso de *Cabeza de Vaca*, trabajó en su respectivo cuaderno durante ocho años, pues durante ese tiempo, por motivos prácticos, no pudo filmar la película. En 2025, Piano publicó un libro que contiene varias de las imágenes del cuaderno original. En sus ilustraciones, se puede observar la inteligencia plástica de una sensibilidad capaz de plasmar una idea, una atmósfera, un motivo o un lugar en una impresión completa y simultánea.

Es notorio, en particular, el uso del color, que se acumula en masas, cuerpos o texturas que sostienen a las figuras principales, muchas de las cuales son recortes fotográficos. En los trazos de color hay pocas líneas y contornos precisos. Las imágenes no surgen de una forma predeterminada, no hay mimesis, ni hay una preocupación por la física de la luz o la perspectiva. Estas parecen relegadas

casi exclusivamente a los elementos fotográficos que se incorporan en *collage*. Las masas de color crecen desde sí mismas y en su pura impresión generan formas. A pesar de no conocer el trabajo pictórico de Echevarría antes de la publicación de este libro, la predominancia del color no me sorprendió: sus películas, incluso los documentales, ponen especial atención al uso del color y se dejan seducir por él. En *Cabeza de Vaca*, las pinturas, los ropajes, los colores de la selva, el cielo y el desierto se imprimen en la pantalla como afirmando una realidad que se siente pero que no se comprende, que es casi excesiva y a veces terrible en su esplendor, como se manifiesta en los cuerpos pintados de las tres mujeres que desean acostarse con los hombres capturados para luego asesinarlos.

Los mundos de Echevarría no existen sin color. Sería casi absurdo imaginar sus películas en blanco y negro. Y esa fascinación por la impresión pura e instantánea de las superficies de color es otra expresión de su interés por asir la concreción que, a la vez, se experimenta intensamente como pura percepción y como sugerencia de significado. ¿Qué es el azul puro sino el cielo o el mar, o la melancolía? ¿Y qué es el verde sino el follaje o la selva? El color puro es la voluntad de significar vuelta atmósfera, chispazo, plenitud o densidad inmediata, que evoca y entrega una multiplicidad viva, latente y memorable. He olvidado ya la mayoría de los diálogos de *Cabeza de Vaca*, y apenas recuerdo algunos pasajes de las narraciones de sus documentales, pero creo que no olvidaré jamás el color café, casi blanco, de la sierra tarahumara, que parece tocar el azul liviano del cielo en *Teshuinada*, ni la piel blanca, de puro luto, que los hombres del cortejo fúnebre se han pintado al final de *Cabeza de Vaca*, o los vestidos rojos que los niños se ponen para imitar las curaciones de Fidencio, el taumaturgo. O la negrura honda que rodea a los naufragos asidos a una barca hechiza al comienzo de la película. ¿Por qué? El color, a diferencia de las líneas o de los cuerpos dibujados con contornos, luz y perspectiva, no es táctil, ni dirige secuencialmente la mirada. Es simultáneo, envolvente y abstracto, aspira a la totalidad, no es ordenado ni se ajusta a las divisiones de los cuerpos; es como si quisiera salirse de ellos para ocupar el mundo, como un latido agazapado bajo las divisiones de las cosas que amenazara silenciosamente con destruir su identidad para desbordarse en flujos, transiciones, contrastes, equilibrios que expresan energía propia, a veces un tanto anárquica pero también profunda y significativa. El color es siempre una teoría del color, tanto como es una impresión pura. De ahí la facilidad con la que un decidido y consciente trabajo con el color se antoja siempre simbólico. Echevarría, sin embargo, no lo usa de manera didáctica, ni intenta sistematizar lo que, por naturaleza, no puede aislarse: el color es una continuidad que reúne y concentra que, cuando experimenta en su pureza, elude el significado tanto como lo suscita. Es,

pues, una forma de apertura: invita al contraste, a la combinación, sugiere un ánimo, y concreta una experiencia que se siente, a la vez, completa y evocadora. En ese sutil desequilibrio Echevarría ha sabido usar el color para retratar personajes y situaciones en las que, como en un chispazo, se nos entrega un mundo entero, pero de significados elusivos.

Una diferencia fundamental entre *Cabeza de Vaca* y los documentales de Echevarría, es que en estos las prácticas rituales que aluden a una cosmovisión propia o a una experiencia particularmente significativa son más comunitarias que individuales. Incluso en *María Sabina*, cuyo centro claramente es la curandera, las personas que la visitan y participan en sus sesiones son una parte integral de la dinámica, y el papel de ella como sanadora tiene sentido dentro de esa comunidad. *Cabeza de Vaca*, por el contrario, al final de la película, se percibe como una conciencia individual radicalmente aislada: ya no se reconoce como español, pues no comparte sus valores, pero también ha perdido su papel de brujo y curandero. Su crisis, pues, es completamente distinta a las crisis colectivas que, como en el caso de los tarahumaras, son una suerte de repetición de un mito originario, o, como en el caso de la enfermedad que aqueja a quienes buscan a María Sabina o se hacen fieles del Niño Fidencio, es una crisis común, que aqueja a varios y los hermana en la búsqueda de sanación.

Cuando la comunidad está al centro, las instancias individuales de la crisis son repeticiones de algo más grande, que atraviesa los casos particulares y persiste más allá de ellos. Con *Cabeza de Vaca* sucede exactamente lo opuesto: no hay dos

como él, él es radicalmente único porque su existencia se ha vuelto una contradicción que no se repite en otro personaje. Cuando el individuo y su experiencia se convierten en el espacio donde las estructuras simbólicas de las culturas, las lenguas y los mundos conviven, se implantan y se contaminan, el individuo se hace inseparable de las contradicciones e impurezas que lo habitan o que, más exactamente, son él. Vivir es no estar reconciliado con un mundo de esencias. Echevarría logró en *Cabeza de Vaca* mostrar uno de los aspectos más importantes e ignorados de lo que fue el “descubrimiento” y la conquista de América, episodio que al día de hoy se tiñe de maniqueísmos y pretensiones de pureza que invitan a ver a unos como absolutamente malos mientras que los otros, los indígenas, como las víctimas eternas a las que una verdadera transformación social debiera reivindicar. La llegada de los europeos a América fue, a su manera, el fin de Europa, o de cierta idea de Europa, y no porque entonces las naciones de ese continente no se hicieran más ricas y poderosas a costa de los pueblos americanos, sino porque experimentaron por primera vez de manera radical que su mundo no era el único.

Los indígenas, al menos desde que el Estado mexicano reivindicó para sí un destino social que lo hacía representante y defensor de los grupos oprimidos, se han vuelto una causa célebre de reivindicación política. Se piensa que, como mucho se les ha quitado desde la Conquista, lo justo es rehabilitarlos, darles autonomía, permitirles ser “ellos mismos” reconociendo su identidad cultural como símbolo definitivo de un sentido vital, de ciertos horizontes políticos o incluso de

un supuesto destino nacional. Como si no existiera el desequilibrio, la contradicción, el matiz o la multiplicidad al interior de “lo indígena”, como si esto fuera un monolito anquilosado: otra de las estatuas a las que los mexicanos estamos ya acostumbrados.

Cabeza de Vaca es, en ese sentido, un recordatorio de que la pureza cultural y los esencialismos simbólicos solo existen más allá de los gestos concretos, las prácticas rituales, las transformaciones imprevisibles, la confusión, la incompreensión y la frágil fe que sostiene la existencia de los individuos y los grupos en constante cambio. Y ambos planos, el de la pureza simbólica y el de la experiencia vital concreta, son irreconciliables, están en continuo desequilibrio y producen violencia y desarraigo, pero también traen cambios y expanden el horizonte de lo que pensamos que somos o que podemos ser. Y nada de eso es claramente bueno o malo. Es, sin embargo, como en cualquiera de las películas de Echevarría, y especialmente en *Cabeza de Vaca*, algo fascinante de experimentar. No sé si otro cineasta mexicano ha sabido plasmar tan bien como él, y con tanta imaginación, intensidad y habilidad plástica, la tensa y fértil relación que hay entre los actos concretos y su apertura, su inestabilidad simbólica. En constante lucha con los esencialismos, los planos de sus películas son un destello que devuelve la cruda y bella realidad humana: seres afanosos, tristes, memoriosos, delirantes y atribulados, que hacen y deshacen gestos y rituales mientras una realidad simbólica y plena los elude, como un destello de incertidumbre entre un desfile de estatuas.

Contemplar, conversar

Ira Sachs

Peter Hujar's Day

Estados Unidos, 2025.

JAIME GUERRERO

Más que cualquier otra película de años recientes, *Peter Hujar's Day* de Ira Sachs pide ser leída a la luz de todo lo que sabemos hoy en día acerca de los prerrequisitos para la interpretación de los diálogos platónicos. El filme, de los más sobresalientes en un año que no estuvo carente de muestras notables de ambición por parte de cineastas de todo el mundo (*One Battle After Another* de P. T. Anderson, *The Secret Agent* de Kleber Mendonça, *The Mastermind* de Kelly Reichardt, *What Does That Na-*

ture Say to You de Hong Sang-soo), es una puesta en escena por parte de Sachs, delante de la cámara de su cinematógrafo Alex Ashe, de una conversación que tuvo lugar el 19 de diciembre de 1974 entre la escritora Linda Rosenkrantz y el fotógrafo Peter Hujar. La grabación y su futura transcripción debían formar parte de un proyecto en el que Rosenkrantz reuniría una serie de diálogos con amigos suyos acerca de cómo pasan sus días. A pesar del potencial que tal ejercicio poseía por muchas razones, especialmente en el con-

texto de la escena artística de Nueva York a mediados de los años setenta y los géneros periodísticos o confesionales siendo explorados en la prosa de aquella época, el libro nunca se publicó y la cinta original se perdió, hasta que en el 2019 una transcripción mecanografiada fue encontrada entre los papeles de Hujar.

La referencia a Platón al inicio quería dar a entender que es necesario tomar en cuenta el contexto dramático de un intercambio dialógico como este antes de pasar inmediatamente a hablar del “significado” y la “importancia” de tal o cual pronunciamiento particular que se lee ahí. Por ejemplo, mientras que el *Fedro* presenta la conversación entre Sócrates y Fedro sin la mediación de ningún narrador, el *Banquete* es conocido por su desdoblamiento dramático al ser el recuento de una historia que Apolodoro por su parte escuchó de Aristodemo. El propio discurso culminante de Sócrates dentro de la narración de un recuerdo que

es el *Banquete* en su totalidad es a su vez una remembranza de lo que él aprendió de la sacerdotisa Diotima.

Lo que Sachs y sus colaboradores han hecho con el texto de la conversación entre Rosenkrantz y Hujar es, hay que decirlo, deslumbrante. La elección de Ben Whishaw para el papel de Hujar constituye una intuición acertadísima por parte del equipo detrás de la película. Las encarnaciones multifacéticas de Whishaw como Bob Dylan/Rimbaud en *I'm Not There* (2007) de Todd Haynes y como John Keats en *Bright Star* (2009) de Jane Campion, subyacen silenciosamente detrás de su representación afín de una figura menos conocida pero que termina cobrando nuevos niveles de intensidad al tratarse de un encuentro prologando con el fotógrafo Hujar, basado en palabras realmente pronunciadas por esta persona a lo largo de varias horas y sintetizando sus actividades del día previo, lo cual es algo muy distinto a los retratos más impresionistas y libres que vimos en *I'm Not There* y *Bright Star*. Rebecca Hall, por su parte, quien parecería tener la tarea menos ardua de los dos por tratarse de la entrevistadora Rosenkrantz, haciendo preguntas y reaccionando mínimamente a lo que su amigo dice, entrega uno de los trabajos de actuación más sutiles de toda su carrera, que es de las más logradas del cine contemporáneo y dará lugar a muchos análisis futuros. Es difícil pensar que ya han pasado diez años desde que interpretó a Christine Chubbuck en *Christine* de Antonio Campos, un retrato formalmente riguroso de la periodista de Florida que se suicidó ante las cámaras televisivas el mismo año en que Rosenkrantz y Hujar charlaban acerca de lo que este último había hecho en Manhattan el día anterior.

Es probable que al menos algunas de las personas que vean *Peter Hujar's Day* en el 2026 tengan la misma dificultad identificando a los miembros del círculo social de Rosenkrantz y Hujar en el Nueva York de 1974 que los lectores de un diálogo platónico encuentran al tratar de darle la debida importancia a la mención, por ejemplo, de Lisias, Aristófanes o Alcibiades. El carácter esotérico, hermético, de los detalles que Hujar relata de su vida diaria es una de las cuestiones más evidentes al enfrentarse al mundo de esta película. En los primeros minutos, Hujar recuenta haberse levantado para entregar fotos de Lauren Hutton a una editora de la revista *Elle* que va de vuelta a París, resume una conversación telefónica que tuvo con Susan Sontag en la que los dos mencionan a una serie de galeristas o escritores que conocen y, por último, empieza a prepararse para ir al departamento de Allen Ginsberg en el sur de Manhattan para tomar fotos que aparecerán en el *New York Times*. Mientras reporta estos acontecimientos en suce-

sión, Hujar está fumando obsesivamente, moviéndose continuamente de lugar en el sillón o caminando por el departamento de Rosenkrantz. Los cigarros no son un detalle incidental, ni en el contexto de la película —hacia el final de la conversación Linda le dirá a Peter: “Dedicas mucha energía a fumar que podrías usar de otras formas”— ni en el de su recepción en el presente, siendo que estamos presenciando, al menos en el mundo de la prensa anglosajona y su difusión en otros lados, un debate entre los que conceden, si bien no celebran, el hecho de que muchas celebridades están fumando en público nuevamente, y entre los que aplauden, al menos tácitamente, las políticas públicas en lugares como el Reino Unido que buscan acabar con la formación de este hábito en futuras generaciones por medio de prohibiciones inscritas en la ley. Otros signos de “relevancia” detectables en la conversación de Rosenkrantz y Hujar incluyen, por ejemplo, la mención de los precios asombrosamente altos de numerosos artículos (56 centavos por una caja de cigarros, 7 dólares y 43 centavos por una cena de comida china para dos y 35 centavos por una Coca-Cola de 32 onzas) así como la crisis vinculada al desabasto de petróleo ocasionada por la situación política en Medio Oriente en 1973. Notablemente, Rosenkrantz y Hujar se ven comparativamente desinteresados en las implicaciones de este último suceso, mientras que Hujar habla de haberse sentido aburrido por la insistencia de Allen Ginsberg en solo querer denunciar a las corporaciones de Estados Unidos que colaboran con —o simplemente son equivalentes a— los intereses petroleros.

Existe un tipo de cinéfilo pretencioso, desinteresado en las complejidades minuciosas de los aspectos técnicos del medio físico del cine (porque la “teoría del cine” está más allá de tales asuntos mundanos), para quien la oportunidad de filmar la transcripción de una conversación cotidiana entre Rosenkrantz y Hujar en el contexto de la comunidad artística del Nueva York de los años setenta representaría una oportunidad perfecta para hacerse pasar por el Andy Warhol de los *Screen Tests* y únicamente, por cuestiones de un supuesto ascetismo estético, dedicarse a la filmación escueta —es decir, estrictamente literal— de los diálogos en la página, con dos actores elegidos al azar, como si se tratara de un ejercicio “bressoniano”. Hay que decir que Ira Sachs, un artista cinematográfico meticuloso y paciente, jamás cae en ninguna de esas trampas. Sin haber convertido *Peter Hujar's Day* en un espectáculo de efectos especiales o recreaciones complejas de los eventos que el fotógrafo está narrando (lo que le hubiera dado la oportunidad nada despreciable de filmar a una Sontag o a un Ginsberg o a un William S. Burrou-

ghs), deja ver, por un lado, su intervención como director en distintos momentos de la película y, por otro, mantiene la variedad en cómo representa y retrata la conversación, prestando atención cuidadosa a las pausas e interjecciones de una plática común, de tal manera que sus setenta y seis minutos parecen ser la duración perfecta para la película a la vez que sí aparenta, en algún sentido, la apertura de una obra improvisada, el registro ligero de una serie momentos en la vida de dos personas específicas en un contexto particular, sin pretender ir más allá de lo que se dijo y se expresó.

Y, sin embargo: la pregunta que una película como *Peter Hujar's Day* le plantea a su audiencia, de manera gentil y pausada, es justamente qué hacer con este tipo de representaciones en pleno 2026. Se supone que nuestros lapsos de atención han sido irremediablemente atrofiados por las redes sociales y los apremiantes problemas (políticos, sociales, medioambientales) que merecen toda nuestra atención si queremos evitar una catástrofe cercana, si no es que ya presente y sin marcha atrás posible. ¿Qué sentido tiene escuchar a Ben Whishaw y a Rebecca Hall dialogando bellamente sobre asuntos coloquiales acerca de cómo vivían dos personas hace más de cincuenta años? No pretendo poder dar respuesta a estas interrogantes, aunque entiendo que son las cuestiones decisivas y aventuraría a decir lo siguiente: el medio físico del cine es especialmente poderoso pero su poder no reside en el uso apresurado que se puede hacer de él. Una película como *Peter Hujar's Day*, aunque parecería estar lo más alejada de los encabezados que leemos en los diarios (por más que hablar de “leer” “diarios” ya es un arcaísmo que nos remonta al siglo XIX y a la primera revolución industrial), nos enseña a retomar una manera de servirnos de los recursos retóricos a nuestra disposición —más allá de lo que los demagogos de toda estirpe pretendan sustituir por la verdad— que son indispensables para dar cuenta de la situación en la que vivimos, lo cual sería una condición previa para poder encontrar cualquier solución viable, como escribió el filósofo Stanley Cavell en su primer libro sobre cine, *El mundo visto*, acerca del potencial último de ciertas obras contemporáneas: “No llamar nuestra atención otra vez, sino formarla de nuevo. Devolviéndonos la capacidad de apelar y protestar, de contemplar y de saber y alabar, al alejarnos de la afirmación privada y vacía”. La gran novedad de la película de Sachs es que toma afirmaciones que podrían parecer a primera vista privadas y vacías, con el fin justamente de devolvernos la capacidad de apelar y protestar, de contemplar y de saber y alabar lo que es verdaderamente merecedor de ello.

Álbum de la memoria

Mayra Hermosillo

Vainilla

México, 2025.

LUIS ARTURO HERNÁNDEZ BASAVE

A menudo en el ámbito cinematográfico, ese terreno en el que voces, movimientos y sensorialidades de varias naturalezas se entretajan y se despliegan, ocurre que una obra raras veces muestre un proceso incólume respecto a la existencia. Más aún cuando el espectador se ve directamente implicado, como quien habita y experimenta escenas e inquietudes, con las caricias y los rasguños que de la pantalla misma emergen. Así pasa, así me pasó, con *Vainilla*, ópera prima de la actriz y ahora cineasta coahuilense Mayra Hermosillo (1987). Lo que aquí sigue, más que un texto crítico en sentido estricto, propone una complicidad íntima: una forma de cartografiar genealogías, el tránsito de lo personal a lo común, el paso del “yo” al “nosotros” mediante la memoria.

“Todas las familias felices se parecen, pero las infelices lo son cada una a su manera”, reza el famosísimo incipit de la famosísima obra de Tolstói. Pero qué sucede cuando existen familias que, en un peculiar proceder, buscan la felicidad con todo y que esta se ve atenazada por las garras de la privación, la incertidumbre, la inconsistencia y la zozobra. Qué sucede cuando en una familia compuesta solamente por mujeres de diferentes generaciones, con sus matices y veleidades, parecen diferir en más de lo que podrían converger y, aun así, logran salvar un hogar (aunque no siempre una casa).

Esta interrogante constituye el hilo conductor del largometraje de Hermosillo en el que, a lo largo de 98 minutos de conflictos y apegos, atestiguamos las vidas de mujeres como Roberta (Aurora Dávila): una niña en la antesala de la adolescencia que —rodeada de una prima apenas mayor (Fernanda Baca), su madre (María Castellá), una abuela (Paloma Petra), una bisabuela (Rosy Rojas), una tía (Natalia Plascencia) y una empleada doméstica (Lola Ochoa)— parece rehuir de ese entorno bullicioso buscando, como es típico de tantas familias mexicanas, la figura del progenitor ausente. Ausente del encuadre, pero ubicuo en la vida de Roberta: en sus anhelos filmados con una cámara como proyecto escolar para el Día del Padre; en la llamada telefónica donde le suplica que se la lleve a vivir con él; o en ese momento entrañable en el que es incapaz de nombrarlo para inscribirse en un concurso televisivo cuyo premio es un viaje juntos. Aquí emerge una de las

paradojas del filme: se construye como una historia de mujeres omnipresentes atravesadas por hombres que no están e invita a preguntarse si la ausencia equivale realmente a la distancia. Hombres que se marchan, que se aprovechan de mujeres en estado etílico, que luego intentan reconciliarse con flores tras haber humillado a sus esposas a gritos en plena calle. Pero también se dejan entrever otras modulaciones de lo masculino: destacan un generoso abarrotero que se mueve en el enternecedor umbral entre la galantería a la abuela y el afecto hacia Roberta; o el novio de su madre (Diego Medellín) quien, a pesar de chocar con la muralla emocional del clan, acaba encontrando grietas por donde filtrarse ganándose así la confianza de las mujeres al establecer una ocurrente comunicación con ellas.

Vainilla es, además, una correspondencia gráfica y cultural en donde la intimidad deviene *extimidad*: concepto que, tal y como lo revisita Serge Tisseron, se sitúa a caballo entre la intimidad y su exposición, el impulso de hacer visibles ciertos aspectos de uno mismo resguardados en la esfera personal. Una privacidad compartida, una convivencia íntima. No es pues anodino que, en la historia, en el tráiler y en el afiche, aparezcan con insistencia grabadoras y micrófonos que registran las nimiedades de lo cotidiano, cámaras analógicas que retratan la ropa interior o a la gente durmiendo, varios espacios cerrados de la casa y puertas que apenas se abren, santos-virgenes-cristos que con sus ojos inquisidores parecen juzgar cualquier acto pecaminoso o imprudente. Estamos en los albores de los años noventa, sin la ubicuidad del internet, sin la exhibición de las redes sociales. Estamos en habitaciones en las que comparten la misma cama la hija, la prima y la tía; baños en los que abuela y nieta se duchan juntas o en las que esta última le toma fotos a la empleada doméstica, también desnuda; cocinas en las que una escucha atenta la radio en espera y con la esperanza de ver transmitidos los saludos a su familia del pueblo, otra le revisa “ahí abajo” al loro para ver si es “niña o niño”, otra saca un frasco de cajeta para comérsela con las ahí presentes a escondidas de la propietaria de esa proscrita ambrosía.

No hay cabida para la intimidad, pero sí para los secretos y lo indecible. Justamente en eso reside el gran acierto de Hermosillo: son escenas personales de

una autoficción cinematográfica que atañe a tantas generaciones, a tantos cuerpos. ¿Quién no quiso leer esa carta que no le incumbía, quién no se escondió del pariente metiche o desempeñó el divertidísimo papel de portador del chisme más jugoso del hermano o de la prima, quién no escribió en su diario sobre amoríos o escozores con el miedo de que alguien los pusiera al descubierto en el momento menos indicado? También, ¿quién no guardó silencio ante una injusticia familiar o se contuvo las palabras frente al infante para protegerle de esa perversión que solo la adultez confiere?

Durante la presentación de *Vainilla*, a la que asistí recientemente en el marco de un festival de cine latino en Francia —uno de los festivales de cinematografía latinoamericana más relevantes del país—, pude escuchar de viva voz a Mayra Hermosillo. La realizadora subrayaba cómo ese desnudo vital que sostiene a la cinta entra en tensión con su propio talante. Y era imposible no advertirlo: su prestación, revestida de una genuina timidez al evocar las circunstancias que la llevaron a hablar del padre que la abandonó, de las mujeres que la maternaron como podían, de la niña que jugaba a fotografiar mujeres dormidas... dialogaba con la figura de la cineasta que hoy decide mostrarse, “extimidarse”. Una exposición que resuena como experiencia compartida por muchos. Y yo, como el más conmovido de los mexicanos lejos de su tierra, encontré en ese gesto una poética del desvelamiento que remite a la antigua práctica de revelar fotografías: un proceso tan técnico como emocional, porque develarse, como se hacía con las imágenes de antaño, no garantiza álbumes pulcros ni composiciones infalibles; implica, más bien, una doble exigencia: por un lado, la elección precisa del instante y del plano, conscientes de la finitud del rollo y de la escasez de oportunidades; por otro, la aceptación de lo imperfecto, de la imagen velada o del ángulo mal logrado.

En esa tensión entre control y contingencia es donde *Vainilla* exterioriza su verdad más elusiva y, a la vez, más profundamente humana. Hermosillo, me parece, nos muestra no solamente un álbum de fotos sino una antología generacional que le hace estremecedores guiños a nuestra juventud noventera: las escenas de Roberta tomándose un refresco en bolsa, el estribillo de *Pelo suelto*, los precios en pesos mexicanos poco antes de pasar a una milésima de su valor, el vendedor callejero de nieves (porque en México sabemos diferenciar una nieve de un helado) o, en un discreto trasfondo sonoro, ese pedagógico comercial que inculcaba que “tú vales mucho y mereces respeto. ¡Ojo, mucho ojo!”. Prueba, esta última, de cómo la niñez está tan cerca del acecho de la malicia adulta; de cómo no es un universo

aparte, pues como dice Daniela Rea, “la vida de la infancia es muchas cosas menos un espacio de inocencia”.

En *Vainilla*, la infancia de Roberta oscila entre lo candoroso y lo aciago. La cámara adopta una focalización interna privilegiando, de este modo, su punto de vista y construyendo el relato a su altura. De ahí el uso recurrente de planos detalle que, con una materialidad casi táctil, vuelven tangible sus inquietudes. Lo percibimos en el encuadre de la nieve derriéndose entre sus manos, que pareciera condensar la fragilidad de su mundo afectivo. Lo encontramos igualmente en una repetida secuencia onírica en la playa, que opera como leitmotiv de su mayor miedo: el de perder a las mujeres que la rodean (a diferencia del pavor que experimentan estas últimas: el de la pérdida de su casa).

El mar —único espacio verdaderamente abierto en toda la cinta— irrumpe como una anomalía formal y, en contraste con la linealidad de los breves planos secuencia de los que se nutre el filme, esta imagen quiebra la continuidad narrativa y delata una naturaleza más mental que diegética. También, y muy adrede, desentona con la paleta multicolor dominante. La cámara de Hermosillo proyecta, a través de la mirada de Roberta, un mar que no es meramente paisajístico, sino una superficie abstracta que encarna la amenaza latente de disolución ¿de su familia?, ¿de su inocencia?

Hablando de miradas y sensorialidades particulares, he saboreado diálogos en fragmentos de *Vainilla* con otros filmes. El más evidente, *Little Miss Sunshine* (2006), con su protagonista soñadora, bailarina también, interesada en un cuerpo que no termina de crecer, vestida con prendas kitsch y torpemente maquillada. La he visto en la película *Tótem* (2023), de Lila Avilés o en aquella que le precede una década, *Los insólitos peces gato* (2013), de Claudia Sainte-Luce; en ambas, chicas como Roberta son protagonistas y en am-

bas la relación familiar se complica cuando un desasosiego tensiona cada fibra de los vínculos, cimbrando cuerpos y desgastando ánimos. En *Vainilla* también se pierden certezas, y eso, al igual que en los filmes evocados, complejiza toda relación y arrebatada cualquier seguridad. Mas no debilita los lazos; al contrario, los robustece. Y eso, también, lo he reconocido en mi familia ante la pérdida y la tragedia. Porque si algo distingue a *Vainilla* es que, por más complejas, incoherentes, a ratos odiosas y embusteras, que sean las mujeres de la familia de la historia, precisamente en ningún momento dejan de ser eso, familia. Todas ellas se sostienen, se levantan y se solidarizan. Y eso también lo he reconocido en la mía.

Vainilla, lo reitero aunque ya quedó claro, es un retrato íntimo y enternecedor que nos muestra la importancia de arreglárselas en colectivo, llorando cuando no se pueda más, riendo apenas sea posible. Si antes traje a colación la anécdota de escuchar a Hermosillo en un festival frente a un público europeo y bajo su mirada es porque huelga poner en primer plano la unicidad de saber gestionar los momentos más fatales con cierto humor, con cierta desdramatización, muy característica del *modus operandi* mexicano. Lo digo sin aspavientos y sin romantizar ni el maltrato ni el despojo —que no se me malinterprete—, pero sí teniendo en cuenta que el afecto se traduce en posicionamientos resilientes. Una cinta que enarbole la ternura, en un imaginario acostumbrado a vernos como peligrosos, “pobrecitos” y salvajes, demuestra resistencia; y el cuidado hacia los demás, se sabe, es terreno político.

Pero *Vainilla* no sale ilesa de ciertos desatinos que me decepcionan e incluso llegan a irritarme. La historia ocurre en Torreón —las alusiones a la ciudad, de donde proviene la cineasta, son directas—. La casa filmada, de hecho, fue su hogar de infancia. *La couleur locale*,

como dirían en francés, es innegable. De ahí que resulte particularmente frustrante la ausencia de esa tonalidad lingüística propia del español del norte. Las actrices y los actores se expresan en un registro y con discursos que suenan deslavados, artificiales: esa habla impostada que tanto se empeña en estandarizar la televisión. Se instala entonces una sensación ya conocida: la de un cine mexicano que parecieran habitarlo —poseerlo— únicamente voces de la Ciudad de México. Hermosillo pasa así por alto que la lengua y sus particularidades son también un territorio de identidad y no logra descentrarse. Que los componentes de la cinta sean extrapolables a la experiencia de muchos mexicanos —yo *in primis*, nacido en la costa guerrerense y por años residente en la capital veracruzana— no debería anular su singularidad. Tristemente *Vainilla* nunca sabe a Torreón. Suena al centro del país o, peor aún, a una telenovela de Televisa. Y ahí, en esa fisura entre lo vivido y lo representado, la película pierde una capa de verosimilitud que parecía, por todo lo demás, empeñada en abanderar.

Aun así, agradezco y celebro la existencia de historias como *Vainilla*: obras que funcionan como depósito de testimonios, de archivos y de memoria; que resguardan sueños y miedos, gratitud e introspección. Una filmografía que emprende una necesaria arqueología de lo íntimo, un gesto de excavación emocional que se deshace de la grandilocuencia para enfocarse en lo cotidiano. Me reconforta, asimismo, ver que el cine mexicano no solo sea de color sepia, sino que pueda ser tan cromático como la más barroca de las casas donde se crece. Resuena entonces, con una claridad tan nítida como en las mejores fotos, lo dicho por Mayra Hermosillo al final de la proyección: *Vainilla* es la recompensa de un instante de dulzura después de agrios periodos, de años de esfuerzo; el *dulcis in fundo* y el gusto por recordar lo vivido.

*¿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

57

58

México/España
www.criticismo.com