

# CRITICISMO

Revista de Crítica

31

- Virginia Woolf/Federico Sabatini (ed.), *Horas en una biblioteca/ Sobre la escritura: Virginia Woolf* (LILIANA MUÑOZ)  
Sara Mesa, *Cara de pan* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)  
Alejandro Zambra, *Tema libre* (NÉSTOR SALGADO GONZÁLEZ)  
Ocean Vuong, *On Earth We're Briefly Gorgeous* (CLARISSA RODRÍGUEZ ABREGO)  
Cristina Fallarás, *Honrarás a tu padre y a tu madre* (ALEXIS RAMÍREZ)  
Guillermo Ferreyro, *La cloaca* (HÉCTOR JUSTINO HERNÁNDEZ)  
Lalla Romano, *La penumbra que hemos atravesado* (CELINA GARZA)  
Marlon James, *Black Leopard, Red Wolf* (CAROLINA GARZA AMPARÁN)  
Marc Torices y Jesús Marchamalo, *Cortázar* (NATALIA GUTIÉRREZ)  
James Gardner, *Jellyfish* (ISABEL SÁNCHEZ)  
Andrea Martínez, *La distancia* (JOSÉ PABLO ACEVEDO)  
Craig Mazin, *Chernobyl* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

32

- Juan Villoro y Pablo Sol Mora, *Presencia de Alejandro Rossi* (ISAAC MAGAÑA GCANTÓN)  
Pascal Quignard, *Las lágrimas* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)  
Salman Rushdie, *Quichotte* (ADRIANA LOZANO)  
Leila Guerriero, *Opus Gelber. Retrato de un pianista* (EMILIO SÁNCHEZ MENÉNDEZ)  
Ricardo Piglia, *Teoría de la prosa* (SERGIO A. MENDOZA)  
José Emilio Pacheco, *Jorge Luis Borges* (RODOLFO MENDOZA)  
Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (ISAAC GARCÍA GUERRERO)  
Mario Bellatin, *Bola negra* (JESÚS SALAZ ELORZA)  
Varlam Shalámov, *Relatos de Kolimá. Volumen VI. Ensayos sobre el mundo del hampa* (LAIA BADIA FERRAN)  
Jim Jarmusch, *The Dead Don't Die* (BLANCA PASCUAL MARTIN)  
Hu-Bo, *An Elephant Sitting Still* (GONZALO VÁSQUEZ)  
Todd Phillips, *Joker* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Publicación  
Gratuita



## CRITICISMO 31

JULIO — SEPTIEMBRE 2019

- 3** Virginia Woolf/Federico Sabatini (ed.)  
*Horas en una biblioteca/Sobre la escritura:  
Virginia Woolf*  
LILIANA MUÑOZ
- 4** Sara Mesa  
*Cara de pan*  
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 5** Alejandro Zambra  
*Tema libre*  
NÉSTOR SALGADO GONZÁLEZ
- 6** Ocean Vuong  
*On Earth We're Briefly Gorgeous*  
CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO
- 7** Cristina Fallarás  
*Honrarás a tu padre y a tu madre*  
ALEXIS RAMÍREZ
- 8** Guillermo Ferreyro  
*La cloaca*  
HÉCTOR JUSTINO HERNÁNDEZ
- 9** Lalla Romano  
*La penumbra que hemos atravesado*  
CELINA GARZA
- 10** Marlon James  
*Black Leopard, Red Wolf*  
CAROLINA GARZA AMPARÁN
- 11** Marc Torices y Jesús Marchamalo  
*Cortázar*  
NATALIA GUTIÉRREZ
- 12** James Gardner  
*Jellyfish*  
ISABEL SÁNCHEZ
- 13** Andrea Martínez  
*La distancia*  
JOSÉ PABLO ACEVEDO
- 14** Craig Mazin  
*Chernobyl*  
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

## CRITICISMO 32

OCTUBRE — DICIEMBRE 2019

- 16** Juan Villoro y Pablo Sol Mora  
*Presencia de Alejandro Rossi*  
ISAAC MAGAÑA GCANTÓN
- 19** Pascal Quignard  
*Las lágrimas*  
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 20** Salman Rushdie  
*Quichotte*  
ADRIANA LOZANO
- 21** Leila Guerriero  
*Opus Gelber. Retrato de un pianista*  
EMILIO SÁNCHEZ MENÉNDEZ
- 21** Ricardo Piglia  
*Teoría de la prosa*  
SERGIO A. MENDOZA
- 22** José Emilio Pacheco  
*Jorge Luis Borges*  
RODOLFO MENDOZA
- 24** Agustín Fernández Mallo  
*Teoría general de la basura  
(cultura, apropiación, complejidad)*  
ISAAC GARCÍA GUERRERO
- 24** Mario Bellatin  
*Bola negra*  
JESÚS SALAZ ELORZA
- 25** Varlam Tijonovich Shalámov  
*Relatos de Kolimá. Volumen VI,  
Ensayos sobre el mundo del hampa*  
LAIA BADIA FERRAN
- 26** Jim Jarmusch  
*The Dead Don't Die*  
BLANCA PASCUAL MARTIN
- 27** Hu-Bo  
*An Elephant Sitting Still*  
GONZALO VÁSQUEZ
- 27** Todd Phillips  
*Joker*  
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

# CRITICISMO

31

32

DIRECTOR

Pablo Sol Mora

EDITORA

Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN

Arturo Cárdenas

Frida Conn

Casandra Garza

Jaime Guerrero

Daniela Gutiérrez Flores

Adriana Lozano

Enrique Macari

Isaac Magaña GCantón

Mónica Sánchez Fernández

DISEÑO

Georgina Meléndez

:)d

México/España

revistacriticismo@gmail.com



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

## Horas en una biblioteca/Sobre la escritura: Virginia Woolf

Virginia Woolf / Federico Sabatini (ed.)

Seix-Barral / Alba

Barcelona, 2016, 364 pp. / Barcelona, 2015, 153 pp.

LILIANA MUÑOZ

En “El encuentro con los libros”, Albert Béguin escribía: “Lo que somos en la actualidad está compuesto de encuentros humanos, de accidentes de todo tipo, de nuestras miserias y nuestros éxitos, pero también, en un grado inapreciable, en un grado inmenso, de los libros que hemos leído”. Tal vez por eso, porque Woolf ha marcado un antes y un después en mi interior, me aproximó a su obra con cautela, con tiento, pero también con el vértigo de quien se sabe vulnerable ante una obra de arte. La literatura de Woolf, desde *La señora Dalloway* hasta *Las olas*, ha contribuido a revelar, pero también a tejer, las fibras más personales de mi ser.

Cuando nos acercamos a la obra de un autor canónico, no podemos dejar de experimentar ciertos temores: a repetir lo que otros ya han señalado, a realizar una lectura limitada, a no decir nada. Porque, ante la lectura del especialista, ¿qué puede la del lector común? Para Woolf, sin embargo, la única perspectiva que importaba era justamente esta: la “lectura pura y desinteresada”, la lectura hecha por el mero placer de leer. Por ello, a la visión del erudito ensimismado, oponía siempre la del *common reader*, el lector dichoso que no se aparta de la vida sino que se sumerge en ella.

No es fortuito que “Horas en una biblioteca” sea el ensayo inaugural de este volumen, que reúne artículos de *The Times Literary Supplement*, *Books and Portraits*, *Cornhill Magazine*, *The Guardian*, entre otros. Es, en cierto modo, el que le da la tónica, y también uno de los cráteres del libro, junto con “Coleridge, el crítico”, “Cuerpo y mente”, “El arte de la ficción” y “La muerte de la polilla”, por mencionar algunos. Y es que “Horas en una biblioteca” es el homenaje a una pasión —la pasión lectora—, pero no únicamente eso: escrito en 1916, es el punto de partida de una serie de reflexiones sobre el acto de leer, sobre las implicaciones de la experiencia literaria, sobre los libros y la vida. Woolf nos lega en este texto las semillas de sus obsesiones futuras, cinceladas más adelante a partir de su enfermedad, de sus propias lecturas, de su trayectoria vital y espiritual.

*Sobre la escritura*, editado por Federico Sabatini, bien podría ser la otra cara de *Horas en una biblioteca*: en él se incluyen algunas de las cartas de Woolf sobre la creación, propia y ajena, sobre las distintas técnicas literarias de la época, sobre los autores de su tiempo. A través de estos dos volúmenes es posible trazar el retrato de una Virginia única y diversa, una Virginia cuya naturaleza está compuesta en igual medida de vida leída, vida vivida y vida escrita. Para ella, la escritura no era solo la tentativa de reproducir una revelación a partir de la prosa (“Aquí estoy a media mañana llena de ideas y no puedo usarlas porque me falta el ritmo”); cada página escrita debía aspirar a la comunión con el otro: “Imagínate lo apasionante que sería poder comunicarse de verdad. De momento he escrito una página entera y todavía no he dicho nada”. Así, aunque la creación podía llegar a convertirse en una trampa —en la medida en que era capaz de vincularla o alienarla de la realidad—,

Woolf prefería correr ese riesgo a habitar la medianía de la vida cotidiana. En el fondo, no buscaba la felicidad; su esfuerzo obedecía a una necesidad: “Lo que uno imagina en una novela es un mundo. Y cuando por fin has conseguido imaginar ese mundo, de repente las personas empiezan a entrar en él. Pero no sé por qué lo hacemos o por qué eso debería aliviar la miseria de la vida, dado que es algo que no nos hace exactamente felices”. Por ello, no se valía de la literatura para dotar a la existencia de sentido: lo que Virginia quería era arañar la piel del mundo y penetrarla hasta lo más hondo, aunque esto supusiera una experiencia a la vez hermosa y terrible. Buscaba, a través de su prosa —con su ritmo, su cadencia y sus matices—, abreviar la distancia entre lo real y lo irreal, suprimir la grieta entre la imaginación y la percepción y, sobre todo, abrazar, con toda su sensibilidad y su inteligencia, los “delicados hechos físicos” de la experiencia vital, como apuntaba Borges en su reseña de 1936. De ahí que en su epistolario haya anotado que “no se puede encontrar paz evitando la vida”; el aislamiento a que los médicos la sometían no únicamente la apartaba de la realidad, sino también de la escritura. Porque su mayor estímulo era la vida misma, Virginia se reconocía incapaz de afrontar el mundo sin ella: la lectura contribuía a paliar su necesidad de una conversación o del bullicio de la ciudad, pero esta experiencia resultaba siempre incompleta si no se unía a ella la de la vida verdadera. En este sentido, hay un aspecto de la obra de Woolf que hay que entender bien: el silencio que requería para escribir no estaba en disputa con el ruido que la rodeaba o con las visitas de sus amigos. De hecho, las imágenes y las sensaciones eran justo el detonante de su proceso de escritura: “Una escena, una emoción, produce una ola en la mente, mucho antes de que las palabras aparezcan para interpretarla; y al escribirlas (esto es lo que pienso ahora) uno debe retomar todo eso y trabajarlo”.

La literatura de Woolf está hecha de contrastes: lo visible y lo invisible, la luz y la oscuridad, lo experimentado y lo imaginado. Todos ellos pueden resumirse en uno solo, crucial, que atraviesa desde sus primeros textos hasta los últimos: la ausencia y la presencia. En uno de los más bellos pasajes de *Al faro*, cuando Lily le pregunta a Andrew de qué tratan los libros de su padre, éste responde: “Sujeto y objeto y la naturaleza de la realidad”. Y ante la perplejidad de Lily, añade: “Piensa entonces en una mesa de cocina cuando no estás ahí”. Este pasaje encierra una de las cuestiones fundamentales del arte woolfiano: ¿cómo salvar la distancia entre lo que percibimos y lo que de verdad existe?

En *La señora Dalloway*, Clarissa, al reflexionar sobre el suicidio de Septimus, el joven cuya muerte ha irrumpido en su fiesta, se da cuenta de que “en cierta manera, esto era su desastre, su desdicha. Era su castigo el ver hundirse y desaparecer aquí a un hombre, allá a una mujer, en esa profunda oscuridad, mientras ella estaba obligada a permanecer aquí con su vestido de noche”. Septimus es parte esencial del personaje de Clarissa, su complemento y su contraparte, pero no solo porque

éste encarna la muerte y ella la vida, sino porque uno y otro representan la dualidad de la percepción: si, para escribir, hay que “apagar las luces y, de vez en cuando, mirar al mundo” solo para comprobar que “el mundo desaparece salvo esa parte concreta que te sirve para escribir, que te vuelve de hecho indeciblemente nítida”, ¿qué sucede con la muerte, esa oscuridad definitiva? El mundo, como lo ilustran Clarissa y Lily, sigue funcionando, lo miremos o no; sigue girando, lo habitemos o no, pero la creación surge, precisamente, cuando creemos que lo hemos perdido todo. Y es solo entonces cuando el artista es capaz de concebir algo parecido a la vida.

Esta súbita inmersión en la oscuridad, este desplazamiento de la luz hacia rincones en apariencia impenetrables, es lo que rige la escritura de Woolf: las cosas que no decimos, aquello que no vemos, todo lo que no expresamos. En una carta a Janet Case, fechada en 1919, anotaba: “ahí está la gran cuestión que me interesa: las cosas que no decimos, ¿qué efecto tienen? ¿Y hasta qué punto nuestros sentimientos toman sus colores de su inmersión en lo subterráneo? Quiero decir, ¿cuál es la realidad de cualquier sentimiento?”

Contrario a lo que ha señalado buena parte de la crítica, Woolf no quiere precisamente, a la manera de Joyce, expresarlo todo, las emociones y los pensamientos. Más bien busca, por medio de la ficción, acceder a esos “momentos del ser” que le permiten salvar, al menos de forma ilusoria, las trampas de la vida cotidiana: “Para escribir, uno tiene que combinar la soledad con la inmersión directa en el mundo, la percepción y la recreación de todo lo que se ha percibido”. Todo lo abstracto, lo intraducible, cobra forma a partir de sus metáforas, y por ello en sus novelas las emociones son tan vívidas como los objetos o los personajes o las acciones.

Cuando Virginia le explica a G.L. Dickinson: “Los seis personajes [de *Las olas*] iban a ser uno solo. Estoy haciéndome mayor, cumpliré cincuenta el año que viene; y empiezo a sentir más y más lo difícil que me resulta reunirme en una única Virginia”, lo que busca es fundir, a través de esos personajes, la realidad que habita con la realidad que crea. Solo a través de ese vaivén entre la percepción y la ficción puede alcanzar la escritura que persigue. Porque en ese espacio comprendido entre la realidad y los sentidos se hallan tanto el sustrato como la sustancia del acto literario. Y, sin embargo, la ambición de Woolf va más allá: su escritura no es una imitación del mundo exterior. Tampoco es materia en sí misma, ajena a la realidad. Es una escritura situada justo en el intersticio entre la aparición y la desaparición. La vida que escribe y la que vive son una sola, pero no deja de ser una vida fragmentaria, hecha a partir de los retazos, una escritura nacida de una individualidad única y fortísima y modelada a partir del caos de su mundo interior. En este sentido, mientras que la escritura es su peculiar forma de adentrarse en la oscuridad sin resultar herida, la lectura es una suerte de lámpara para ver y entender al otro y, a la vez, evitar sucumbir a sus fantas-

mas. A propósito de Emerson expresó: “No miraba el mundo con amargura por el hecho de que el mundo lo desconcertase. Lo que hacía, en cambio, era afirmar que no se le podía rechazar, ya que abarcaba el universo entero en su ser. Cada hombre, al hallar qué es lo que siente, descubre las leyes del universo”.

Woolf no hacía distinción entre géneros mayores y menores y por eso se volcaba entera tanto en sus textos críticos como en sus obras de ficción. Para ella, ambos eran un medio, no un fin en sí mismo: una forma de aproximarse a regiones insospechadas de la mente y el corazón, un vehículo para descubrir nuevas formas de sentir y de pensar y, más allá de eso, una

radiografía de la experiencia en su sentido más álgido, más intenso, más doloroso, más extraordinario. A propósito del *Diario de Pepys* escribió: “no era confesional, menos aún un mero registro de las cosas vividas, que valdría la pena recordar; era, si acaso, el almacén de su personalidad más privada, el eco de los más dulces sonidos de la vida, sin los cuales la propia vida adelgazaría y se haría más prosaica”. Porque para Woolf la literatura no es una extensión de la experiencia: es la experiencia. Desnuda en su totalidad, desprovista de adornos y accidentes, la realidad que esta le revela es vulnerable y dúctil, ajena a los días y las horas que disimulan la fragilidad humana.

“No soy capaz de sobrevivir a un libro sin que suceda un desastre”, expresaba Woolf en una carta. El verdadero lector sabe que su destino está donde los libros, que sus alegrías y sus desgracias dependen de ellos, que detrás de las páginas existe una irrealidad capaz de devolver la autenticidad a la experiencia humana y que por eso mismo vale la pena pausar por un momento la rutina para entregarles parte de su ser. Entre las paredes de una biblioteca, Virginia Woolf no hacía otra cosa que leer; no hacía nada, salvo aprender a vivir.

## Cara de pan

Sara Mesa

Anagrama

Barcelona, 2018, 144 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Esta es la historia de una nínfula triste, de “casi catorce años”, y de un Viejo (sic), de 54 años, sin garras. *Cara de pan* narra la desconcertante relación entre Casi (Lolita torpe y desesperada) y el Viejo, un Humbert Humbert de dandismo caduco, que ha batallado durante toda su vida, con poca fortuna, contra su *estigma*. Este es el cuento hecho *nouvelle* de Sara Mesa (Madrid, 1976), en el que se diluye la frontera entre perversión e inocencia, del mismo modo que se trastoca el significado de depravación y depresión (“depravado era un término que confundió durante mucho tiempo con deprimido”). Quizá, esta sea una historia de amor bajo sospecha, cuyos protagonistas, aves heridas, aspiran a ser pájaros sin patas, de esos “que solo bajan a la tierra para morir”: “Hay muchísima gente que sueña con ser como esos pájaros, volar y volar siempre, sin tener que mancharse de tierra”.

El Viejo es proscrito. Casi se siente proscrita. Para el caso es lo mismo. El estigma, sea de la naturaleza que sea, arroja a quienes están marcados (“como res”) hacia los márgenes. Ambos huyen de las miradas ajenas, esas que pueden agredir o que pueden invisibilizar lo que, a largo plazo, es aún más excluyente. El Viejo arrastra la *tara* familiar, la identidad deteriorada, lo antinatural. La niña lidia con “su gordura, los granos en los brazos y la cara de pan”. Tras los setos de un parque poco transitado, el Viejo le habla a la nínfula de sus pasiones: Nina (Niña) Simone, de quien sabe todo, y los pájaros, a quienes estudia con devoción. Es un ornitólogo autodidacta, al estilo de Burt Lancaster en *El hombre de Alcatraz* (John Frankenheimer, 1962): “En un experimento, unos científicos se preguntaron qué pasaría si camuflaban a (los pájaros) más débiles, haciéndolos pasar por dominantes. ¡Les tiñeron el plumaje para enmascararlos! Pero no valió de nada. La misma actitud de los farsantes los delataba; no era una cuestión de plumaje, sino de aplomo”. Al Viejo “un pañuelo estampado en el bolsillo frontal de la chaqueta” no le aporta respetabilidad, sino todo lo contrario: apuntala su decadencia.

Sara Mesa —que carga con el sambenito de *joven promesa* desde hace más de un lustro—

construye este inteligente relato en tercera persona con una prosa depurada y llena de contención. Las riendas cortas y la brida firme en el acto de escribir impiden que se desboque por los recovecos seductores de una trama oscura, aunque la autora considera esta obra como “la más luminosa” de su producción. Este meritorio control férreo sobre su prosa provoca la creación de una interesante novela *crystal*, donde todo tiene su porqué y su momento, y en la que se entrega al lector, con habilidad de alquimista, la información precisa para provocar el efecto deseado. No se deja seducir por la literatura *fuego*, aquella capaz de extraviarse, con fuegos de artificio, por la mente perdida de sus protagonistas. En el sentido estrictamente formal, Sara Mesa no hace ninguna concesión. Sin embargo, *claudica*, con respecto a otras obras suyas, como la implacable *Cicatriz* (2015), al introducir la compasión.

“La compasión con que Casi lo escucha cede su espacio a la fascinación”, nos dice en un momento dado quien narra (¿falsa tercera persona?, ¿la nínfula sublimada?). Presumimos que Sara Mesa, la escritora, siente esa misma compasión por su personaje, el Viejo, y esta deriva en fascinación hacia quien, al más puro estilo de Lou Reed, se pasea por el lado salvaje de la vida. Sin embargo, la compasión, plausible en la vida cotidiana, aunada a las buenas intenciones, no siempre es el mejor combustible para la creación de un personaje literario. Este llega a desenfocarse y el escritor desarrolla un gran instinto protector hacia su *criatura*.

Sara Mesa publicó, a principios de 2019, *Silencio administrativo: la pobreza en el laberinto burocrático*, una crónica personal en la que la autora denuncia las kafkianas exigencias que el sistema impone a quienes menos tienen. Sin duda, un excelente trabajo de periodismo social, con verdades como puños entre sus páginas. Su implicación personal con los ciudadanos sin hogar, y su necesidad vital de hacer algo frente a la maquinaria perversa de la burocracia, nos habla del compromiso ético de esta autora y de su determinación por militar en el bando de los que no tienen nada que perder, porque han perdido todo por el camino. Sin embargo, esta cercanía no le ayuda a la hora de dar aliento a su personaje. Acierta en romper estereotipos en torno a la figura del Viejo —marginado, sí, pero también obsesionado con su arreglo personal, exquisito, generoso, cauto—, pero no acaba de dejarle volar en solitario con todas sus contradicciones y con su aleteo desvariado. Más bien lo lleva de la mano, lo *ilumina*.

En *Silencio administrativo*, Sara Mesa nos cuenta que sintió “una incomodidad que se parece mucho a la culpa” cuando se acercó a una mujer sin hogar. Esta culpa —heriré a quien me

inspiró?, ¿estoy usando a quien compartió conmigo su historia sin buscar con ello una respuesta social diferente?— constriñe y dificulta el libre desenvolvimiento del personaje, porque este termina siendo el sujeto que sostiene el discurso del que escribe. Por ejemplo: el paso del Viejo por el hospital psiquiátrico en *Cara de pan* nos recuerda poderosamente a la denuncia explícita en *Alguien voló sobre el nido de cuco* (Milos Forman, 1975), película que, en gran medida, alentó los movimientos de la antipsiquiatría. ¿Necesitaba el lector la descripción de la vida del Viejo en el *manicomio* o era la escritora quien precisaba gritarlo motivada por su indignación personal?

Una vez dicho lo anterior, *Cara de pan* es una novela para tener muy en cuenta y Sara Mesa, una escritora sólida y precisa, que sabe hacia dónde se dirige con su escritura; no se deja avasallar por las modas ni se amilana por la intransigencia del pensamiento dominante. En una entrevista reciente, contó que cuando comenzó a escribir esta obra estaba leyendo a la gran Flannery O’Connor: “Ella decía, y te estoy citando de memoria, que quien ha sobrevivido a la infancia y pasa a la edad adulta tiene suficiente material narrativo como para escribir toda una vida. Ese paso a la edad adulta no tiene por qué ser dramático, pero intenso sí es”. Esa intensidad define a Casi (un personaje, a mi juicio, mucho más interesante que el Viejo), la niña que, herida por las burlas de sus compañeros de aula, y aburrída de sí misma por su vida mediocre, fabula y miente (crea ficción): “Sin embargo, echa también de menos que se interese por ella, que muestre curiosidad por su vida más allá de los límites del seto. Tal vez por eso, sin objetivo alguno, se lanza a inventar y mentir, y le cuenta que sabe hacer montones de cosas que no hace: patinar, bailar, tocar el violín, hablar francés (...) Deja de mentir por pereza”.

Flannery O’Connor, a quien Sara Mesa demuestra conocer a la perfección, narraba con extraordinaria maestría historias en las que perversión e inocencia se confunden y en las que el mal se revela como parte indisoluble de la condición humana. En uno de sus relatos, *El pavo*, describe la angustiada persecución de un niño a un pavo herido hasta que este acaba muriendo, extenuado. Poco después, el perseguidor se siente perseguido en la oscuridad: “Corrió más y más deprisa, y, al enfilarse el sendero que llevaba a su casa, el corazón le iba tan rápido como las piernas y tuvo la certeza de que a sus espaldas había algo con los brazos tendidos y las manos listas para aferrarlo”. Precisamente, esta ambigüedad entre perseguidor y perseguido (entre dominante/dominado o depredador/víctima) es otro de los aciertos de *Cara de pan*. Se desconoce la identidad del que, finalmente, *maneja* la situación

y mueve los hilos. ¿Quién es el verdadero depredador? Sara Mesa lanza, como miguillas de pan para llegar al desenlace, alguna pista: “¿Si por ejemplo viviese en el cuerpecillo de un gorrión? Ella lo cazaría, lo atormentaría atontándolo con su zarpa de gata, luego con la otra, ilo cogería por el pescuezo y se lo zamparía de un mordisco! No, no no, rectifica Casi, ella lo reconocería de inmediato (...)”.

“Yo quería escribir un libro sobre una amistad rara como la que tienen la niña Mick y el sordomudo John Singer en *El corazón es un cazador solitario*, de Carson McCullers”, confesó nuestra autora. ¿Amistades extrañas? En 2018,

otro autor español, José Ovejero, publicó en Páginas de Espuma su colección de relatos *Mundo extraño*. En el cuento *Fucking Vincent* una adolescente recuerda su breve relación con un sin techo para quien, aunque su frase favorita es *It's all about sex*, la confrontación erótico-agresiva de la joven, otra Lolita, le paraliza. ¿Más relaciones entre marginados? Sin duda, la de George y el gigantón Lennie en *De ratones y hombres*. En esta novela corta, escrita en 1937 (hace más de ochenta años), John Steinbeck nos revela la razón de estas atípicas historias de amistad: “Un hombre necesita que alguien esté cerca de él. Uno puede

enloquecer si no tiene a nadie cerca. Y no importa de quién se trate con tal de sentirse acompañado”. Simone Weil, pensadora de la luz y de las sombras, en *La gravedad y la gracia* escribió: “Aquellos que han caído muy bajo, ¿tienen piedad de sí mismos?”. Sara Mesa redime al Viejo y a Casi. Ellos se anillan para volar cada quien por su lado: “el viejo hacia la derecha, cabizbajo, asimétrico, su caminar de loco, hacia el pasado; la niña hacia la izquierda, cabizbaja, asimétrica, su caminar de loca, hacia el futuro”.

## Tema libre

Alejandro Zambra

Anagrama

Barcelona, 2019, 140 pp.

NÉSTOR SALGADO GONZÁLEZ

“**T**ema libre es un tapiz plagado de alusiones, autorreferencias, intertextualidades y chistes. En “Tema libre”, conferencia de la primera sección —que a su vez da nombre al conjunto de la obra—, Alejandro Zambra divaga sobre dos obras fracasadas que se empeña en apostillar que nunca publicará (aunque, curiosamente, las encontramos más adelante en la sección titulada “Ropa tendida”). Pero no es la intención de Zambra el engaño o la falsa modestia. Debemos hacer caso al autor cuando, en el marco de la conferencia, nos dice que “ojalá ahora, al compartirlo con ustedes, por fin lo mato y a lo mejor lo olvido”, entendiendo así algunas partes de *Tema libre* casi como una sesión de psicoanálisis en las que el autor dialoga con nosotros de manera sincera; no nos deja libres en el entramado de referencias que sus páginas esconden, sino que se sienta a nuestro lado desde el primer momento para compartir sus inquietudes, sus intereses y principalmente y ante todo lo demás, su pasión por la lectura y la escritura. De ese mismo modo, en “Léxico familiar”, vuelve a los temas esbozados en las conferencias, reelaborándolos, pasando de una no-literatura a un no-lenguaje en un no-lugar.

*Tema libre* tiene una estructura tripartita claramente diferenciada: la primera de las secciones lleva el título de “Autorretratos hablados” y la conforman tres ensayos configurados a partir de tres conferencias del autor, leídas en 2013, 2014 y 2016 respectivamente; la segunda parte, “Ropa tendida”, agrupa cuatro cuentos (dos de los cuales, “El amor después del amor” y “Lectura autobiográfica”, ya las anticipaba Zambra en una de esas conferencias de la primera parte, presentándolos como textos fallidos); y la última, bautizada como “Léxico familiar”, tomando prestado el título de la obra autobiográfica de Natalia Ginzburg, contiene cuatro ensayos en los que el autor chileno reflexiona sobre la traducción, el hecho de ser la misma

persona en un contexto diferente, en un país diferente, en una lengua ajena (y también sobre no ser la misma persona, sobre ser otro).

Parece que el vilamatiano “mal de Montano” ha afectado a Zambra en el proceso de creación de *Tema libre*, pues el miedo y la preocupación por la escritura (y, nuevamente, por la no-escritura) es una constante rastreable en sus conferencias y en sus ensayos, pero también en los cuentos de “Ropa tendida”. Así, en “La novela autobiográfica”, primero de los textos de esta segunda parte, Zambra imagina una entrevista en la que se le pregunta cuánto hay de autobiográfico en sus obras; en “El Cíclope” discute si se pueden escribir aventuras sin haberlas vivido y en “Penúltimas actividades” vemos al Zambra más pedagógico, instruyéndonos paso a paso sobre la manera en que se debe escribir un libro.

Otro de los *leit-motiv* que recorren estas páginas nos recuerda a algunas de las obsesiones y registros que Alejandro Zambra había relatado en su anterior obra, *No leer*, o en su ya célebre *Formas de volver a casa*. Me refiero especialmente a ese plural generacional, ese “nosotros” con el que ha venido configurando y aglutinando todas las voces de su generación, esbozando la ahora tan aclamada literatura de los hijos. En “Autorretratos hablados” reflexiona también sobre la dificultad de emplear su voz, su “nosotros” como individuo colectivo para dibujar una identidad que no resulte ajena, para establecer una memoria propia y no vicaria: “sobre qué íbamos a hablar nosotros, que habíamos crecido como esos árboles que amarran a un palo de escoba: adormecidos, anestesiados, reprimidos... Veníamos un poco maleados o mareados por el escepticismo, pero queríamos pertenecer a algo, a cualquier cosa”.

En *Tema libre* Zambra explora este concepto trazando un recorrido que va desde el “nosotros” de la juventud, rememorando anécdotas de sus años universitarios, a un “nosotros” familiar, esa pequeña familia que conforma nación, con tres personas y varios peluches parlanchines como protagonistas. De esta manera observamos el cambio y la madurez que experimenta el autor, desde su temprana juventud hasta el descubrimiento de un nuevo “nosotros”. En ambos casos, Zambra se detiene a explorar la manera en que observamos la realidad desde cada perspectiva, desde cada uno de esos sujetos colectivos: la primera lectura, la del nosotros juvenil, es una lectura inexperta pero

exaltada de los primeros días de facultad. El nosotros familiar entiende la lectura como una conversación amorosa que se practica en pareja o la delirante inocencia que se descubre junto a los hijos y sus juguetes.

Por último, resulta interesante observar cómo el autor nos regala los misterios de su escritura, nos invita a su taller y nos guía por los entresijos de su producción literaria, no limitándose a darnos pautas para que elaboremos nuestros propios textos, como en “Penúltimas actividades”. También en “Cuaderno, archivo, libro” (otra de las conferencias de la primera sección) nos habla del paso de la máquina de escribir al ordenador, de la era Gutenberg a la era digital (otro de los miedos que comparte con Vila-Matas y su *Dublinesca*). Sobre este cambio de paradigma el autor admite que “escribo muchísimo a mano y después en computador, pero a veces paso a mano lo que escribo en la pantalla. Agrando y achico la letra, cambio la tipografía, el interlineado y hasta el espacio entre los caracteres, como quien intenta reconocer un mismo cuerpo en diferentes disfraces. Y leo en voz alta todo el tiempo”. Y esta relación entre oralidad y escritura es otro de los temas principales que Alejandro Zambra incluye en los diferentes apartados de *Tema libre*: “Desde cierto punto de vista, lo que escribo siempre busca la naturalidad de una conversación en que digo lo que diría si alguien me editara los balbuceos”, escribe en “Traducir a alguien (II)”, último texto de este compendio.

*Tema libre* es una constante búsqueda de la naturalidad. El lector inevitablemente ve en Zambra a un compañero de coloquio, a un íntimo contertulio que habla y escucha atentamente y, aunque el tema central es finalmente el propio Zambra, no nos sentimos saturados de autorreferencialidad ni complacencia, pues mantiene siempre la brújula sobre ese “nosotros”, que despierta mucha más simpatía que el tradicional y tan manido “yo”.

La última obra de Alejandro Zambra es, en definitiva, una colección de textos inteligentes, pero que no proclama todo el tiempo su propia inteligencia. Un libro experimental, pero del modo en que se suele experimentar en la infancia. No es habitual que una colección de conferencias escape del tono paternalista y pontificador habitual en este tipo de textos, pero Zambra lo consigue construyendo una voz que nos habla directamente, como quien nos invita a conversar en un ambiente familiar.

## On Earth We're Briefly Gorgeous

Ocean Vuong

Penguin Press

New York, 2019, 242 pp.

CLARISSA RODRÍGUEZ ABREGO

“Let me begin again.” Desde esta primera línea, Ocean Vuong deja en claro que las siguientes páginas no serán fáciles de digerir. Porque lo que está escrito es tan crudo y honesto que es prácticamente imposible para el narrador, Little Dog, lograr que las palabras fluyan al primer intento. En *On Earth We're Briefly Gorgeous*, Vuong (Saigon, 1988) crea, en su primera novela, una serie de historias fragmentadas y brutales a manera de una carta a una madre que no sabe leer. Son historias en las que se examinan —con aspereza y calidez a la vez— la violencia, la familia, la inmigración, la sexualidad y el lenguaje. Son memorias que estuvieron a punto de quedarse en su garganta, atragantadas durante años, para finalmente poder salir corriendo: “Ma. You once told me that memory is a choice. But if you were god, you’d know it’s a flood”. Es esa urgencia por decir tanto, por liberarse —aunque la libertad sea una mera fantasía—, lo que hace que las historias y pensamientos queden plasmados de forma un tanto desordenada y repentina, algo que, paradójicamente, los vuelve aún más reales. Y es que pareciera que el libro es la materialización de una esperanza. Un último intento, casi una llamada de auxilio, de Little Dog por conectar con su madre, a pesar de la consciente imposibilidad de que sus palabras lleguen a ella.

Little Dog, un escritor en sus veintes, relata su vida en retrospectiva. Sus vivencias prácticamente comienzan en Hartford, Connecticut, cuando llega a los dos años como refugiado junto a su madre, Rose, y su abuela, Lan. Sin embargo, Little Dog está lastimosamente consciente de que su vida va más allá de sí mismo, que el epicentro de su existencia se encuentra en Vietnam: “A woman, a girl, a gun. This is an old story, one anyone can tell. A trope in a movie you can walk away from if it weren’t already here, already written down”. Es entonces cuando el lector comprende que el pasado, dolorosamente, es un mero mito, casi una fantasía. Que sin importar los años o la distancia, el trauma de la guerra está tan arraigado en su abuela y su madre que es imposible que no penetre en la vida de Little Dog: “I remember learning that saints were only people whose pain was notable, noted. I remember thinking you and Lan should be saints”. Porque el trauma cambia a las personas, física y mentalmente. Ya sea en la manera en la que el cuerpo de su abuela se contrae, su espalda permanentemente curva, como si quisiera esconderse dentro de sí misma, o en los episodios en los que, presa de su pasado y la esquizofrenia, pide perdón a una madre invisible por haber tenido que prostituirse con soldados estadounidenses; su belleza, la única arma de sobrevivencia a su alcance: “I never wanted to, Ma. I wanted to go home with you—”. O, tal vez, el trauma se encuentra en las prioridades al comprar un vestido en

Goodwill. Rose, al ver la prenda, le pregunta a Little Dog si es a prueba de fuego. Y él, aún incapaz de leer, dice que sí: “That’s so good to know, baby... That’s so good to know”. “When does a war end?”, se pregunta Little Dog. “When can I say your name and have it mean only your name and not what you left behind?” La realidad es que la guerra nunca termina para nadie, se convierte en un eco; la lucha solo cambia de forma.

Se podría decir que la “nueva lucha” es ser una familia de inmigrantes. Mejor dicho, ser una familia de inmigrantes en Estados Unidos: “where dreams become the calcified knowledge of what it means to be awake in American bones —with or without citizenship— aching, toxic, and underpaid”. El nuevo modo de supervivencia se convierte en una forma de invisibilidad, en evitar llamar la atención porque la piel es algo de lo que nadie puede escapar. Little Dog y su madre se acostumbraron a hacerse transparentes, pequeños. En los salones de uñas, decir “perdón” cargaba un lastimero poder, era la mejor herramienta. Decir “perdón” a un cliente, sobre todo si no tienes la culpa, paga: “[...] insists, reminds: *I’m here, right here, beneath you*. It is the lowering of oneself so that the client feels right, superior, charitable”. Con el paso del tiempo, cuando Little Dog consigue trabajo en una siembra de tabaco, comprende que “perdón” es el pasaporte de todos los inmigrantes con los que trabaja e, incluso, de sí mismo: “by then my *sorry* had already changed into something else. It had become a portion of my own name—unutterable without fraudulence”.

Vuong, al incorporar aspectos de su vida en la novela, se asegura de que el lector sienta a cada personaje de manera íntima. A través de las palabras de Little Dog, el lector se da cuenta de que en esta historia no hay arquetipos. Solo hay personas, vulnerables, impregnadas de las circunstancias de sus vidas. El ejemplo más claro de esto es su madre. Es con ella donde el canon de la madre sutil, prácticamente fundida a su hijo, se ve destruido. Rose es una mujer imperfecta; superada en ocasiones por la guerra en la que creció, las jornadas de trabajo largas y extenuantes, y su dificultad para comunicarse en inglés con las personas a su alrededor, incluido su hijo. Y en medio de todo esto se encuentra Little Dog, quien relata las veces en las que Rose lo golpea, ya sea con un galón de leche dirigido a su hombro o con una caja de Lego: “The hardwood dotted with blood”. Sin embargo, Little Dog no condena a su madre, sino que de cierta manera comprende de dónde vienen sus actos. “Perhaps to lay hands on your child is to prepare him for war”. Enlazados a los episodios violentos, volviéndose casi uno, se encuentran los momentos cálidos y dulces: en medio de un ataque de pánico por creer ver a su primo ya fallecido, Little Dog llama a su madre, quien comienza a cantarle “Happy Birthday” hasta tranquilizarlo: “And I

listened, the phone pressed so hard to my ear that, hours later, a pink rectangle was still imprinted on my cheek”. Era la única canción que conocía en inglés, era lo mejor que podía darle. Little Dog sabe que su madre no es perfecta y es esa misma imperfección, ese reflejo de sí mismo, la que vuelve inevitable no revivir su pasado: “You’re a mother, Ma. You’re also a monster. But so am I—which is why I can’t turn away from you.” Pero ser un monstruo no es tan malo, piensa Little Dog, es ser un refugio y advertencia a la vez.

A pesar de que la carta está dirigida a su madre, mucho de lo que narra Little Dog radica en su vida de adolescente, lo que la desliga de Rose al mismo tiempo que la une con ella. Y es que, en parte, ese es el propósito de la carta: arrojarse a sí mismo en las páginas, decirle a su madre todo lo que no le dijo y que nunca sabrá. Es aquí cuando el lector conoce al primer amor de Little Dog, un joven blanco llamado Trevor, quien se debate constantemente entre su machismo, su adicción a OxyContin y los momentos dulces y sutiles, en los que conversa sobre el sol y los girasoles. Es a través de Trevor que Little Dog se adentra en su sexualidad y en lo que significa ser un adolescente en Hartford, a la par que se da cuenta de cómo las farmacéuticas se agrandan los bolsillos a través de la tristeza americana, de la juventud vulnerable: “Seven of my friends are dead. Four from overdoses. Five, if you count Xavier who flipped his Nissan doing ninety on a bad batch of fentanyl. I don’t celebrate my birthday anymore”. Quizá son las escenas junto a Trevor algunas de las más crudas, íntimas y difíciles de leer. Es tal la descripción y crudeza de los hechos —las adicciones y sus encuentros— que en momentos el lector tiene la sensación de estar leyendo algo que no debería. “By then, violence was already mundane to me, was what I knew, ultimately of love. Fuck. Me. Up. It felt good to name what was already happening to me all my life. I was being fucked up, at last, by choice”. Trevor marca un antes y un después en la vida de Little Dog, siendo la primera persona que, finalmente, lo ve: “his eyes lingering, then flitting away when I caught them. I was seen— I who had seldom been seen by anyone”. Quizá para él, ser visto es una forma de, al menos por un instante, sentir la salvación.

Hacia el final del libro, Little Dog llega a la conclusión, junto al lector, de que ha estado equivocado todo el tiempo, que ni él o su madre nacieron de la guerra, sino de la belleza: “Let no one mistake us for the fruit of violence—but that violence, having passed through the fruit, failed to spoil it”. Y, tal vez, esa es la razón por la que escribimos. Porque en medio de la brutalidad del recuento del pasado, se encuentra la posibilidad de encontrar cierta clemencia. De ver las cosas a través de luces distintas para finalmente descubrir que, pese a la guerra, la violencia y el trauma, el mero hecho de sobrevivir al día a día es un triunfo en sí mismo. Little Dog necesita desencadenarse y a veces lo único que se requiere es tener la plena seguridad de que lo escrito no llegará nunca a su destinatario. Y es que, a veces, el sentido de escribir no radica en ser leído, sino en ser —quizá falsamente— liberado: “All freedom is relative—you know too well—and sometimes it’s no freedom at all, but simply the cage widening far away from you [...] But I took it anyway, that widening. Because sometimes not seeing the bars is enough”.



## Honrarás a tu padre y a tu madre

Cristina Fallarás

Anagrama

Barcelona, 2018, 224 pp.

ALEXIS RAMÍREZ

“Honra a tu padre y a tu madre, para que seas feliz y se prolongue tu vida sobre la tierra”. Incansablemente se repiten estas líneas a lo largo de la novela, exhortándonos a enaltecer y respetar a nuestros antecesores. Por siempre venerando a quien estuvo antes, incluso si todo lo que compone su imagen es el vacío de una memoria robada y el silencio de una familia incapaz de recordar. En *Honrarás a tu padre y a tu madre* el acto de conmemoración de nuestros antepasados se pone en entredicho y nos lleva a preguntarnos: ¿cómo venerar los huecos que componen nuestra historia familiar?

La novela corre en dos planos temporales paralelos, alternando entre el pasado lejano que engloba la realidad del coronel Pablo Sánchez (Juárez) Larqué y Félix Fallarás Chico a comienzos del siglo XX, y el presente de Cristina Fallarás situado en la época actual. Se trata del rastreo de las ramas y hojas que componen el árbol genealógico de Cristina, mismo que se encuentra irremediablemente marcado y mutilado por la dictadura franquista en España. Desde la primera línea, la obra nos revela su personalidad, pues comienza hablando no de sí misma, sino de su misión en esta aventura: “He salido a buscar a mis muertos. Caminando. Buscar a mis muertos para no matarme yo. ¿Para vivir? No estoy segura. Convocarlos, dialogar con ellos”.

Los personajes que componen la obra forman opuestos que, sin darse cuenta y por aparentes azares del destino, confluyen en la existencia de Cristina. Por su lado materno, se cruza con una historia de triunfo repleta de privilegios: sus abuelos, el coronel Pablo Sánchez (Juárez) Larqué y María Josefa, mejor conocida como La Jefa, son individuos de clase alta que, gracias al parentesco del coronel con el ex presidente Benito Juárez, no reparan en necesidades económicas. En el otro extremo, por el lado paterno, Cristina no tiene más que una historia a la mitad de personas de clase obrera que han dedicado su vida a cuidar las propiedades de alguien más, aprendiendo a obedecer antes de reflexionar y buscando, sobre todo, mantenerse con vida. Ambas familias convergen en Cris-

na, dando origen a una crisis de identidad que la orilla a cuestionarse a dónde pertenece realmente y qué es aquello que la historia le depara: “Cabe la posibilidad de entender cómo después de toda una vida siendo *de nadie*, uno anhela ese *ser de*, y tiene todo el derecho a hacerlo, a desearlo”. Ansía sentir que su genealogía le pertenece y verse reflejada en sus antepasados, mas los vestigios familiares que la componen son insuficientes para indicarle su posición dentro de la historia que ha heredado para sí misma.

Además de los personajes y sus testimonios, los lugares son un referente infalible para conocer la historia familiar de Cristina. Grand Oasis Park es uno de los sitios a los que arriba luego de lanzarse a la nada en busca de respuestas. Este, a manera de restos de guerra, cuenta transparentemente el relato de quienes lo habitaron en el pasado, en un tiempo lejano para ella, pero en el que se resguardan sus respuestas: “Esta historia, todo esto, el dolor del que arranca mi diálogo con los muertos, empieza en una de esas primeras doce casas, cuando la Gran Oasis Park tiene ya medio centenar de viviendas”. Al llegar, Cristina no encuentra más que escombros y vidrios rotos de lo que solía ser una comunidad de élite destinada a albergar a la raza *pura* española. La han destruido; la historia misma que le dio fundamento terminó por derrumbarla y dejarla deshabitada. Al igual que en la memoria familiar, Grand Oasis Park carece de información, mas en ella se encuentran manchas y golpes que no se pueden borrar, que se han impregnado a sus paredes y que dicen a gritos que allí acontecieron los hechos que el silencio ha perdido con el paso del tiempo: “Todavía conserva restos de la pintura blanca, como escamas de algo que existió y, más que resistirse a desaparecer, permanece para dejar constancia de su final”.

Dentro de las cosas que Cristina cree recordar se encuentran los vestigios de un pájaro que quedó atrapado en su casa en Grand Oasis Park treinta años atrás, y al cual no recuerda haber visto libre. Al regresar, la reciben los restos de las extremidades del ave. Efectivamente, nunca salió, y la historia que le han contado sobre cómo sobrevi-

vió no es más que una ejemplificación de los mecanismos de su memoria familiar, la cual se empeña en discriminar entre los hechos, alterando y conservando solo aquello que parece más adecuado, habitual, aceptable. El resto, lo que la memoria no desea contener, se va llenando de silencios hasta convertirse en una canción sin melodía ni letra, en algo que simplemente se desintegró con el pasar de los años sin razón aparente: “Me llamo Cristina y esta es la historia de una familia y sus silencios. La historia de cómo el silencio contagia, atraviesa generaciones y fermenta. Esta es una historia en descomposición”.

A lo largo de la obra se va construyendo una perspectiva diferente de lo que significa nuestra existencia, la cual deja de ser un suceso accidental y aislado para convertirse en el resultado de una serie de acontecimientos que se prolongan por siglos y siglos. Cristina lo sabe: se encuentra convencida de que en la historia no hay huecos ni imágenes vacías; sin embargo, pronto descubre que en la memoria no hay elementos que abunden más que ellos: “Si la construcción de nuestra memoria es una reelaboración que jamás podrá ser probada ni, por lo tanto, refutada... ¿Con qué piezas de Lego nos manejamos, criaturas, para montar aquellos recuerdos que nos hurtaron?” Se revela, en este sentido, que lo que verdaderamente heredamos al nacer en el seno de una familia es una memoria colectiva, a medias y descalza, pero que aun así brinda cierta luz sobre nuestra procedencia: “Luminosa, dolorosa, cruel o flotante, nuestra existencia física es instante, mota en el tiempo, nada. Nuestra existencia es memoria. Solo finalmente, en la idea que queda, recuerdo”. La protagonista, Cristina, se ha cansado de cuestionar su memoria familiar y terminar lanzando preguntas al aire que nadie se atreve a responder, por lo que se ha aventurado en la búsqueda de sus familiares difuntos, los que ya no hacen más que rondarla y esperar, para conocer de su viva voz cuál es la realidad, su realidad.

La historia que comprende esta novela no es más que un reflejo de las costuras que constituyen nuestros relatos familiares, los cuales, por más inacabados y maltrechos que se encuentren, siguen dotando a nuestra existencia de sentido, revelando que nada ha sido mera casualidad. Fallarás, en *Honrarás a tu padre y a tu madre*, nos introduce a la batalla de lo que significa ser el último eslabón de una línea de sucesión que no parece tener un inicio conciso y de la que resulta imposible prescindir. Así, pues, ante la pesadez de la incertidumbre, no queda más que lanzarnos al vacío persiguiendo el rastro de nuestros muertos, exhortándolos a que hablen y confíen una vez más, para así, finalmente, ser merecedores de nuestra honra y memoria.

## La cloaca

Guillermo Ferreyro

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2019, 340 pp.

HÉCTOR JUSTINO HERNÁNDEZ

Hay heridas nacionales que nunca sanan. En México tenemos el caso de la pérdida del territorio que hoy abarca los estados de Texas, Nuevo México, California, y demás, en el tratado de Guadalupe-Hidalgo, firmado por el entonces presidente Santa Anna. En Argentina, al otro extremo del continente, también hay una herida abierta, cuya influencia aún afecta su imaginario cultural: la Guerra de las Malvinas es un acontecimiento al que los artistas suelen acudir para retratar una dictadura que los llevó a la lucha armada. En la novela *La cloaca*, de Guillermo Ferreyro, esta actitud se manifiesta de una manera insospechada.

Vale la pena recordar para entender. En 1982 el ejército británico desembarcó en las islas Malvinas, un archipiélago del Atlántico sur, con la intención de defender una supuesta colonia de ultramar, propiedad de la corona, que había sido reclamada por la dictadura militar argentina como una forma de ganarse adeptos al régimen y apaciguar la tormenta interna que parecía venirles encima. La situación escaló rápidamente, el territorio, que abarca alrededor de doscientas islas, era reclamado por ambos países desde tiempo atrás. El 2 de abril del año mencionado, tropas argentinas atacaron el archipiélago en un enfrentamiento abierto contra los soldados británicos. La guerra duró alrededor de dos meses y tuvo como resultado cerca de mil muertes en ambos bandos. Las Malvinas, durante un corto período, pasaron a ser territorio argentino y después volvieron al imperio británico, al que pertenecen, según la comunidad internacional, hasta la actualidad.

Los eventos ocurridos durante la guerra atraviesan la novela como un punto de fuga desde el que se abre la visión particular del autor. La aportación de Guillermo Ferreyro es, en este sentido, esclarecedora, porque retoma un tema ya explotado en la literatura nacional argentina de la mano de escritores como Roberto Fogwill (*Los Pichiciegos*), Carlos Gamerro (*Las islas*) o Patricio Pron (*Una puta mierda*), pero lo hace suyo en la medida en que la guerra es mirada desde la lejanía, desde la perspectiva de un personaje que busca la reivindicación como parte de una venganza

personal. La novela abandona el escenario del archipiélago usado por los autores antes mencionados y se traslada, a lo largo de los años, desde un barrio de Buenos Aires, hasta un pueblito en Italia, pasando por un carguero ruso y el mismísimo territorio británico. La Guerra de las Malvinas (y las islas en sí) se vuelven un fantasma que transita a lo largo de las páginas, impregnando de su presencia la cotidianidad. El autor sabe que esta guerra es un estigma que pervive en la consciencia de Argentina y que reclama un lugar donde manifestarse.

Guillermo Ferreyro Lamela (Buenos Aires, 1963) es consultor publicitario y trabajó en la industria química. Publicó el libro de cuentos *Pinturitas* (Fondo Editorial del Estado de México, 2016), con el cual ganó el Premio Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz en 2014. *La cloaca* es su primera novela, con la que ganó el Premio Internacional de Novela Sergio Galindo. Recientemente, en junio de este año, se hizo acreedor del tercer premio Internacional de Novela Kipus, por su obra *Maltrato*.

*La cloaca*, por otro lado, recurre a un narrador en primera persona que comienza el recuento de los hechos cuando su familia llega a una casa, ubicada en el departamento de Mataderos. La casa fue construida sobre el río Maldonado, intestino de la urbe, que, al estar entubado, transporta los desechos de Buenos Aires hacia el Río de la Plata. Este sitio es el que da título a la novela: un complejo oscuro, residual, cavernoso, que tiene sus propios caminos, sus caídas de agua y meandros secretos, y al que el protagonista llega como atraído por una fuerza eléctrica. En el Fin del Mundo, al sur de todo lo que pueda haber, descubre entre los detritus de la ciudad su propia identidad, que se construye a partir de pérdidas. Ya en las primeras páginas el robo de una “cadenita” es motor que lo empuja a visitar una y otra vez a la alcantarilla. *La cloaca* es un libro que recurre a los desperdicios para construir un edificio de autoconocimiento, un viaje hacia el intento de estabilización de su protagonista.

Es notable el contenido grotesco que aparece a lo largo de dicho viaje; lo grotesco que deviene en ambigüedad y en una sutil pero efectiva ironía. Es pertinente recordar las ideas de Wolfgang Kayser sobre esta estética, que giran en torno a lo monstruoso y lo sórdido. Su análisis surge a partir del examen de las similitudes que presentan diversas pinturas a lo largo del tiempo, desde Hieronymus Bosch hasta Velázquez, y de cómo estas similitudes apuntan hacia elementos particulares: la hibridez entre lo mecánico y lo biológico, o entre especies diferentes, como los animales fantásticos; la provocación de extrañeza,

repugnancia, terror o carcajada; el desdibujo de los límites entre la locura y la realidad, y la distorsión de esta última.

Al leer *La cloaca* nos encontramos, en mayor o menor medida, con todos los elementos antes mencionados. Sería ocioso enumerarlos y cotejarlos en este espacio; baste decir que la ironía, el rechazo, y el intento de venganza del protagonista levantan un edificio en el que se inscriben una combinación de rasgos que causa a la vez intriga, sorpresa y repulsión. Estos elementos construyen a un narrador que no solo debe lidiar con una familia cuyo comportamiento errático y misterioso lo aíslan, o con Agustina, su vecina, a la que está ligada sentimentalmente, sino también con una transformación que se manifiesta a nivel corporal, en el umbral entre la niñez y la edad adulta. De esta manera, *La cloaca* se acerca al género de la *Bildungsroman*. El protagonista se presenta a sí mismo en el umbral de la pubertad: aún no ha dejado los juegos, pero ya intuye un cambio por venir. Conforme avanza, se transforma; inserto en un mundo ambiguo, descubre lo sexual y entabla relaciones con su ambiente desde esta región indomable. No hay vuelta de hoja, en su camino hacia la madurez, el protagonista construye su propia realidad, que lo lleva a sitios remotos y lo enfrenta a la soledad.

En el prólogo, el escritor Elvio Gandolfo apunta sobre la herencia de Mark Twain en el libro. Me parece que la conexión es acertada por los motivos que ahí expone. Sin embargo, yo agregaría que la relación con su entorno literario es mucho más amplia y es posible encontrar ecos de *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, o *Bajo la rueda*, de Herman Hesse, obras en las que un protagonista transita hacia la adultez, hacia el abandono del mundo de los juegos y encuentra su camino ya sea a partir de la muerte o de la pérdida. No obstante, Guillermo Ferreyro consigue revitalizar el género, pues agrega a los tópicos de la novela de iniciación una intriga. Las dudas abiertas, no todas cerradas, empapan la obra con misterios, conspiraciones y pistas falsas.

*La cloaca* va más allá de su herencia canónica inscrita en la novela de iniciación y hace un planteamiento desde dos frentes, recubiertos ambos por una estética grotesca y por los ecos del psicoanálisis. Primero, la lucha ante la herida abierta de la guerra y el colonialismo europeo, y, segundo, la búsqueda del ser humano por encontrar un lugar en el mundo ante su paso a la adultez. Ambos aspectos se combinan y dan como resultado una novela retardadora, burlesca, con un alcantarillado firme que desemboca, en el lector y el protagonista, en una nueva visión de mundo, libre de ataduras y cuentas pendientes.

## La penumbra que hemos atravesado

Lalla Romano

Periférica

Cáceres, 2019, 286 pp.

CELINA GARZA

Lalla Romano (Demonte, 1906- Milán, 2001) forma parte del pequeño grupo de escritoras italianas del siglo XX que obtuvieron en vida reconocimiento y renombre, posicionándose junto a Elsa Morante, Grazia Deledda y Natalia Ginzburg, entre otras. A pesar de su éxito literario (ganó el premio *Strega* en 1969 y el prestigioso *Penna d'Oro* en 1979) su obra cuenta con pocas traducciones al español o inglés y no goza del prestigio de sus compatriotas contemporáneos, como Italo Calvino, quien fue su amigo, corresponsal y admirador, o Umberto Eco. No obstante, sus dos novelas importantes que han sido traducidas al español —*Suaves caen las palabras* (1969), traducida por Carlos Manzano y publicada por Libros del Asteroide en el 2005, y *La penumbra que hemos atravesado* (1964), traducida por Natalia Zarco y publicada por Periférica este año— muestran que debemos considerarla una de las grandes voces de la literatura italiana del siglo pasado.

La premisa de *La penumbra que hemos atravesado* es sencilla: tras la muerte de su madre, la protagonista vuelve al lugar donde pasó su infancia, Ponte Stura. El título, tomado de una cita de Proust, revela que la preocupación central de la novela es la memoria; así, Romano se inscribe en una tradición que empieza con Proust y cuya mayor representante actual en la literatura italiana quizá sea Elena Ferrante, cuya obra fue reseñada por Natalia Gutiérrez en esta revista el año pasado. La primera parte de la novela abarca el recorrido de la protagonista por su antigua casa, acompañada del cojo que ahora la habita; en la segunda transita por el resto del pueblo. El espacio, los lugares y los objetos sirven como detonantes de la memoria, de manera que el pasado y el presente se mezclan en la narración. La protagonista recuerda cómo, tras su partida de Ponte Stura, aprendió a distinguir entre dos tiempos, pasado y presente. El pasado lo dividía en dos: el de su infancia en Stura, y el “tiempo anterior”, la vida de sus padres antes de que ella naciera. Así, a lo largo de su recorrido la

protagonista recuerda indistintamente momentos que vivió en persona y eventos que recuerda por las anécdotas de su madre: fiestas en las que venían las señoras del pueblo, su padre tocando la flauta y tomando fotografías, juegos y diversiones con los otros niños del pueblo. Los acontecimientos se confunden en el tiempo, y esto resulta en que no tengamos una reconstrucción clara de la vida de la protagonista en Stura, sino indicios y recuerdos fragmentados, que se mezclan con la consciencia de la adultez y con los deseos de lo que podría haber pasado.

La vida de la escritora abarcó gran parte de un siglo caracterizado por el tumulto político y social en el mundo, en general, y particularmente en su país; durante su vida, Italia participó en dos guerras mundiales, tuvo un dictador fascista y una nueva constitución, perdió territorio y se integró a la Unión Europea. Aunque *La penumbra que hemos atravesado* no aborda estos hechos explícitamente (salvo algunas alusiones a la Gran Guerra), el contexto sociopolítico en el que se desarrolló su vida está latente en el texto, en lo no dicho, lo no escrito. Muchos críticos consideran que la novela de Romano es autobiográfica: Ponte Stura es el nombre ficticio de Demonte, en donde nació la escritora y vivió hasta los diez años. Su padre, al igual que el padre de la protagonista, trabajó en el ayuntamiento y era un fotógrafo y pintor *amateur*. En una carta a Romano de 1964, Italo Calvino describe el libro de la siguiente manera: “Desde luego, es un libro como todos los tuyos y aún más que requiere un lector fino de mirada y de sentimiento, que no ande en busca de cosas efectistas”. Justamente, la grandeza del libro está en su sutileza, en la manera en la cual, a través de una restricción de las palabras, de la descripción y, de cierta manera, el recuerdo, sugiere otros temas.

La narración y los recuerdos de la protagonista están imbuidos de un sentimiento de malestar: nunca nos enteramos exactamente por qué la familia abandonó Ponte Stura ni en qué

condiciones, pero queda claro que fue un momento amargo para la familia, algo que marcó el resto de la vida de la protagonista. De igual manera, se asoman otros temas: los recuerdos de conversaciones con las amigas y momentos familiares hablan de la pérdida de la inocencia de la niña y su temprana conciencia sobre la muerte; anécdotas sobre los tíos que venían de visita y las fotografías que enviaban desde el frente apuntan hacia los estragos de la guerra y el malestar social de la época; los recuerdos sobre la manera en la que se relacionaban con las otras familias del pueblo sugieren la lucha de clases y la desigualdad social.

El último capítulo de la novela revela el sentido de la obra: la protagonista pasa por una aldea desconocida para ella y que parece desierta. Ahí encuentra a una pareja, con quienes conversa, y se entera que conocieron a su padre, que lo habían recordado justo la noche anterior. El recuerdo compartido, la afirmación de que sus memorias son reales, que no son solo suyas sino pertenecen a un espacio y un tiempo que permanece en la aldea y en Stura, le da vida a sus padres y a la niña que fue: “Se puede seguir incluso el rastro de las presencias físicas. A pesar de que nada de todo aquello ‘siga existiendo’. Aún así, no puede contener otras vidas”.

Más que un *memoir*, como bien señala el crítico Massimo Riva, la novela trata sobre un viaje en el espacio, en donde el pasado convive con el presente. Por encima de los temas que se asoman entre los pliegues de la prosa, la obra habla sobre cómo funciona la memoria, cómo se mezcla con el presente y con el deseo de cosas que no sucedieron, y cómo el espacio permite, a veces, *revivir*, en el sentido literal de la palabra. La sutileza de la narración, lo que no se dice, refleja la ingenuidad de la niñez, la manera en la que de niña no se daba cuenta de lo que sucedía, pero intuía las cosas; y cómo, al volver, su percepción de ese tiempo se mezcla con la consciencia y sabiduría de los años, y el sentimiento perdura a pesar del tiempo: “En el lento atenuarse de la memoria el dolor aún predominaba; se volvía subterráneo.” Aunque *La penumbra que hemos atravesado* demuestra claramente el lugar de Romano en la historia literaria, habrá que esperar a otras traducciones —que incluye poesía, novelas, y obras artísticas en las que acompaña fotografías con pequeños textos— para poder apreciar completamente la magnitud de su obra.

## Black Leopard, Red Wolf

Marlon James  
Riverhead Books  
New York, 2019, 620 pp.

CAROLINA GARZA AMPARÁN

Desde su publicación, y como parte de la estrategia comercial de la casa editorial Penguin Random House, *Black Leopard, Red Wolf*, escrita por el autor jamaicano Marlon James, ha sido comparada con obras como *Game of Thrones*, de George R.R. Martin, y *The Lord of the Rings*, de J.R.R. Tolkien. Si bien la novela comparte con estas obras la amplitud y el nivel de detalle en la construcción del universo literario, la pluralidad de personajes complejos con sus respectivos arcos narrativos, y la inclusión de la mitología tradicional como germen de los elementos fantásticos, esta comparación es engañosa, por decir lo menos, y puede resultar perjudicial para la experiencia del lector de fantasía. *Black Leopard, Red Wolf*, primera novela de lo que será la trilogía *Dark Star*, es un animal muy diferente, y no es, ni pretende ser, “an African *Game of Thrones*”.

La novela entera es un juego de persecuciones que articulan una reflexión sobre la búsqueda de la verdad a través de (y dentro de) el acto mismo de contar historias. No resulta sorprendente, entonces, la oralidad de la narración, donde Tracker, el protagonista, narra los hechos que constituyen la trama de la novela hacia un tú, el personaje denominado simplemente “Inquisidor”, que suponemos es quien toma su declaración. De esta manera, al lector no le queda más opción que unirse activamente a la cacería para encontrar y unir las pistas dentro de la narración y juzgar la veracidad del relato de Tracker, que es, inicialmente y en esencia, un acto de defensa: “No, I did not kill him. Though I may have wanted him dead”.

La declaración de Tracker, acusado de matar a un niño al que fue contratado para encontrar, comienza con “The child is dead. There is nothing left to know”, palabras que se encuentran en evidente oposición con las siguientes 620 páginas que constituyen la novela. Pero aunque la búsqueda del niño ha concluido desde antes de que inicie el relato, hay otra búsqueda que apenas comienza para

el inquisidor-lector y Tracker adivina que, más allá de la verdad, lo que se busca es, siempre y ante todo, un relato: “And that is all and all is truth, great inquisitor. You wanted a tale, did you not? (...) What you wanted was testimony, but what you really wanted was story, is it not true?” Y Tracker, el buscador por antonomasia, encarnación de la búsqueda implacable, termina por unir ambos conceptos en uno solo: “Truth is just another story”.

En general, *Black Leopard, Red Wolf* es una lectura demandante, tanto en contenido como en forma, y lo es aún más si se la encasilla dentro de los subgéneros de la fantasía tradicional y la ficción historiográfica. Esta novela es un híbrido que toma libremente elementos de ambos, sin adscribirse por completo a las reglas y los tropos de uno u otro. La violencia gráfica y el contenido sexual explícito permean la narración, y aunque se sostienen por sí mismos por su función clave para el desarrollo de la trama, son también pretextos para hacer una reflexión profunda y severa sobre la masculinidad, la orientación sexual y el amor en las relaciones humanas.

Uno de los mayores aciertos del autor es quizá que no se cobija bajo la pretensión de la exactitud histórica para hacer una crítica de los mecanismos de control del poder, pasados y contemporáneos. Por el contrario, James construye un retrato detallado de las sociedades africanas precoloniales, con todo y rasgos machistas, misóginos y homofóbicos, y a la par muestra la pluralidad de perspectivas y cuestionamientos que existen, y siempre han existido, alrededor de estos temas: “Maybe you bear hatred for women. (...) I’ve never heard you speak good of a single one. They all seem to be witches in your world”. Esta doble tarea de representación y cuestionamiento puede observarse a lo largo la obra en las interacciones entre personajes femeninos y masculinos, homosexuales y heterosexuales, humanos y no humanos, africanos y árabes, de manera que se percibe como un resultado natural de la conviven-

cia con el otro, y no como disgresiones o intrusiones del autor respecto a estos temas.

Los personajes femeninos de la obra, como los masculinos, tienen diversos niveles de complejidad y relevancia dentro de la trama. James resiste la tentación de representar a las mujeres como seres intrínsecamente benignos o malignos, y las retrata, ante todo, como seres humanos con defectos y virtudes, inteligencia, ambiciones y deseos de poder. Incluso en la figura de la bruja hay espacio para la diversidad. Aunque Sangoma y Sogolon no son del todo opuestas ni en su rebeldía contra el orden tradicional ni en su manejo de las artes mágicas, sí son radicalmente diferentes en su entendimiento del mundo y su función dentro del mismo.

Algo similar ocurre con la representación de la homosexualidad. Tracker, Leopard y Mossi, por nombrar sólo a algunos personajes, son caras distintas del mismo poliedro. La represión emocional de Tracker y su amor por los niños mingi, el desenfreno sexual de Leopard y su amistad con el protagonista, los celos y la posesividad de Fumeli, y la sensibilidad abierta de Mossi contrastan, chocan y se entremezclan a lo largo de la novela para crear un cuadro dinámico y cambiante. Así, con esta pluralidad de personajes homosexuales, el autor abre un espacio para explorar la complejidad de las relaciones homoeróticas, el amor, la amistad y la sexualidad masculina sin caer en estereotipos cansados y fáciles.

Y es que nada en esta novela ofrece respuestas fáciles. El retrato de la humanidad que hace James es brutal, incómodo y honesto. A ratos cargado de humor e ingenio, a ratos devastador, mezclando lo más noble y lo más despreciable de la condición humana con creaturas fantásticas provenientes de los mitos y relatos folklóricos africanos, *Black Leopard, Red Wolf* es un texto que captura la imaginación y nos obliga a explorar nuestra propia vulnerabilidad.

En los agradecimientos, Marlon James escribe: “Writers never create great stories. We find them”, e indiscutiblemente, con esta novela, el autor ha encontrado una gran historia. Experimental, divertida, desoladora, profunda, demandante, incómoda y dolorosa, *Black Leopard, Red Wolf* es un brillante tributo al arte milenario de contar historias.

## Cortázar

Marc Torices y Jesús Marchamalo  
Nórdica Libros  
Madrid, 2017, 280 pp.

NATALIA GUTIÉRREZ

Después de haber pasado la noche en la vieja pensión, Julio cayó en la cuenta de que se había equivocado. Si bien había partido de la placita, subido por la calle de suelos empedrados, cruzado el callejón y tocado el timbre, resultó que la posada en la que había dormido no era la que su amigo le había dicho, aunque todo el camino seguido había sido un perfecto espejo de sus instrucciones. Tal vez todos los caminos llevaban a la misma pensión, o quizá el mismo camino dirigía a todas las pensiones. En *Cortázar*, biografía ilustrada de esta leyenda de la literatura latinoamericana, Marc Torices y Jesús Marchamalo deciden abrir la

historia de Julio Cortázar con este suceso completamente inexplicable que, sea real o imaginario —para el mismo Cortázar no habría diferencia—, perfectamente enmarca los antecedentes que dieron origen a una literatura única.

Es bien sabido que para Cortázar la supuesta frontera que divide lo real de lo fantástico era sutil y casi inexistente; la fantasía consta de sucesos misteriosos que se cuelan, traviesos, entre las grietas de lo cotidiano, asaltando nuestra consciencia e invadiendo nuestro día a día. La irracionalidad duerme plácidamente en el mundo que conocemos y toma la forma de coincidencias que no hacen más

que demostrar la imposibilidad del ser humano de controlar su propio devenir. Cortázar abrazaba ese mundo de caos ordenado, lo aceptaba como suyo y hacía de él su principal inspiración: “Porque la vida de Julio Cortázar está, de algún modo secreto, persistente, regida por el azar. Los sucesos misteriosos, las casualidades, mágicas en apariencia, que se repetían casi a diario como señales misteriosas”. A diferencia de cualquier otra biografía, la obra de Torices y Marchamalo se compone no solo de los aspectos más significativos de su vida, sino de fragmentos estratégicamente elegidos que demuestran el vaivén de la fantasía en su vida, circunstancias inexplicables, incluso absurdas, que simplemente estuvieron ahí.

El nacimiento bélico de un completo pacifista, el borroso recuerdo de un dragón de colores centelleantes y la apariencia enfermiza de aquel niño que quería ser marino, músico y boxeador colorean la niñez de Cortázar de tonos sombríos, que más adelante se convertirán en motivos dentro de su obra. Su imaginación había sido el único límite de su existencia, y Julio, ávido lector desde temprana edad, tuvo que enfrentarse a la

idea de que la fantasía existía cuando su niñez terminaba. Más adelante, la prescripción médica de reducir su ración de lectura a la mitad sirvió como punto de partida para la fría, crítica y, sobre todo, elegante inteligencia que caracterizaba al autor: “Ese día —escribió muchos años más tarde— empecé a tener la certeza de que el mundo estaba lleno de idiotas”.

Una combinación dinámica de ilustraciones, fotografías, cartas, reproducciones gráficas de Argentina, de Italia, de Cuba y, sobre todo, de París, vuelven la experiencia de lectura (y de apreciación visual, en mayor instancia) un encuentro íntimo con Cortázar, y, además, un breve paseo por su disparatadamente cuerdo imaginario. Las ilustraciones de la biografía son capaces de reflejar la mente maestra detrás de obras como *Rayuela*, *Bestiario* o *Final del Juego*, así como de narrar los primeros pasos del autor como profesor, traductor y escritor, su firme compromiso político y el recuento de las mujeres que dejaron huella en su vida. Entre juegos de luz y denso humo de cigarrillo, se asoman las señales que, en conjunto, conforman el mapa que guía al lector hacia la comprensión de su mundo.

*Cortázar* es un homenaje a la indescifrable pero intrigante personalidad de Julio Cortázar. No es necesario un gran análisis de su obra para quedar inmerso en su magnético carácter, pues, aunque de fácil lectura, la combinación de imágenes y acontecimientos provoca un acercamiento profundo al escritor. Asimismo, el uso del dibujo para expresar toda una vida, los cambios de tonalidades, la combinación de técnicas y la incorporación de elementos aleatorios a la par de los hechos la vuelve una obra llena de vida, que acertadamente toma la forma de un juego de azar a través del cual se esconden los fragmentos más significativos de la biografía de Cortázar. Su esencia es observable en los escenarios parisinos, el jazz, los gatos, los espirales y la política, haciendo de *Cortázar* una lectura cautivadora. A través de esta obra, la magia que Julio sabía imprimir a todo es finalmente visible para aquellos que únicamente lo conocíamos a través de su escritura.

## Jellyfish

James Gardner  
Reino Unido, 2018

ISABEL SÁNCHEZ

Un profesor de artes interpretativas (Cyril Nri) le dice a Sarah (Liv Hill), su alumna del instituto más conflictiva y marginal, que tiene que salir al escenario como tarea final de clase. La reta a que escriba un monólogo humorístico, pero le aconseja que averigüe qué es el humor. Para ello le facilita una lista de standuperos famosos: Bill Hicks, Richard Pryor, George Carlin, Chris Rock y Frankie Boyle. Ella le contesta que en esa lista solo hay hombres y él no se rinde y le enumera también unas cuantas mujeres: Joan Rivers, Vitoria Wood y Katherine Ryan. A ella, sin embargo, quien más le llama la atención en los vídeos de Youtube es el humor agresivo, controvertido y pesimista del cómico escocés Boyle. No es de extrañar su identificación. Solo hay que echar un breve vistazo a la vida de Sarah. Esta va edificando un monólogo para poder reírse de una realidad que la devora día a día en su ciudad natal, Margate. *Jellyfish* es el primer largometraje del joven director James Gardner. Este sigue la tradición del cine británico que apuesta por el realismo social desde aquella generación de directores airados del Free Cinema y que continúa con grandes maestros como Ken Loach (que curiosamente en su película *Yo, Daniel Blake*, del año 2016, quiso como protagonista a Dave Johns, un veterano standupero que con cincuenta y nueve años logró un papel dramático donde se mostró creíble y auténtico).

Sarah, con tan solo quince años, trata de no hundirse en su realidad gris. Aguanta el estrés de cada día de la semana, una semana llena de responsabilidades y preocupaciones que no le corresponden: cuida a sus dos hermanos pequeños y a una madre depresiva y bipolar; va al instituto donde sus

compañeros la marginan, pero ella se enfrenta a ellos a través de la palabra, siempre tiene una respuesta a sus insultos; trabaja en un sórdido salón de recreativos con un jefe despreciable y donde trata de ganar un dinero extra haciendo pajas a algunos de sus clientes e intenta hacer frente a las facturas, a los servicios sociales y a que no les desahucien de su hogar. Su joven existencia es un infierno, y rehúye la ayuda, no la pide, se enfrenta ella sola a todo.

Y, por eso, aunque no le da la vida, se aferra a su cuaderno donde escribe sus chistes. La realidad cotidiana la va llevando al límite, pero ella decide subir al escenario, aunque sea para fracasar una vez más. Su profesor confía en su valía y quiere acercarse a ella, pero no sabe el abismo que se esconde en el interior de su alumna. Él cree en ella, lucha para que se implique y se esfuerce, aunque se enfada ante sus deserciones. En uno de sus enfados este le suelta que Boyle trabaja duro y que “canaliza su ira, sus frustraciones y su vulnerabilidad y las introduce en su comedia”. Y Sarah, que no tiene uno de sus mejores días, se enfrenta al maestro: “¿Cree que este espectáculo va a lanzarnos a la fama? Eso sí que es un chiste. Esto es Margate. Qué cojones. Al único que le importa esta mierda es a usted. Es viejo y está atrapado aquí. Lo único que tiene es a nosotros y eso es la hostia de trágico”.

Pero a pesar de los pesares sube a ese escenario, y es un momento agri dulce de éxito y fracaso rotundo e incluso no puede terminarlo, tiene que salir corriendo..., pero el maestro se da cuenta de que Sarah ha seguido al pie de la letra una de sus indicaciones: “Tiene que salir de dentro. Tenéis que vivir la actuación”. El monólogo se convierte en catarsis y revelación, en un grito de ayuda... Y, por fin, Sarah puede parar un poco la carrera al infierno y llorar en el hombro de su profesor que se ha dado cuenta de la verdad que esconde en su interior.

Y así *Jellyfish* revela un viaje apasionante por un discurso cinematográfico que puede rastrearse desde los años setenta hasta la actualidad donde los standuperos han protagonizado distintas películas que han sustentado el monólogo como catarsis y como revelación de verdades

trágicas y oscuras de la vida. Un estudio intenso sobre la naturaleza del humor. Podríamos decir que el secreto del humor, ese concepto que le pide el profesor a Sarah que averigüe, puede encontrarse en una galería ilustre de películas. Ahí está Steven (Tom Hanks) quien le dice a Lilah (Sally Field) en *Lo que cuenta es el final* (*Punchline*, 1988) de David Seltzer: “A mí nada me hace gracia, por eso yo soy humorista y tú no lo eres” y añade “hace falta tener narices y hablar de tu realidad”. Lilah, que es una ama de casa que quiere huir desesperadamente de la rutina diaria y recuperar la chispa de su juventud, le contesta triste: “Mi vida no tiene gracia”. Pero él replica: “Todas las vidas tienen gracia”. Y ella recupera su humor cuando empieza a reírse de lo que sabe e improvisar sobre su propia realidad de ama de casa, de su existencia como esposa y madre, y no recurre, como hacía antes de encontrarse con Steven, a comprar chistes a otros sobre cosas que ni le van ni le vienen.

Como Sarah, también Raúl García o Ralph Garci (Barry Miller), como prefirió llamarse, arrastra una realidad que pretende ocultar a través del humor. Es uno de los jóvenes de *Fama* (*Fame*, 1980), una película de Alan Parker, que sería el origen de una serie de éxito. Y canaliza ese humor para sus clases de interpretación en la escuela de arte en Nueva York. En las clases tiene un profesor que le facilita consejos no muy alejados a los que imparte el de Sarah. Así en la audición le dice: “Use sus propias experiencias. Sea sencillo, sincero, sobre todo, sea usted mismo”. García emprende así un aprendizaje a lo largo de los cuatro años de estancia en la escuela.

Y como Sarah, Ralph también tiene en su punto de mira a un humorista famoso, Freddie Prinze (1954-1977). El cómico al que admira, y que también le obsesiona, tuvo una vida corta y triste, con adicción a las drogas y una muerte trágica, pero una fama como humorista y como protagonista de una serie de televisión. Cuando Ralph recuerda lo que le afectó su muerte y todo lo que dijeron sobre él, se queja de la seriedad de la vida, y se pregunta por qué no puede haber gente feliz: “Todo el mundo tiene que ser serio, joder”... Y él se rebela a través del humor.

Su profesor en las clases de interpretación dice a sus alumnos que con el talento no basta: “debéis tener mucha técnica, un buen agente y sobre todo ser duros” y añade “así que quereros mucho porque solo os tenéis a vosotros mismos. Utilizaos, usad vuestra voz y vuestras experiencias”. Y les recomienda que muestren lo que llevan dentro de ellos mismos. Poco a poco se va revelando la vulnerabilidad de Raúl y cómo la risa es rebelión contra una realidad social muy dura. Así cuando sube a un escenario en el cuarto curso se da cuenta de que es bueno y de que puede hacer reír. Utiliza como materia cómica la realidad marginal de su barrio, lo que conoce, y su identidad como puertorriqueño en Nueva York. Y entonces explica a su novia que esa experiencia “es el mejor éxtasis. Mejor que las drogas y el sexo. ¡Me encanta actuar, joder!”.

Ese gusanillo por actuar, esa necesidad que siente Sarah de subir al escenario y vomitar su verdad. Ese éxtasis que supone tener el micrófono en la mano, pese al posible éxito o rotundo fracaso. Esa espera larga y dura no dejando de ser standupero, aunque nunca se alcance la fama ni el éxito. Ese miedo a no tener gracia o no poseer talento o recibir el rechazo del público. Esa sensación de extraña familia con otros compañeros de profesión. Esa idea de utilizar la vida como material para construir un monólogo... Todo este batiburrillo de ideas ha sido material para distintas películas. Hay un personaje secundario en *Lo que cuenta es el final* en el cuál merece la pena detenerse, es un hombre mayor que se ha dedicado toda la vida a subir a los escenarios como monologuista, pero sin alcanzar nunca el éxito, arrastrando siempre la sombra del fracaso y de las oportunidades perdidas. Sin embargo, sus monólogos siempre acaban con una frase que muchos de sus compañeros tienen en cuenta: “El amor de mi vida es una dama llamada comedia”...

Y ese amor a la comedia es lo que hace que Kumail (Kumail Nanjiani), un conductor de Uber, suba muchas noches a un escenario para entregarse en sus monólogos. Precisamente en una de sus actuaciones conoce al amor de su vida, Emily (Zoe Kazan). Ese es el punto de partida de *La gran enfermedad del amor* (*The Big Sick*, 2017), de Michael Showalter. Solo hay un problema: él es un pakistani que vive en EEUU y ella, una estadounidense de pura cepa... Se enamoran locamente, pero sus diferencias culturales suponen un conflicto, sobre todo para Kumail. Así que cuando Emily descubre que su novio no solo no ha hablado de ella a su familia, sino que su madre le sigue preparando citas para un matrimonio concertado, esta se lo toma bastante mal y quiere terminar la relación. A él solo se le ocurre dar una respuesta que serviría para uno de sus monólogos: “Lucho contra una cultura de 1400 años, tú eras la fea del instituto... Hay una gran diferencia”. Entonces justo cuando lo dejan, Emily contrae una extraña enfermedad que puede costarle la vida, y Kumail no tiene más remedio que enfrentarse a sus miedos, entre ellos, el rechazo de su propia familia, si quiere recuperar de nuevo a la mujer de su vida.

Precisamente cada vez que este sube a un escenario, su material de partida es su identidad cultural. Él y sus amigos esperan el día en que un cazatalentos vaya a verlos y les proponga para algún festival famoso o que les fichen para *Saturday Night Live*. Su identidad musulmana en E. U. condiciona su vida hasta tal punto, que un día durante una de sus actuaciones, donde ha invitado a los padres de Emily (con los que establece una relación entrañable mientras Emily está en coma inducido), una persona del público le grita: “¡Vuelvete a Isis!”. Él ignora el comentario, pero la madre de Emily se enfrenta y el del público se disculpa: “Lo he dicho por su apariencia”. Kumail para templar el ambiente, toma el micrófono y suelta:

“Soy terrorista. Escribo monólogos para no llamar la atención”. Pero también lo que está viviendo le afecta hasta tal punto que un día vive una catarsis, como Sarah, en el escenario: “Es muy difícil dar un monólogo cuando tu novia está en coma. Dicen que está luchando, pero no lo parece, solo está tumbada”. Lo que hace interesante esta agradable comedia es que es absolutamente autobiográfica. Es decir, los guionistas son los propios Kumail (que es también protagonista de la película) y la verdadera Emily. Los dos se sirven del humor y del amor a los escenarios para contar un acontecimiento trágico, pero crucial en sus vidas.

A ese batiburrillo de ideas que son el bagaje para películas interesantes contribuyó uno de los cómicos más internacionales, Jerry Lewis, que no solo era un actor cómico con un dominio de su cuerpo y un humor visual revelador en sus películas, sino que también se convirtió en un standupero mítico. En dos de ellas apareció precisamente como standupero y en sus argumentos se lanzaban unas reflexiones interesantes sobre el mundillo, esas reflexiones que podría ir recogiendo Sarah para explicar a su maestro la naturaleza del humor. En estas películas se exteriorizaba un tipo de humor muy diferente al de sus clásicas comedias como director e intérprete, *El terror de las chicas* o *El profesor chiflado*. En el año 1982 Martin Scorsese dirigió *El rey de la comedia* (*The King of Comedy*) que cuenta la extraña ascensión al éxito de un standupero, Rupert Pupkin (Robert de Niro), que consigue acceder por métodos poco ortodoxos a un programa televisivo de éxito liderado por un monologuista muy popular, Jerry Langford (Jerry Lewis), un hombre lánguido, cansado, solitario y triste en su vida cotidiana. Para conseguir su minuto de gloria en la televisión, Rupert secuestra a Jerry para poder chantajear a los directivos. ¡Y consigue la gloria, pero con un monólogo donde no hace más que contar su desgraciada vida y el secuestro que acaba de protagonizar! Y deja estas palabras: “Mejor ser rey una noche que un inútil toda la vida”. Años después, en 1995, se convierte en George Fawkes, un standupero de éxito, con un hijo que trata de seguir sus pasos, pero que fracasa estrepitosamente en un multitudinario monólogo en una sala en Las Vegas. En la hipnótica y extraña *Los comediantes* (*Funny Bones*), de Peter Chelsom, este padre vuelve a por su hijo Tommy (Oliver Platt) al lugar de Inglaterra, Blackpool, donde “robó” el número que le llevaría a la fama. Y le explica que nunca tendrá éxito: “Eres demasiado educado para ser divertido”. Y le dice que solo hay dos clases de cómicos: unos tienen la gracia por naturaleza (*funny bone*) y otros trabajan duro esa naturaleza para ser divertidos, pero que él haga lo que haga nunca será aplaudido. Sin embargo, es otro personaje, Thomas Parker (interpretado por George Carl, que fue un payaso de fama internacional), que no ha dicho una palabra durante toda la película y que de pronto se pone a hablar... quien explica dónde se esconde el humor (ese humor que buscaba desesperadamente Sarah): “Nuestro sufrimiento es único. El dolor que sentimos es peor que ningún otro. Sin embargo, nuestro amanecer será más bello que cualquier otro. Es como la luna. Ella tiene un lado oscuro que en un principio siempre se esconde, pero recuerda que la cara oculta también determina las mareas. Nuestro tiempo ha llegado”.

Si en *Jellyfish* o en *Fama* nombran a standuperos controvertidos o con vidas trágicas, el cine también ha tomado la vida de algunos de ellos como material para sus películas. Bob Fosse realizó en 1974 un hermoso *biopic* de un standupero y su conflictiva personalidad: *Lenny*. Así contaba la historia atormentada de Lenny Bruce (Dustin Hoffman), un standupero mítico, pero que fue detenido y condenado varias veces por considerarse su humor blasfemo. Fosse emplea sus monólo-

gos para ir contando su vida y en un momento dado le hace hablar a Lenny sobre los límites del humor: “La idea es que vivimos en una sociedad hipócrita. Necesitáis al demente, no lo calléis. Necesitáis que el loco os diga cuándo la estáis cagando. Cuanto más duro seáis con él, más lo necesitaréis. No me quitéis la libertad de expresión. Son palabras. No hago daño a nadie”. Bob Fosse, cinco años más tarde, realizó su propia autobiografía en *All That Jazz*, donde contaba la historia de un coreógrafo que lleva una vida de excesos en todos los sentidos y que a la vez está dirigiendo una película, con espíritu perfeccionista, sobre Davis Newman, un standupero (Cliff Gorman). Una y otra vez está en la sala de montaje para lograr la perfección de un monólogo de Davis alrededor de la muerte, donde el monologuista toma como punto de partida la teoría de Elisabeth Kübler Ross sobre las etapas del duelo ante el anuncio de la muerte inminente. Así provoca la risa explicando los procesos de negación, ira, negociación, depresión y aceptación. El monólogo es en realidad la premonición de todas las etapas que vivirá el propio coreógrafo ante su muerte cercana. En realidad, Davis Newman está inspirado en el propio Lenny Bruce, capaces los dos de reírse de todo, hasta de la muerte. Un discurso similar, es decir, apostar por un humor libre, sin límites, tuvo el cómico Andy Kaufman, que fue más allá de los monólogos, y que su humor era pura provocación continua. Milos Forman contó su vida en *Man on the Moon* (1999). Andy (Jim Carrey) fallece de cáncer y mientras está en el féretro todos escuchan un monólogo que grabó antes de su muerte donde irónicamente canta y dice a todos que “el mundo es un lugar maravilloso. Agradecido por este agradable mundo”, como siempre sin saber si se está quedando con todos realmente o no.

Y es más, la Sarah de *Jellyfish* puede ser que siga el camino de standupera, pues el final de la película es abierto. Quizá los monólogos sí se conviertan en una salida a su oscura realidad. Puede que no abandone nunca los escenarios, ni tampoco su parte oscura y sus tormentos, e incluso es probable que un día dé el salto a la televisión y otro que protagonice una película. De hecho varios standuperos se convirtieron o se han convertido en actores de prestigio que utilizan su autenticidad para dejar personajes inolvidables. No hay más que recordar a Robin Williams, actor y buen standupero, que nunca abandonó su parte oscura. De hecho, se puede ver su valía como monologuista en *Good Morning, Vietnam* (1987) de Barry Levinson, donde da vida a un locutor de radio que con sus monólogos no solo anima a los soldados norteamericanos de Vietnam, sino que nunca es políticamente correcto ni ante el micrófono ni en su comportamiento diario. Lo primero que hace es relacionarse y conocer a los vietnamitas de igual a igual. Y se va dando cuenta de que hay mucho que contar y explicar sobre dicha guerra, demasiado silencio y censura. Su humor le traerá problemas. Williams hizo comedia hasta el final (y por el camino dejó algún drama) antes de quitarse la vida. O Woody Allen, también un standupero de éxito, se convierte en uno en *Annie Hall* (1977), y construye su película alrededor de un monólogo para explicar todos sus conflictos sentimentales con una mujer y para hablar de temas muy serios. Al final del monólogo da otra clave sobre el humor y sobre la actuación en un escenario, frente al público, “los artistas siempre queremos que las cosas salgan perfectas... porque en la vida real es muy difícil”. Y eso es lo que le pasa a Sarah en *Jellyfish*, la vida real es muy difícil para ella, pero ve una oportunidad en poder subir a un escenario... y reírse de todo.

## La distancia

Andrea Martínez

México, 2018

JOSÉ PABLO ACEVEDO

Partiendo de una historia con tintes autobiográficos, la película *La distancia* es el resultado del estudio de Andrea Martínez, la propia directora de la cinta, que se mira con otros ojos a través del desprendimiento de su pasado. Con su ópera prima, Andrea se da la oportunidad de abordar de manera sistemática rasgos explorados en sus cortometrajes previos: *Sola*, *contigo* y *El despertar*. Mientras que el primero se cuestiona el vacío que deja una relación, el segundo, estelarizado por Camila Sodi, ahonda en el tema de la sexualidad. Ambas cuestiones se presentan en *La distancia* como parte fundamental del autoconocimiento y descubrimiento por el que su personaje principal, Ana, tendrá que pasar cuando su novio Ricardo se va a Europa a hacer una estancia artística.

Por su financiamiento reducido y su acercamiento al *Zeitgeist* de la segunda década del siglo XXI, el filme tiene una relación muy cercana a *Tiny Furniture* de Lena Dunham, hasta el punto de que puede considerarse como el equivalente regiomontano de la cinta neoyorquina que Dunham produjo antes de dar el salto a HBO para crear la serie *Girls*. La austeridad en ambos filmes no demerita sus producciones, más bien permite a sus realizadoras expresar ciertas ideas de forma orgáni-

ca y sacar de su sistema la tan ansiada idea de hacer su primera película.

Grabada en locaciones de Monterrey y su área metropolitana, la cinta funge como una cápsula de tiempo de cuartos y espacios en los que la directora llegó a moverse y cohabitar. Lo que para Dunham fue la casa de su mamá como punto inicial de la narrativa, Martínez lo hace con locaciones que giran en torno a casas y departamentos de amigos y familiares, así como a la Cineteca de Nuevo León, Fundidora o la Escuela Adolfo Prieto, concretando así un círculo en torno a un modo de vivir y estar en sus años previos a la filmación.

El personaje de Ana transita la metrópoli estoica ante su futuro; ella es la representación de una juventud perdida entre el qué se debe ser y el cómo se debe vivir. Su desorientación la lleva a vagabundear entre distintas opciones de trabajo y su porvenir. Frente a ella, sus padres, amigos y pretendientes circulan como fantasmas haciendo aún más evidente el sentimiento de no pertenecer al mundo que la rodea. Esto se vuelve más notorio cuando Ricardo se materializa un par de veces en la vida de Ana a pesar de haberse ido a la Ciudad de México por unos días a una entrevista de preselección para su estancia. En ella florece un cierto resentimiento hacia él, pero el fantasma se justifica haciéndole notar que ella ya sabía que esta separación se podría dar.

La presencia fantasmal de Ricardo asemeja una aparición espiritual en el cortometraje *Sola*, *contigo*. En ambas historias la presencia masculina ronda y hostiga a la pareja que se encuentra en una etapa de aceptación ante el cambio y la ruptura. De esta forma la filmografía de Andrea cuestiona el rol del hombre y la mujer en la relación amorosa, lo que también era un punto de anclaje en el cortome-

traje *El despertar*. Martínez logra explorar en el largometraje las consecuencias de una separación y su superación más que el simple lamento, ayudándole así a Ana a respirar y expulsar un grito que tiene ahogado.

Al irse apartando mental y físicamente de Ricardo, Ana comienza a salir con Aglaé, una actriz de teatro que Ana contacta en un inicio para que Ricardo la considere en un papel para una película que él quiere realizar a su regreso de Europa. De esta despedida con su novio sale el título de la película ya que marca explícitamente la distancia entre Ana y Ricardo, aunque también entre Ana y el resto del mundo. Juansa Ávalos, director de fotografía de la cinta, retrata este sentimiento a través de planos secuencia por los que transita la cámara lentamente alargando muchos momentos. El recurso en ocasiones llama atención sobre la cámara misma, creando así una barrera entre audiencia y espectador y por último entre la misma directora y su creación.

Ficción y realidad convergen en varios puntos; la introspección personal de Andrea, que también es la guionista de la historia, guiará a Ana a buscar un camino sin su novio, algo que jamás contempló, pero que acepta hacia el final de la película y termina siendo algo con lo que se siente segura. Al entender que la figura de Ricardo en la historia es más que un personaje, ya que este es el pasado mismo de la directora, Martínez logra poner un punto final a su antiguo yo y, así como Ana, toma las riendas de su vida sin depender ahora de esa carga. Así, creadora y creación se entienden como una misma y se alejan juntas en el último plano de la cinta de todo un mundo que construyeron y que a la par les ayudó a construirse.

## Chernobyl

Craig Mazin

Estados Unidos, 2019

RACIEL D MARTÍNEZ GÓMEZ

La estética de la serie de televisión de HBO, *Chernobyl* (2019) dirigida por Craig Mazin, resulta una vuelta de tuerca histórica para la representación apocalíptica y, en específico, para el paisaje postnuclear. Independientemente del sesgo ideológico que implica que Warner Media produzca un contenido en donde exhibe los dilemas éticos del rival ideológico de los Estados Unidos y de la descontextualización política de una de las mayores catástrofes mundiales, la serie toma distancia de la vorágine visual del terror desarrollada desde los albores del siglo XX, pasando por el volumen de imágenes de hermética violencia de la Guerra Fría, hasta llegar a la saturación explosiva de la globalización.

Y no es que *Chernobyl* sea el único contenido con esta estética postnuclear ni que invente un discurso anti apocalíptico. No lo es, por dos razones

principales: porque, primero, alude directamente a una larga fila de registros periodísticos y documentales realizados en torno al accidente y que Mazin, en varios casos, se limita a calcar con precisión y calidad impecables en su formato de ficción; y, en segundo término, un pasado fílmico en la propia URSS ayuda a entender la estética desprendida del accidente, que se advierte desde la poética de Andréi Tarkovsky, en el lenguaje crudo de Elem Klimov o en la obra minimalista de Andréi Zviáguintsev.

Lo que trasciende de *Chernobyl* es el impacto mediático debido a una poderosa plataforma de difusión de contenidos como es HBO, entre cuyo palmarés destacan las series más exitosas de la llamada era dorada de la TV: comienza por *Los Soprano* (David Chase, 1999), incluye a *The Wire* (David Simon, 2002) y traemos a cuento el boom que generó últimamente *Juego de tronos* (David Benioff y D. B. Weiss, 2011).

Aun así, la toma de distancia de *Chernobyl* altera el paisaje postnuclear con un estilo sincopado, minimalista y de raíz objetiva para presentarnos una fuerza anónima en un marco ajeno a la ciencia ficción fílmica focalizada en lo moralmente caótico: el planeta desbocado en el callejón de la decadencia. Esta modificación abrupta del paisaje de la desgracia, sorprende en *Chernobyl* por el retorno a una especie de letargo donde la vida

cotidiana no se trastorna. Sí, permanece intacta; es como la suspensión del acento dramático (parafernalia a su ínfima potencia). Aparte, se carece de señas de un remitente del peligro que colocó en estatus de emergencia a toda una república de una de las potencias y de lo que fue la máxima alternativa al sistema dominante capitalista. Sobre todo, jamás se nota el enrarecimiento del ambiente, salvo cuando los soldados y el personal especializado se enmascaran para limpiar el sarcófago y detectar la radiación a través de un contador Geiger, aparato rudimentario, base sonora y única pista de la fuerza que acecha la estabilidad del paisaje. Como ocurrió en *Pesadilla en la calle del infierno* (1984) de Wes Craven al revolucionar la palestra del miedo —el exterior se introyectó en los sueños—, *Chernobyl* cambia por completo la escena de la catástrofe y al enemigo mismo: invisible todo ello y, es más, tampoco existían elementos para representar una guerra porque, a pesar de la descomunal asistencia militar, la circunstancia era tan familiar que asombra la alerta roja.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en donde Hiroshima y Nagasaki significaron la atrocidad, se confiaba en el poder del conocimiento que controlaría cualquier intento de manipulación atómica. Empero, *Chernobyl* —y el no muy lejano Fukushima—, a diferencia de las bombas arrojadas en Japón, encarnaba el átomo para la paz, y, de

pronto, se convirtió en su contrario. Dice la Premio Nobel de Literatura, Svetlana Alexievich, que la magnitud de la radiación se materializó a través de otros indicadores, como la caída estrepitosa del pensamiento lógico, columna vertebral del socialismo soviético: ateos que en automático se volvieron creyentes y la baja de los bonos de los físicos y de los matemáticos.

La ominosidad, entonces, fue el signo de una tragedia como la que refleja *Chernobyl* en un incierto paisaje postnuclear. La serie contraviene el imaginario tan proclive a intimidar con sus estéticas los mundos posibles de una sociedad del consumo que paga los abusos en contra de la naturaleza. Mucha de esta inercia, derivada de cintas emblemáticas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), a su vez es herencia del expresionismo alemán que vislumbró en su corriente de filmes la asunción de Adolf Hitler con atmósferas que reflejaban el ánimo social y la relación de sojuzgamiento con el monstruoso Estado de Hobbes —para muestra ahí están *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene.

Mientras el grueso de la ficción sugiere un Apocalipsis con toda una pedagogía que da por sentado el fracaso del hombre moderno al que se le castiga irónicamente por pretenderse demiurgo, en *Chernobyl* un fondo paralizante nos evoca una tradición filmica rusa y/o soviética con panoramas más devastados que Occidente. Y no es que *Chernobyl* soslaye el castigo en contra del hombre moderno —representado por la nomenclatura política y la élite científica—, porque la serie subraya su literal congelamiento; pero la distinción estriba en su carácter anti moralizante. Es decir, evita la didáctica descrita (chantaje desde la escenografía y la música) y nos ubica en una zona cero de la discusión con un paraje que, más bien, atiende a la ingeniería filmica de los sueños y la muerte.

Acaso esa evidente diferencia descansa en que la ficción más comercial de Occidente endecha a su sistema económico capitalista las consecuencias del futuro decadente; y, en lo concerniente al imaginario soviético, esta va en contra de un realismo socialista que tanta esperanza albergó con la promesa del nacimiento de un hombre nuevo basado en la justicia social y en un absoluto tecnológico que después fue arruinado por la explosión de la planta nuclear.

Este paisaje postnuclear, al reverso de la intención aleccionadora de los lugares comunes que plasman la decadencia, bosqueja un mosaico aséptico después de la fatalidad. En *Chernobyl* no se detecta la secuencia lineal del ocaso ambiental que observamos en un ramillete de películas: el desmesurado avance y su nefasto saldo, el deterioro ecológico, etc., son omitidos porque se voltea esa directriz para establecerse como nadería.

Detrás de cada escenario apocalíptico que se representa en la ciencia ficción, hay una consecuencia del uso perverso del conocimiento; inclusive, el propio conocimiento está detrás de las sociedades distópicas a la manera de un dioscello tecnológico. La saga de *Blade Runner*, la cinta de Scott y la película de Denis Villeneuve (*Blade Runner 2049*, 2017), son un ejemplo ya paradigmático de esta repercusión donde se desarrolla una trama de sobrevivencia. De hecho, el conocimiento perdura como parte de esa condena —el fracaso, sobre todo, ambientalista, de conservación—; sin embargo, también, y de ahí la luz romántica que prevalece en los horizontes de las narrativas cinematográficas, se sostiene como herramienta de contrapeso al poder mismo: escudo y “conciencia” de los replicantes rebeldes (Scott) o resistencia *underground* (Villeneuve).

Ahora bien, siguiendo a Svetlana, autora de *Voces de Chernobyl*, ¿qué ocurre cuando ese paisaje apocalíptico se instala visual y, en general, sensorialmente, no como consecuencia del conocimiento, sino como evidencia de un estadio del

preconocimiento? La serie de televisión tiene el sello plástico de una tragedia que nos devuelve al preconocimiento. Vimos en *2001: odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick y en *Prometeo* (2012) de Scott el retorno nietzscheano: el periplo histórico del hombre termina en un origen incomprensible, como en Kubrick; o la maldad monstruosa como acto seminal, en Scott. *Chernobyl* parece no azotarse contra ninguna pared para enseñarnos a la impotente ignorancia. No hay ningún pasmo espacial o perturbación que nos imbuya en sonidos desconocidos, como lo hizo *2001*, y menos exhibe un terror a ratos estrambótico, que desdeña el cuerpo del sujeto y cancela una posibilidad de elevación salvadora.

El paisaje postnuclear de *Chernobyl* es fruto directo del preconocimiento donde ciencia y ética son derrotados. Hasta el momento partimos de un deslinde para imaginar la tragedia apocalíptica, aunque debemos sumar más situaciones que abonan a entender por qué se refleja así una tragedia que contrasta con la vorágine visual que agigantan los medios masivos de comunicación en la actualidad.

La propia Svetlana trae a colación la película soviética *Ven y mira*. Klimov, en 1985, nos recordó el sino trágico del pueblo bielorruso, justo un año antes del accidente de la planta. Extraído el título de una frase del mismo Apocalipsis, *Ven y mira* es un filme que narra la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial en aquella república soviética. La masacre del pueblo es vista bajo la óptica de un niño; ahí el enemigo aniquila todo lo que esté alrededor para dejar un paisaje sin rastro humano donde solo advertimos cenizas.

*Chernobyl* nos recuerda precisamente el sino trágico bielorruso; solo que ahora, en vez de un enemigo concreto, como los nazis, lo que provoca la desolación permanece escondido e inclusive deja intactas las cosas y, al propio tiempo, las vacía y petrifica. El azoro posterior al accidente de la planta de Bielorrusia es muy distinto al cementerio de Klimov, pareciera que el tiempo se detuvo sin ninguna explicación. Sí, panorama desolador en ambos contenidos, representado con diferentes estéticas: Klimov monta un enfoque subjetivo y HBO organiza minuciosa la objetividad. Son dos proyecciones que, hasta cierto grado, se refutan. Lo que muestra HBO genera una sensación extraña, sobre todo cuando se le relaciona con la competencia de imágenes que van acompañadas de una suerte de efectismo (aunque el niño vuelva onírica *Ven y mira*, existe un ambiente violento que pudiera identificarse como una estética *shocking*).

Lilia Mijailovna, profesora de Arte y directora de Teatro en la región de Chernobyl, tiene un monólogo acerca del soldado mudo en las *Voces* de Svetlana. Ahí Lilia comenta sobre la banalidad del mal derivada de la saturación informativa, uno de los efectos perniciosos del *agigantamiento* de la violencia. Dice la docente y artista que no pudo ver completa *Ven y mira*, pues de tanto horror, se desmayó. Y es que Klimov abre a toda la pantalla el círculo de la pupila: el ojo abarca todo el rectángulo para ver en extenso la muerte de una vaca y el exterminio de los bielorrusos. Su contexto mediático era de violencia más violencia; en la televisión, no solo miraba los reportes rusos durante la intervención soviética en Afganistán, sino también los rebeldes en Chechenia, la limpieza étnica en Bosnia y más situaciones de muerte violenta que orillaron a la profesora a no regresar a la zona. Lilia narra la evacuación, el desvalijamiento masivo de las viviendas y el estado yermo en el que quedan los pueblos donde los animales retozan solitarios. Circunda entonces la muerte en la región bielorrusa de Chernobyl. Históricamente, ha sido un pueblo de funestos avatares.

Hay otra conexión, esta profética, con el paisaje emanado de la propuesta de HBO. El

director ruso Andréi Tarkovsky filmó dos piezas que anticipan este paisaje en lo que se constituye la referencia más acabada. Al interior del discurso de Tarkovsky se encuentra el debate entre la moral humanista y la modernidad científica. Su regreso al origen siempre está en rivalidad con lo que ofrece una sociedad moderna. Aunque siempre fue velado, críptico, Tarkovsky desemboca en un mismo escenario desguarnecido, el paraje que impone a cualquiera de sus creaciones es la desesperanza: el mundo para Tarkovsky se detiene, como ocurrió en Chernobyl, donde también se frena el tiempo y el espacio, como suele esculpir en su breve obra.

*Solaris* fue filmada en 1972 y *Stalker* en 1979, antes que ocurriera la tragedia de la planta nuclear, y ya en sus películas notábamos el pleito axiológico, ahora centro de *Chernobyl*. Lo que menos le importaba a Andréi era el entretenimiento del género de la ciencia ficción de aquella época; se inclinó, más bien, por una reflexión filosófica al adaptar sendas novelas de ciencia ficción distópica de Stanislaw Lem y Arkadi y Boris Strugatsky, respectivamente. Lo que sugiere son mundos deshabitados en el más liso término. En *Stalker*, curioso, lo repulsivo corre a cargo de una planta, esta eléctrica, como también pasa en la serie alemana de Netflix, *Dark* (Baran Bo Odar y Jantje Friese, 2017). Una especie de mal se cierne alrededor del abandono: la Zona cero de *Stalker* es la campiña despoblada de *Chernobyl* (en esta apuesta, Tarkovsky comparte la reflexión posterior de Svetlana: también en *Stalker* el tiempo se muerde la cola).

A ese patente silencio que se impregna en el desamparo de las películas de Tarkovsky, se agrega un trabajo excepcional de la música para introducirnos en la inexistencia social. Andréi sostiene su tesis de que el sonido no debe imitar la vida cotidiana, ya que resultaría cacofónico, sino que explora en la música electrónica la mezcla de ruidos y sonidos que distinguen a la naturaleza. Eduard Artiémiev lo que consigue en *Stalker* es tal como lo define Tarkovsky: un sonido vago, incierto y premonitorio... como el de alguien respirando. Este carácter orgánico de la atmósfera sonora redondea su estilo: narrar sensaciones a ras emocional, en la piel humana, sin distracción, un mínimo vértigo te adentra en esta especie de naturaleza en abandono. El hombre estuvo, pero se ha ido por una extraña razón —porque no se detectan huellas. No hay evidencia de una catástrofe, como en *Chernobyl*, simplemente parecen arrancados de su sitio hacia otro lado, como por abducción, en todo caso.

*Stalker* replica anticipadamente a *Chernobyl*. Calma en un campo donde la naturaleza sigue su curso y solo se vierte en testigo de un panteón de modernidad representada, sobre todo, por el hierro forjado. El óxido es símbolo del fracaso de la promesa del progreso; la oxidación es el resultado de que la modernidad perdió la batalla contra la naturaleza. El agua, la humedad, matan la superficie del metal. El hierro es vencido, el herrumbe es la victoria de aquella, es el abandono. Asimismo, *Chernobyl* muestra estos fierros rizados de la planta. Y *Stalker* es eso siete años antes: como daño semejante de la radiación, ya no hay personas que vivan en la cercanía.

No obstante ser acusado, Tarkovsky, de haberse escindido de la realidad, *Stalker* resultará en el futuro una de las representaciones más agudas en torno al Dios Materialista sustentado en la ciencia y que dio al traste con el accidente de Chernobyl. Aunque Tarkovsky no se haya proclamado nietzscheano, en *Stalker* principio y fin se tocan en plan uróboro. El nudo de la historia es la dignidad humana a través del recorrido por la llanura de la Zona, extraña y azarosa, para valorarse a sí misma frente a un mundo que la encadena a presuntas necesidades.

Algo gemelo transcurre en *Solaris*, solo que, en lugar de la llanura desoladora de la Zona de



*Stalker*, en la adaptación de la novela de Lem la gente está perdida en el cosmos y se enfrenta a un océano que les desafía con paradojas. *Solaris* no es una respuesta soviética a *2001* de Kubrick, pero donde empieza Tarkovsky es donde finaliza Kubrick. En este sentido el planteo visual de *Solaris* es igual: un escenario de despojo, como arrancado de seres humanos, es tiempo quieto donde se desarrolla la trama. Está la tecnología, cierto, pero en completo desvalimiento; a la vez conviven en la modernidad espacial un tendido de ropa y elementos de vida cotidiana muy caseros que contradicen la ultrasofisticación de la tecnología de la estación. Poco importa a Tarkovsky anteponer un sentido realista a la tecnología; más bien, es el mismo principio de la Zona: la derrota moderna, como finalmente plasma HBO en *Chernobyl*.

El discurso de Andréi Zviáguintsev también repite esa constante del paisaje huérfano. *Leviatán*, filmada en 2014 y *Sin amor*, realizada en 2017, reproducen esta medida tarkovskiana. No es gratuito el paisaje neutro que propone Zviáguintsev; neutralidad referida a las grandes dimensiones de infraestructura y al capricho de la naturaleza frente al minúsculo hombre. Por ello *Leviatán* es imponente al cuestionar la dignidad humana. De filones dostoiévskianos, cuenta la historia en un pueblo pesquero en el norte ruso; por eso la atmósfera literalmente helada permite el mejor transcurrir del lado oscuro humano, con una frialdad objetiva que nos deja ateridos.

La cinta fue filmada en Teríberka en la península de Kola y versa sobre dilemas morales en una circunstancia donde se pisotea al estado. El escenario natural domina el entorno humano, son rocas del Báltico, granitos fracturados por fallas y estrías y fosas tectónicas; es un lugar que vence cualquier manifestación social. Este impresionante paisaje de la tundra precámbrica sirve de entorno para narrar la historia de personajes que son como fantasmas. En *Stalker* son pantanos —pensemos en *El ángel ebrio* (1948) de Akira Kurosawa—, en *Solaris* un tenebroso océano y en *Leviatán* se alza un majestuoso espejo que es el mar del norte. Y, *Sin amor*, aunque no pretende una historia distópica, se instala igualmente en una amarga perspectiva. En las afueras de Moscú el bosque sirve de testigo aterrador para la búsqueda de un niño desaparecido. La naturaleza cumple un papel protagonista de omnipresencia. Como en *Stalker* y *Solaris*,

Zviáguintsev disminuye la presencia del hombre; la pequeñez de sus acciones transcurre en medio de la impresionante naturaleza que domeña con su silencio e indomable oscuridad. A ratos, *Sin amor* también nos recuerda el igualmente ominoso ambiente de *Los abandonados*, la película de terror que filmó Nacho Cerdá en 2006 sobre la visita a una granja rusa abandonada, alegórica del ocaso de la Guerra Fría.

(Por su parte, el escritor rumano Mircea Cartarescu, en ese gran libro que es *Solenoides*, traza una casa con las características citadas. Centro magnético, por añadidura, la casa representa una metáfora del fracaso social. Es un barco, porque tiene escotillas, pero también se aprecian las cualidades de una cabaña como la de *El espejo* de Tarkovsky en donde se puede levitar. Además, Cartarescu sostiene aventuras de su protagonista en inermes naves industriales, como en *Stalker*: baldíos con fierros torcidos, carcomidos por la humedad y lodo viscoso que se combinan nuevamente para constatar el fracaso de la habitación humana; la fábrica es inútil y crea una simbiosis aterradora con las plantas y, también, el óxido que roe los símbolos de la infraestructura moderna).

Un aspecto relevante de *Chernobyl* es la caída de otro villano de la Guerra Fría: la censura. La perestroika del presidente Mijaíl Gorbachov, entendida como la reestructuración social y económica, conllevó asimismo la glásnost, la tan anhelada apertura a la crítica, la garantía de la libertad de pensamiento y de prensa. El secretismo del bloque socialista es desvelado en la serie: el ocultamiento de la verdad en *Chernobyl* se troca en la glásnost visual; este ocultamiento significó el agravio del poderoso y la anulación del sujeto por encima de cualquier estado de derecho.

Recientemente observamos en el discurso elíptico de *Guerra fría* (2018), la película dirigida por Pawel Pawlikowski, la expresión del secretismo de un régimen autoritario. El drama se desarrolla velozmente en el espacio y en el tiempo a través de la orden no dicha ni escrita. El poder es invisible y solo vislumbra la consecuencia ridícula: el folclor que rinde tributo a la personalidad de Iósif Stalin o el ciudadano intervenido por la Inteligencia estatal; pero, en conjunto, jamás hay una instrucción manifiesta.

Medio siglo antes, Alfred Hitchcock construyó un discurso de este silencio socialista. Lo

hizo, a diferencia de esta *Chernobyl* ya elocuente, creando una zona de ambigüedad: una especie de sueño invade sus películas donde nada es verdad, pero tampoco es mentira; es una ficción, un montaje que se desarrolla como si fuese una duermevela. En esta tensión de imágenes propone una insinuación hermética, como podemos apreciar en su cine de espías. Así se traduce el sentimiento de la Guerra Fría en su obra, sobre todo en la *Cortina rasgada* (1966), *Intriga Internacional* (1959) y *El hombre equivocado* (1956) —recomendamos por ello *Puente de espías* (2015) de Steven Spielberg con guion de los hermanos Coen.

Y aunque la deliberada descontextualización política del accidente pierde de vista la ruda nomenclatura del Partido Comunista de la Unión Soviética presionando a Gorbachov, *Chernobyl* desmontó una sutil maquinaria que no permitía fugas informativas de ningún tipo (de la investigación y el juicio hay documentales muy serios de donde Mazin se basa).

Christopher Domínguez Michael, en su análisis de *Trostki* de Netflix, trajo a cuento a Andréi Sájarov y el sueño frustrado de los rusos: desechar una misión político-teológica por la cual inmolarse. Sí, continúa este aciago destino donde el pueblo ruso se inmola y, además, como *Chernobyl*, se muerde la cola. Algo de grito, algo de queja apreciamos en todos estos ejemplos. Tarkovsky siempre en sus películas endechando la incuria del espíritu y su dilema: el paso del tiempo. Zviáguintsev y la relatividad de la ética. En fin, son los sentimientos alrededor de la explosión que recoge de manera lírica y caótica Svetlana, y que derivan de un paisaje postnuclear como el que generó la desatada radiación de la planta nuclear que estalló en Bielorrusia, y que HBO supo aprovechar entre ese río revuelto imitando con atinada y oportuna eficacia.

## Presencia de Alejandro Rossi

Juan Villoro y Pablo Sol Mora

El Colegio Nacional

México, 2019, 94 pp.

ISAAC MAGAÑA GCANTÓN

A partir de cierto momento, no demasiado tarde en mi existencia de lector —con algún volumen *in memoriam*, alguna recopilación a propósito de la muerte de alguien o las actas de un congreso—, resolví apartarme de esas manifestaciones casi siempre inelegantes y todo el tiempo oficialistas del recuerdo: dudoso género cultivado sobre las cenizas de alguien que acaba de morir. Lo confieso: la celebración, el encomio y la apología no han figurado nunca entre mis géneros literarios preferidos. Exageradísimo e idéntico a sí mismo, el panegírico acostumbra el lugar común, el tono meloso y la impunidad crítica. Aun con todo esto, sin embargo, —ora por ocio, ora por una desvergonzada curiosidad—, cada que llega uno de estos a mis manos, lo leo con placer malvado. Y entonces pasa que, sí, bueno, ciertamente, de tanto en tanto, a veces, inesperado, a primer juicio improbable, me encuentro con un volumen que me produce alguna alegría, porque ilumina callejones del autor que no son los del ego, sino los del sitio mismo donde se produce la literatura. Dicen algo del homenajeado, pero sobre todo tocan aspectos de la palabra sobre los que vale la pena escribir. Sobre los que para mí vale la pena seguir pensando.

*Presencia de Alejandro Rossi* pertenece al conjunto de esas excepciones: un libro en homenaje, sí, pero por fortuna no un panegírico. En esta ocasión, El Colegio Nacional, en su no siempre afortunada colección Opúsculos, ha tenido la delicadeza de reunir en un volumen a Juan Villoro (Ciudad de México, 1956) —quizá el mejor cronista en español de nuestro tiempo— y Pablo Sol Mora (Xalapa, 1976), *rara avis* de la crítica en un sistema aficionado y siempre proclive a la solemnidad, la zalamería y la prestidigitación. El dúo es ideal y el objeto delicioso. Alejandro Rossi es uno de esos escritores a los que todavía no se le han gastado suficientes páginas, sobre el que todavía no se ha escrito disciplinadamente. Su caso es extraño, aunque no único. Como José Bianco en Argentina, con el que guarda muchas más de una similitud y coincidencia, Rossi fue un personaje que se movió en el centro, pero que acaso por el carácter de su obra y la modestia de su personaje, no ha recibido la atención de sus contemporáneos (y por contemporáneos entiéndase, aquí, sobre todo al grupo que con él animó las páginas de *Plural* y *Vuelta*). En esa dirección, no vengo a proclamar que *Presencia de Alejandro Rossi* llega para ajustar cuentas y hacer justicia al pasado —que queda todavía mucho por leer y escribir a propósito del homenajeado—, aunque sí que las dos piezas que componen el libro son inteligentes y severas. Abonan a la crítica, pero también a las formas de la literatura. Vale la pena recorrerlas porque son ejemplares en su género, porque están articuladas con ingenio, porque suenan bien. Para mí, todo problema es un problema de ritmo, y ritmo son varias de esas cosas que se conjugan en las páginas de este libro.

La crónica de Villoro empieza como termina, y en ese sentido es perfecta. En el medio articula el candor de una amistad heredada del

padre —Luis Villoro, amigo y cómplice de Rossi en más de una aventura intelectual—, que tanto revela matices del humor hasta entonces desconocidos del homenajeado como muestra —sin pretensión y sin decir— la posible fuente de la conversación y el tono excelentes de Villoro al hablar (¿han prestado atención a la agilidad con la que Villoro elige sus adjetivos?). El relato personal se entrelaza, poco a poco y de modo sutil, con comentarios sobre la obra de Rossi y el carácter insobornable de sus opiniones. Un libre pensador en su definición más pura: feroz en su defensa del pensamiento crítico, poco proclive al consenso general: jamás acalabrado en el extremo, equilibrado siempre en las cuerdas del pero. Ejemplo: en un tiempo en el que la *vox populi* se empeñaba —aún se empeña— en hacer la austera distinción entre académicos y literatos, Rossi sale al quite para mostrar cómo las cosas no han sido nunca de ese modo en el que se las plantea. Villoro recupera una respuesta muy sabrosa a nada más y nada menos que John King —crítico excelentísimo, autor de dos volúmenes extraordinarios sobre las revistas *Plural* y *Sur*— en el número 113 de *Letras Libres*. Rossi pone el cuerpo con militancia y gracia en favor del matiz crítico que reclama esta distinción injusta y peregrina entre academia y literatura.

Otro aspecto sobre el que llama la atención Villoro en su crónica —y que vuelve a aparecer, aunque de otro modo, en el texto de Sol Mora— es la relación de Rossi con los modos de la oralidad, el diálogo y la charla con los amigos. En sus formas socráticas o en sus inflexiones más acaloradas —la polémica y el duelo—, la conversación fue para Rossi el placer más alto. En proporciones más o menos iguales, las posibilidades de la retórica y las riquezas que guardan el cabildeo, la equivocación y el triunfo estuvieron en el centro de sus reflexiones.

Sobre su relación con la lengua, por otra parte, no puedo dejar de reparar en la coincidencia que esta tiene con la de Fabio Morábito, otro autor fundamental cuya relación con el español viene atravesada por la experiencia de la trayectoria y el viaje (viaje que en ambos casos comienza más o menos en la misma geografía) y el que también escribe con sabor oral sus reflexiones sobre la lengua, que es en ambos casos secundariamente adquirida. La síntesis de Villoro es la siguiente: “Alejandro nació en Florencia, pasó su infancia en Argentina, se detuvo un tiempo en Venezuela, la tierra de su madre, y se afincó en México. El lenguaje fue su acta de naturalización. La exactitud se arraiga”. Y es que frente a las formas imbricadas que ensayó su círculo cercano, que cultivó con celo la revista *Vuelta* (Juan García Ponce, Octavio Paz, Salvador Elizondo, Eduardo Milán y compañía), Rossi se decantó por la frugalidad y la oración breve. Rossi supo traer fresca y cenáculo sin sacrificar nunca precisión y rigor crítico. Villoro compara este gesto con los cuadros de Giorgio Morandi, “las formas que se decantan sin agotar su enigma”. Creo que la analogía es justa, inteligente y fina.

La crónica concluye con el recuerdo de un aspecto de la conversación sostenida durante poco más de cuarenta años donde humor, delicadeza y mordacidad se mezclaron cuando de hablar del prójimo se trataba. Deporte que solo los más hábiles conversadores saben resolver con gracia. “Qué alegría que Fulanito no haya podido venir: tiene una rara capacidad de mejorar las cosas con su ausencia”.

Completando el volumen de tapas rosas, el ensayo crítico de Sol Mora. Una revisión cronológica de más o menos toda la obra. Y aunque bien podría serlo, el ejercicio no es sin embargo descriptivo. Sol Mora posee la virtud de poner en relación variadas épocas, tradiciones literarias y teorías sin sonar nunca arrogante, innecesario o fútil. El hilo conductor de su texto son la lengua y el desplazamiento (es ahí donde articula los cruces). La conjugación de estos dos elementos se resuelven fórmula estilística: “La infancia transcurre entre el italiano y el español, pero con predominio del primero [...] La convivencia con los dos idiomas le otorga un horizonte lingüístico y literario más amplio, una de las señas de identidad de los grandes escritores del siglo XX (Borges, Pessoa, Nabokov), pero también una temprana y problemática consciencia del lenguaje, de la distancia que separa la realidad de las palabras”.

Sol Mora recorre simultáneamente las trayectorias geográficas del niño Rossi y su catálogo de lecturas —primero orales, después escritas—. Esa exitosa forma de construir la biografía recuerda la que Juan García Ponce utilizó para hablar de sí mismo en el memorable ensayo que escribió para la serie Autobiografía Precoz curada por Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo a finales de los sesenta. Como García Ponce, Sol Mora ata en Rossi literatura y vida. De ese modo, la infancia de Rossi y sus tempranos viajes a Venezuela se vinculan con la recepción oral de cuentos de *Las mil y una noches* (en presumible tono caribeño); los años en Buenos Aires con las tempranas lecturas de Mark Twain, James Joyce y Rubén Darío; la errática adolescencia —también en Argentina— con descubrimientos definitivos de la obra de Borges, Gómez de la Serna, Baroja, Azorín y Valle Inclán; la soledad en Los Ángeles —primera vez en los Estados Unidos— con el estudio de Bécquer y Vicente Gaos. Después: la llegada a la ciudad de México a los diecinueve años, la elección de la filosofía, la Facultad de Letras, las tardes en Mascarones; el viaje a Alemania, las visitas a la casa de Heidegger; la vuelta a la capital mexicana, el encuentro con Frege y Russell. El rigor y la amenidad de esta parte del texto son memorables: dan ganas a uno de contrastar trayectorias y lecturas, dan ganas de seguir leyendo.

En su *Periquillo*, José Joaquín Fernández de Lizardi insiste una y otra vez en la importancia de las variaciones de formas y ritmos a lo largo de los textos. Dice: de lo contrario aburren, las palabras cansan, se pierden. Sol Mora se ajusta con gracia a esta preceptiva, y pasado el momento de los primeros años y la cartografía de viajes y libros, cambia el registro de su voz, y aunque el viaje de ida y vuelta —siempre constante, pues por muchos años Rossi no tuvo pasaporte mexicano y estuvo obligado a salir del país cada tanto para renovar su visado— no se desvanece como hilo conductor del texto, el tono cambia. Rossi ya afincado en México deviene escritor y, por ende, reclama el escrutinio de su obra en otro registro.

Sol Mora también brilla en este análisis. Recupera textos excelentes del *Manual del distraído*, *Un café con Gorrondona*, *La fábula de las regiones y Edén*. *Vida imaginada*. Los comen-

ta con ingenio, mezclando su *close-reading* de los textos con los comentarios de otros críticos de la obra (Octavio Paz, Álvaro Mutis, Adolfo Castañón, el propio Villoro) y un panorama de contextos, dentro y fuera de México, con los que el autor dialoga. El texto fluye, se anuda, se amarra. La lectura avanza. Sol Mora hace que el recuento de una vida siempre en frontera parezca sencillo, y en este sentido el ensayo es excelente, quizá uno de los mejores que se han escrito sobre Rossi. No repite ni se repite, es fresco y generoso, no se empeña en descarnar los anteriores críticos. Da razón del lector que se vuelve crítico, que se vuelve escritor, que sigue leyendo, que cuida de la lengua, la pondera, la transforma, la juzga.

El juego del texto es siempre al pie. Sol Mora interpreta siempre apegado a los libros. Por ese camino, el ensayo no se equivoca. No obstante, sí por un momento cojea: se extrañan más señas sobre el diario. Aclaro: el diario sí que es citado, pero en lo personal habría querido que leyera más. La mención para mí es ínfima. Ya porque soy un obsesivo entusiasta del género, ya porque sé a Sol Mora un gran comentarista de las páginas de este tipo (como lo ha demostrado con su lectura-tandem del *Inventario* de José Emilio Pacheco y los *diarios de Emilio Renzi* de Piglia, por cierto en las páginas de *Criticismo*), la cita me parece extensible. Los fragmentos del diario deben estar entre lo mejor de la literatura de Rossi. Hubiese querido leer más.

Sol Mora concluye su trabajo con un largo pasaje de *Edén* en el que Rossi reflexiona sobre la infancia, la enunciación del amor y el idioma. La lectura del fragmento es tierna, sonora, un gran final para el libro: “Alex finalmente alcanza la dichosa serenidad del presente puro, el goce del instante: asomo de eternidad, porción de paraíso”.

## Las lágrimas

Pascal Quignard

Sexto Piso

México, 2019, 156 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

\* La lectura de *Las lágrimas* nos cautiva (seduce y apresa) con una voz que si algún día mudó hoy se mantiene férrea. Pascal Quignard (Verneuil-sur-Avre, 1948) escribe con la determinada determinación de no parar hasta llegar a contener tantas voces y silencios como le venga en gana.

\* “No hay una pasarela directa entre música y literatura, sino entre música y lectura. Un buen libro, por su entonación, su ritmo, es música. Cuando se lee, se escucha”. La prosa movidiza (musical) de Quignard hunde e ilumina. Este autor ejecuta, con su escritura, una obsesiva danza de derviche; un continuo y estimulante subibaja.

\* “Intento escribir un libro que me haga pensar al leer. He admirado sin reservas lo que Montaigne, Rousseau, Stendhal y Bataille intentaron. Mezclaban el pensamiento, la vida, la ficción y el saber como si se tratase de un solo cuerpo”.

\* Dos décadas después de haber redactado el párrafo anterior (*Vida secreta*, 1998), Pascal Quignard gesta en su escritorio (una mesa de disección sobre la que reposa la lengua y sus estribos) su Frankenstein particular, su exquisito *monstruo* literario, *Las lágrimas*.

\* ¿Quién es este Pascal Quignard que escribe sin freno —más de sesenta libros publicados— y lo hace, como los ángeles o como los demonios, con una individualidad encarnizada? He aquí los datos recurrentes que aparecen en todas sus notas biográficas: sufrió dos episodios de autismo durante su infancia y adolescencia (el último, a los dieciséis años); nació en el seno de una familia de gramáticos y músicos; fundó el Festival de Ópera y Teatro Barroco de Versalles; durante años trabajó como perspicaz lector de Gallimard; y abandonó todos sus cargos públicos en 1994 para dedicarse de lleno a escribir. Alentado por Paul Celan, se dedicó también a traducir; especialmente, del griego.

\* “Traducir es ayudar a los muertos”. La literatura da un nuevo aliento: revive.

\* De cómo Primo Levi condenó la escritura hermética de Paul Celan: “Escribir es transmitir, no cifrar el mensaje y tirar la llave en los arbustos”.

\* De cómo Pascal Quignard desenvainó la pluma para defender al maestro: “Primo Levi se equivocaba. Escribir no es transmitir. Es llamar. Tirar la llave es todavía otra forma de llamar a una mano que busque después de uno, que escarbe entre las piedras y las zarzas y los dolores y las hojas mojadas (...). Y cifrar el mensaje es todavía llamar a la vista, requerir un saber que transmita lo que se ha perdido”.

\* En *Las lágrimas*, Pascal Quignard arroja muchas llaves desde los fondos abisales de su erudición desbordada y, también, desde su más tímida capacidad de juego. Empaliza su mundo literario y lo bordea de razón y de prodigios. Entonces, brota la esperanza: los lectores aún estamos a tiempo de resolver enigmas, cualesquiera que estos sean.

\* El autor reflexiona sobre la estructura de sus *Pequeños tratados* (escritos entre 1977 y 1980 y publicados once años más tarde): “Perdónenme si hablo aquí como músico. Es como una suite barroca, una serie de pequeñas danzas que no están ligadas entre sí y en las que lo único que se conserva es la emoción”. ¿*Las lágrimas* es otra suite barroca? ¿Variaciones de un tema que se imita en subtemas? ¿*Cut-ups*?

\* (“*Cut-up*. Lo moderno como ausencia de ligadura. Como rechazo de ligadura. Como rechazo del lazo —incluso el social. El rechazo de colmar los huecos. El rechazo de la unidad, de la completud. La anticostura”).

\* Pascal Quignard se define a sí mismo (“Soy un cortocircuito. Me gusta unir cosas que se inflaman”) y señala a Matsuo Bashō (1644-1694) como una de sus influencias: “Un viejo estanque: /salta una rana izas!/chapaiteo” (traducción de Octavio Paz).

\* Por *Las lágrimas* transitan ranas cuyo croar podría confundirse con el canto de las sirenas.

\* “Me detengo en las confusiones, en las imágenes poco afortunadas y en los cortocircuitos más que en pensamientos completos afianzados por un sistema premeditado que los sustenta” (*La lección de música*, 1987).

\* Existe vida antes del *logos*, antes del lenguaje; antes incluso del nacimiento. *Las lágrimas* ya “pataleaba en la bolsa amniótica” de las primeras obras de Quignard. En su ensayo *Sacher-Masoch, El ser en baluceo* encaramos (tediosa su lectura) a un “proto-Quignard”, de apenas veinte años, que ya pintaba maneras: “El motor de las obras de Masoch es la repetición, la metáfora, la dialéctica de esa presencia diferida, de esa ausencia suplida (...) Lo que pasa las páginas en los textos de Masoch es el aguardar (...)”.

\* “*Las lágrimas* es una novela sobre el origen (...) ante todo, sobre el origen de la lengua”.

Esta promesa, apuntada por los editores de Sexto Piso en la contraportada del libro, no se manifiesta con claridad hasta la página 83 del mismo. El lector ha aguardado hasta más allá de la mitad de la novela para comenzar a vislumbrar el cumplimiento de esa promesa. Sin embargo, pocos lamentarán la demora: a estas alturas, Pascal Quignard ya nos ha encadenado y cautivado, como Sheherezade al sultán, con un puñado de leyendas, poemas, historias de la Historia, oráculos, pensamientos y cuentos que, en apariencia, nada tienen que ver con el nacimiento del idioma francés. Claro que la niebla no deja ver lo que está sucediendo en el trasfondo de la escena.

\* “Fue entonces, el viernes 14 de febrero de 842, en medio del frío, cuando una extraña bruma se alza de sus labios. / Lllaman a eso el francés”.

\* El lector se adentra como espeleólogo en la caverna natural que es la historia (quignardiana). Cada quien decide si prefiere hacer escalada libre o se asegura con cordada (el árbol genealógico de Carlomagno y una cronología con los principales hitos de Europa en la Alta Edad Media).

\* (Definición de novela para Milan Kundera: “Una gran forma de prosa en la que el autor, mediante egos experimentales, examina hasta el límite algunos de los grandes temas de la existencia”).

\* Las luchas fraticidas de los nietos de Carlomagno (los hijos de Luis I El Piadoso: Lotario, Carlos El Calvo y Luis El Germánico) desembocan en la batalla de Fontenoy-en Puisaye (“Inmenso fue el botín, inmensa la masacre”).

\* “Pero es verdad que escribir no consiste en levantar la mano hacia el cielo. Escribir no consiste para nada en bendecir. 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”.

\* Los vencedores (Luis El Germánico y Carlos El Calvo) hacen un juramento de paz, Sacramenta Argentariae. Otro nieto de Carlomagno (Nithard) “anota finalmente en las tres lenguas (latina, alemana, francesa), en su libro, el juramento que ha sido pronunciado solemnemente”.

\* “De tal modo, un día de invierno, un viernes, el francés y el alemán se encuentran uno junto al otro, a la vez en una llanura de Alsacia y dentro de una crónica que por su parte está redactada en latín, por la pluma de ganso de Nithard, el secretario palatino, sobre una piel de ternero cuidadosamente depilada y raspada. Es la piedra de Rosetta trilingüe de Europa”.

\* Frente a los hermanos en gresca, Pascal Quignard prefiere detenerse en los gemelos Nithard y Hartnid (nacidos de la unión de Berta, hija de Carlomagno, y de Angilberto, padre abad de Saint-Riquier). *Las lágrimas* describe sus destinos

opuestos: Nithard, volcado en las letras; y Hartnid, en el viaje. Este último abandonó su hogar en la adolescencia para errar por el mundo y encontrar a la mujer cuyo rostro había pintado en la arena y de quien se había enamorado. Quizá esto no sea más que una excusa: vagabundea para huir de las carnicerías fraticidas y fortalecer, en la distancia, las “solidaridades misteriosas” que solo se dan entre hermanos.

\* Si no hay Dios, hay maestros. La figura del maestro aparece una y otra vez en la obra de Pascal Quignard. De sus *Todas las mañanas del mundo* a

*Villa Amalia*; incluso en la extraordinaria y diferente, *La frontera*, los maestros deambulan por sus páginas e imprimen huella. En *Las lágrimas* nos conmueve frater Lucius, escriba y maestro de latín y griego de Nithard y Hartnid. Frater Lucius “se había enamorado de un gato totalmente negro” y “había constatado que los humanos que no amaban a los gatos, sentían todos, sin excepción, aversión por la libertad”.

\* La erudición de Quignard se confabula con una inefable y ríspida ternura. Ambos extremos se balancean y estallan en un aumento de tensión

(literaria) que produce un universo propio.

\* Séneca se asoma a esta novela: “El hambre, el sueño, el deseo, tal es el círculo en el que giramos”. Añade Quignard: “Es la vida en estado puro, sencillísima, de los gatos que circulan y duermen y corren”. Si agregásemos al círculo de Lucius Séneca “la lectura”: ¿nos estamos complicando la vida como le sucedió a “El niño con rostro color de la muerte”? (“Toma el color de la muerte. Lee hasta que tu rostro tome el color de estas páginas”). En tal caso, bendita complicación. Bendita lenta muerte.

## Quichotte

Salman Rushdie

Random House

New York, 2019, 416 pp.

ADRIANA LOZANO

Ismail Smile, un viejo vendedor de fármacos hindú (sin amigos, ni pareja, ni mascotas, ni familia, a menos que contemos a una hermana a quien no le ha hablado en décadas) se ha vuelto loco. De soledad y de ver demasiada televisión. Más específicamente, por ser adicto a la *reality T.V.* Ha perdido la noción de lo que es “real”, o lo que la televisión dice que es así, y lo que es real, es decir, lo que la gente a su alrededor se obstina en describir de esta manera. Estar cuerdo no es indispensable para vender el tipo de medicamentos que él distribuye, pero cuando empieza a contarle a sus clientes que está enamorado de Salma R, la versión hindú de Oprah Winfrey, pronto pierde su trabajo. Pero no su determinación. Así que con todo ese tiempo libre del que ahora dispone, decide viajar por buena parte de Estados Unidos para conquistarla. Y, así como hace poco más de 400 años otro viejo llamado Alonso Quijano se cambió de nombre para emprender su viaje como el hidalgo Don Quijote de la Mancha, Ismail (“Call me Ishmael”) se convierte en Quichotte. En lugar de Rocinante, tiene un Chevy Cruze y, aunque también lo acompaña un Sancho, este es imaginario. Al menos al principio.

El Quijote, dentro de la ficción de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, es real. Eso, al menos, nos quieren hacer creer los variados y poco confiables narradores de la novela. Al mismo tiempo, en la segunda parte de esta, el Quijote está consciente de la existencia de un libro de sus aventuras. En el caso de la más reciente novela de Salman Rushdie, Quichotte es doblemente ficticio, porque es un personaje creado por Sam DuChamp (un escritor algo mediocre de obras de espías), quien a su vez es la creación de Salman Rushdie. Y, para hacer las cosas todavía más “meta”, Sancho es triplemente ficticio (creación de la creación de la creación de Rushdie). Al mismo tiempo, los cuatro (Sancho, Quichotte, DuChamp y Rushdie) comparten lugar de nacimiento, raíces, idioma, experiencias, cierto gusto por las mujeres, entre otros detalles. Este juego entre la realidad de la ficción, la ficción de la ficción y la realidad (que no es otra cosa para Rushdie que una ficción más) es el verdadero homenaje que hace el autor a Cervantes y a su obra. Los nombres de los personajes son más bien un préstamo literario, porque bien pudieran llamarse de cualquier otra manera.

Esta es la tercera novela de Rushdie en la que retoma un clásico para ubicarlo y contextualizarlo en la actualidad. Las dos anteriores son *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* (2015), en la que se convierte en una especie de Scheherazade moderno para homenajear a *Las mil y una noches*, y *The Golden House* (2017), que recuerda a *El gran Gatsby* de Fitzgerald y *El asno de oro* de Apuleyo. *Quichotte* (2019) podría considerarse la mezcla estilística y temática de ambos libros escritos por Salman. Para bien y para mal. En *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*, detrás de criaturas míticas, fábulas orientales, preguntas filosóficas y teológicas, parece estar escondida la trama de un *blockbuster* de superhéroes (tan complicada y revuelta como el universo de Marvel) en el que el bien y el mal se enfrentan después de que cuatro *jinn*s abrieran un portal entre el mundo “real” y el suyo. En *Quichotte* sucede un apocalipsis algo similar, solo que en este caso Rushdie utiliza mastodontes, grillos parlantes y multimillonarios locos. Del lado de la realidad de la ficción, Sam DuChamp se da cuenta de que la novela que está escribiendo se va convirtiendo en realidad y que distinguir entre una cosa y otra es cada vez más complicado.

En *The Golden House*, un personaje que se hace llamar el Joker (a.k.a. Trump) está por ganar la presidencia de Estados Unidos después de un enfrentamiento con Batwoman (que podríamos suponer es Hillary Clinton). En *Quichotte*, el personaje que equivaldría a Trump ya tomó el cargo de presidente y su discurso racista ya ha influenciado la manera en la que las personas tratan a los inmigrantes. Están en la época en la que “todo puede pasar”, como que la estrella de un *reality show* terminó en el cargo más importante del país. Quichotte y su hijo viven de cerca el peligro que representa tener, actualmente, el tono de piel equivocado y la apariencia de “extranjero”. De manera caricaturesca e hiperbólica, como lo hace en *Golden House* al utilizar características de los cómics, hace una crítica a los xenófobos, racistas, anti-vacunas, pro-armas, ignorantes, etcétera, que podemos encontrar cada vez más fácilmente en Estados Unidos. La novedad de esta última novela es que el autor se permite experimentar y jugar con el rol del escritor y su obra. Del papel de la creación y de la muerte del autor y, por ende, de su mundo real y ficticio. En las tres novelas, que podríamos quizá clasificar como su obra “estadounidense”, la realidad como la conocemos ha dejado de existir y en su lugar están “The Strangeness” y “the Era of Anything-Can-Happen”.

Si las cosas comienzan a sonar revueltas y sobrecargadas, es porque lo están. Rushdie parece haber descubierto en los últimos cinco años a Wikipedia y Netflix, quizá el síntoma más evidente de su residencia en Estados Unidos, y no puede evitar hacer (muchísimas, porque el autor no sabe

ni ha sabido nunca medirse a la hora de escribir y de enlistar) referencias a la cultura pop, ya sea a *The Voice*, *The Real Housewives of Atlanta*, *Men in Black*, *Candy Crush*, *Heidi Klum*, *Superman*, *Game of Thrones*, *Frazier*, *Starsky & Hutch*, *Mad Men*, *Doctor Who*, entre muchas otras. Sin embargo, no los utiliza tanto para construir sus personajes o para dar vida al Estados Unidos en el que viven Quichotte y Sam DuChamp, sino para hacer listas. Un recurso que, si lo unimos a la gran cantidad de estilos narrativos que adopta (la picaresca, la sátira, las novelas de ciencia ficción, las de espías y los dramas realistas) y a los problemas que busca abordar (adicción a las drogas, los espías cibernéticos, la violencia, el uso de armas, los roles de género, los secretos familiares, las enfermedades mentales) satura la obra. El resultado es que se pasa de una cosa a otra indistintamente. O, como lo percibe uno de los personajes al reflexionar sobre su vida y el presente: “... a series of vanishing photographs, posted, every day, gone the next”.

La línea narrativa de Sam DuChamp equilibra un poco la novela. El “autor personaje” busca arreglar los problemas familiares con su hermana, después de años de haber perdido el contacto. Aunque de pronto tiene las vueltas narrativas de una novela de espías, por lo general en estos capítulos se describe cómo una familia puede fragmentarse con el tiempo, cómo el país que abandonas deja de existir tal como lo recuerdas y que, para vivir, muchas veces terminamos creyéndonos nuestras propias ficciones. La relación de DuChamp con su hijo y su hermana, a pesar de desarrollarse en menos capítulos que la de Quichotte y Sancho, es la que termina por darle al lector un respiro. Las intervenciones de un agente de la CIA y de un narrador al que le encanta el “authors-plaining”, sin embargo, nos recuerdan que estamos todavía en *Quichotte*. Y si en una línea narrativa cualquier cosa puede suceder (y sucede, todo al mismo tiempo y rápidamente), en la otra nos hacen el favor de pensar por nosotros. Rushdie termina por decirnos qué significan los mastodontes en la novela, por qué eligió el género de la picaresca y, que no se nos pase notar, que la fragmentación y deterioro del planeta en la ficción de Quichotte es un paralelismo de lo que sucede en temas climáticos, políticos, sociales y morales en el nuestro.

Todavía hay muchos más elementos que podría mencionar. El esposo de la hermana de DuChamp es un prestigioso juez y usa vestidos de gala para recibir a sus invitados; el primo de Quichotte, quien le dio trabajo, vende un medicamento que va dirigido a pacientes terminales y que es sumamente peligroso para su uso recreativo; aparece también un multimillonario llamado Evel Cent, basado probablemente en Elon Musk, que habla sobre crear portales a otros universos; etcétera, etcétera.

Leer *Quichotte* podría equipararse a pasar una tarde entera cambiando de canal cada cinco segundos: de pronto ves algo que podría estar interesante, pero para cuando te das cuenta ya lo pasaste. La novela es una crítica a la manera en la que consumimos televisión, en la que aceptamos como real lo que los medios nos quieren vender como verdadero y de cómo nos dejamos llevar por la irracionalidad. Y, así como existe un paralelismo entre el desmoronamiento del planeta

dentro de la novela con los problemas que aquejan actualmente a Estados Unidos y al resto de los países, *Quichotte* es un espejo de lo que critica.

## Opus Gelber. Retrato de un pianista

Leila Guerriero

Anagrama

Barcelona, 2019, 333 pp.

EMILIO SÁNCHEZ MENÉNDEZ

De todos los oficios, tal vez sea el del arqueólogo el que mejor encarna las virtudes de tesón y de paciencia. Armado con una piqueta y un palustrillo su labor es remover artesanalmente las rocas sedimentarias para encontrar restos enterrados y, a partir del estudio e interpretación de estos, construir el retrato de un grupo humano, una ciudad o, si el yacimiento es lo suficientemente rico en hallazgos, una civilización entera. Dado que el arqueólogo lleva a cabo una actividad destructiva —en una excavación se modifica la posición original de los depósitos—, debe registrar y documentar atentamente los elementos que componen la estratificación de un yacimiento, una labor lenta y metódica que resulta imposible sin cierto estoicismo para enfrentarse al trabajo minucioso.

Una labor similar a la del arqueólogo es la que realiza la periodista argentina Leila Guerriero en su monumental libro *Opus Gelber. Retrato de un pianista*. A lo largo de 2017, Guerriero troca la piqueta por una grabadora y acude al departamento de Bruno Gelber en Buenos Aires para hacerle las numerosas entrevistas con las cuales hilvana la biografía de aquel que es considerado uno de los tres mejores pianistas argentinos de la historia, junto con Daniel Barenboim y Martha Argerich. Lo mismo que un sitio arqueológico en el cual los asistentes pueden atisbar cómo fue el nacimiento, auge y caída de una civilización, el libro de Guerriero da cuenta de la asombrosa vida de un hombre que comenzó a tocar el piano a los tres años, prosiguió su educación musical con un teclado encajado en la cama cuando contrajo polio a los siete, se fue a París a los diecinueve para estudiar con Marguerite Long, amiga de Fauré, Debussy y Ravel, e inició después una carrera musical en la que tocaría con los más notables directores, recibiría distinciones como el Diapasón de Oro que otorga la prestigiosa revista francesa *Diapason* y elogios de personalidades musicales como el pianista polaco Arthur Schnitke y Bernard Gavoty, musicólogo de *Le Figaro*. La inmensa cartografía que traza Guerriero incluye la reconstrucción de la vida del músico durante sus años europeos —vivió veinticinco años en París y veintitrés en Mónaco, y combinó su labor de concertista con tertulias con reyes, príncipes y emperadores—, y del periodo de 2013 en adelante, cuando Gelber regresa a Buenos Aires y cambia la aristocrática vida que llevó antaño por una cotidianidad de más bajo perfil.

Para llevar a cabo semejante reconstrucción, Guerriero se vale de todos los artilugios presentes en la crónica, ese género que, por su versatilidad, fue apodado por Juan Villoro como el ornitorrinco de la prosa: “Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la “voz de proscenio”, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona”.

El ornitorrinco al cual se refiere Villoro es el último eslabón de una cadena evolutiva que comienza con las crónicas franciscanas del siglo XVI, se transforma y diversifica con las crónicas modernistas de José Martí, Rubén Darío y Gutiérrez Nájera —todos ellos periodistas— y adquiere su fenotipo actual con el nacimiento del Nuevo Periodismo estadounidense en la década de los 60 de la mano de Tom Wolfe, Truman Capote y Gay Talese. La última mutación de este mamífero con características reptilianas es el *boom* de la crónica latinoamericana, una manifestación literaria actual que nace de la proliferación del periodismo narrativo y de la publicación de revistas y libros que cultivan este género. Al igual que el ornitorrinco, cuya naturaleza contradictoria y única lo convierte en la mayor atracción del zoológico, la crónica suele ser un postre que se le brinda al lector de prensa escrita después de haberse zampado el desayuno informativo de las secciones Nacional, Internacional, Finanzas y Política. Es justamente la naturaleza polifónica de la crónica a la cual se refiere Villoro lo que la convierte en la recompensa que se coloca a mitad (*The Guardian*) o al final (*El País*) de la edición sabatina y dominical de los periódicos. Pero si la crónica constituye un postre no se debe solo a su forma excepcional sino a que narra historias excepcionales. Heredera del *boom* latinoamericano

cuya premisa fue crear personajes extraordinarios, la crónica contemporánea se ocupa de escarbar en los yacimientos de la realidad en busca de seres únicos cuyas historias puedan entregarse al lector del diario como el broche de oro de una buena comida.

Las dos obras periodísticas extensas que Guerriero escribió antes de *Opus Gelber* están firmemente ancladas en este principio de la excepcionalidad temática. *Los suicidas del fin del mundo* (Tusquets, 2005) da cuenta de los misteriosos sucesos que llevaron a la población de Las Heras, en la Patagonia, a hacer del suicidio una práctica común; *Una historia sencilla* (Anagrama, 2013) retrata el Festival Nacional de Malambo de Laborde, una competencia de danza folklórica en la cual los bailarines deben mover los pies a la misma velocidad que un corredor de cien metros planos si aspiran a ser coronados. En ambas, el recurso que prevalece es una primera persona distante e informativa que, cual cámara documentalista, captura el corrosivo vacío de las tierras baldías de la Patagonia —*Los suicidas del fin del mundo*— y la parafernalia gauchesca que predomina en el sudeste de la provincia de Córdoba, Argentina —*Una historia sencilla*—. Dado que el afán de Guerriero es más informativo que expresivo —al fin y al cabo estamos ante un ejercicio periodístico y no en un poema épico—, la primera persona cumple con una función museográfica que reconstruye las coordenadas sobre las que se tejen las historias contadas y se guarda de hacer juicios y dar opiniones.

Pero un ejercicio periodístico sostenido solo por una primera persona sería como un museo de historia natural sin los huesos del dinosaurio. Se necesita también del diálogo, un recurso que transmite el pulso vital de los seres de carne y hueso que fueron entrevistados al momento de la investigación periodística. Como recurso estilístico, el diálogo también es una especie de ornitorrinco por la variedad de funciones que cumple en la hechura de la obra: caracteriza y humaniza a los personajes entrevistados al darles voz; informa al lector sobre hechos que ocurrieron antes de los acontecimientos narrados; conmueve porque el lenguaje de los personajes es la herramienta para expresar el negro arroyo ante la muerte inesperada o la ansiedad que deriva de exponer el honor y la honra en una competencia de baile. Si *Los suicidas del fin del mundo* y *Una historia sencilla* merecen una lectura es porque, en su forma, guardan un equilibrio biológico entre esa primera persona que narra y describe lo que ve, y el uso dosificado de los diálogos, que constituyen un *intermezzo* de esa voz narrativa y ponen en primer plano a los personajes extraordinarios que protagonizan estas historias.

En una entrevista concedida a su amigo Rafael Sánchez Ferlosio, Fernando Savater afirmó: “Yo para las entrevistas no sirvo. No puedo contestar rápido. Soy fundamentalmente enemigo de la espontaneidad”. Como Savater, otros seres excepcionales enemigos de la espontaneidad son el futbolero

lista Andrés Iniesta, Muhammad Alí en sus años de Parkinson y el campeón actual de ajedrez Magnus Carlsen, este último conocido por el sudor y urticaria que le produce, no ya una entrevista, sino la mera cercanía de un periodista. A falta de los diálogos que emanan de las entrevistas, los biógrafos de estos personajes recurrieron a narraciones horizontales que hicieron del fútbol, el boxeo y el ajedrez los protagonistas de las gestas contadas, y administraron sabiamente los escasísimos testimonios orales de estos *freaks* de la introversión, igual que el buen cocinero agrega con mesura las especias y hierbas finas para redondear el sabor de un buen caldo. Si aquellos biógrafos tuvieron que exprimir las pocas fuentes primarias que tenían para construir sus retratos, Leila Guerriero tuvo que trabajar a la inversa: su ejercicio intelectual consistió en elegir, disponer y montar las centenas de horas de entrevistas que Bruno Gelber le había concedido en 2017, e intercalarlas con las cientos de entrevistas que el pianista había dado a lo largo de sus 66 años de carrera musical. Y es que Gelber, para fortuna de todos, no es Savater. Tal vez resultado de los veinte años en los que se codeó con la nobleza francesa, para la cual el acto de hablar debe ser un duelo de esgrima, o tal vez porque, debido a la polio, tuvo que apropiarse del mundo por medio de la palabra y no del movimiento, Bruno Gelber hace de toda conversación un espectáculo de pirotecnia en el que las anécdotas sobre la duquesa de Orleans y Marguerite Long armonizan con chistes de azafatas, lecciones de etiqueta y súbitas revelaciones de su propia intimidad. Seguramente la elocuencia de su sujeto de estudio es lo que llevó a Guerriero a optar por dinamitar el equilibrio entre voz narrativa y diálogos que había en sus obras precedentes e inclinarse por hacer del diálogo y del monólogo el recurso preponderante en *Opus Gelber*. Cuando en *Una historia sencilla* es la voz narrativa la que retrata la psique del bailarín Rodolfo Alcántara, en *Opus Gelber* es la voz misma del protagonista la que cumple esa función:

—Yo estoy acostumbrado a arreglarme la cara desde los ocho años. La culpa la tuvo mi mamá.

Corta un trozo de tarta, se sirve, come, empieza a reírse anticipándose a la historia.

—Salía una revista que se llamaba Cuéntame... y... y... había una página de consejos de belleza. Y mamá tenía... una especie de caja de laca japonesa en el baño con todas esas cosas de maquillaje. Y la revista decía: “Si usted quiere aparentar pestañas tupidas, espesas y largas, tome su lápiz de cejas y haga un trazo entre raíz y raíz de pestaña”. Fue leer eso y hacerlo. Agarré los lápices de mamá y me hice la líiiiiínea, así. Y después hice cara de japonés: “Acá no estoy”. Y mi hermana, que es una bruja, al cabo de unos días dice: “Nene, vení para acá. ¡Vos estás pintado!” “¿Yo? No, para nada”. Y empezó: “Vos estás pintado, estás pintado”. Y a gritar: “Mamáaaaa, el nene se pinta”. Mala era. Pero lo seguí haciendo.

—¿Y tu mamá qué dijo?

—Me dijo: “Nene, no.” Pero mucho no podía decir. Porque tiempo atrás nos había cortado a papá y a mí las pestañas en cuarto creciente, que dicen que crecen más. Y a mí me crecieron un montón. Yo tengo pestañas bien grandes, fijate.

Cierra los ojos para que las vea pero, al menos desde donde estoy, no parecen largas ni tupidas.

—Y a papá no le crecieron más. Pobre. Lo despestañó y así quedó.

—¿Y tu papá qué dijo de que te pintarás?

—No era un momento tan moderno como ahora, pero yo lo he hecho todo el tiempo. Me importó un pito.

Inútil es recurrir a la primera persona narrativa cuando el personaje retratado puede hacer esta labor por sí mismo, en su propia voz. Pródigo, amante de sí mismo, Gelber se autorretrata por medio de la elaboración de sus propios recuerdos y, al hacerlo, crea su propia leyenda: la del niño poliomelítico a quien su madre inculca el amor al piano a espaldas de su padre, la del músico que dio su primer concierto de orquesta a los diez años en el Círculo militar de Buenos Aires y que, con solo veinte, arrobó al público europeo, nobleza incluida, cuando tocó en Múnich su joya más preciada: el concierto n. 1, op. 15 de Brahms. Pero si Guerriero se hubiera limitado a retratar la leyenda, estaríamos ante otro ejercicio de periodismo hagiográfico que busca preservar la mitología de un personaje en vez de cuestionarla y desmontarla para reconstruir lo que es toda persona de carne y hueso: un ser multidimensional, contradictorio y frágil. Y es aquí donde las cosas se ponen difíciles para Guerriero. Durante las entrevistas que hace a Gelber en 2017, el músico le comparte las mismas estampas orales que ha prodigado a los medios por los últimos treinta años para que aquellos construyan el gran mito de Bruno Gelber, y le advierte: “Desmitificar a la gente me parece la cosa más aberrante del mundo. Por eso el amor ideal es de seis de la tarde a una de la mañana. [...] A mí no me gusta que alguien sienta que yo ronco, o que me vea con el pijama, así nomás”. No obstante la advertencia del músico, Guerriero, implacable, se propone tirar del pedestal a “uno de los cien mejores pianistas del siglo XX” y para ello convierte el oficio periodístico en una suerte de observación participante que le permite familiarizarse con la cotidianidad del departamento de Gelber y descubrir las cualidades que están ligadas al humano y no a la leyenda. Estas cualidades pertenecen a distintos ámbitos: el arrojito carnal con que Gelber sopea, mastica y deglute los postres a la hora de la comida; el trato entre trágico y carnavalesco que da al personal doméstico; el tacto con que enseña a sus alumnos de piano que la expresividad debe imponerse al llano dominio de la técnica. En medio de esta observación participante, Guerriero se aprovecha del viejo recurso de la entrevista para poder desentrañar las capas más profundas de ese yacimiento que es Bruno Gelber. Solo que lo hace a su manera. Años de trabajo en el medio periodístico han dictado a Guerriero que la entrevista, como ejercicio de tenis de mesa en que una respuesta sucede a una pregunta, puede derivar en una conversación baldía. Guerriero subvierte la esencia misma de este diálogo privado al intercalar silencios cuyo fruto son revelaciones inesperadas del entrevistado. En este fragmento, Bruno Gelber cuenta cómo es la relación con Esteban, su asistente:

—Es una relación...

—Extraña.

—Además, pusiste el departamento a su nombre.

—Sí. Para que él no se lo tenga que dar a mi sobrino o mi sobrina. Esteban está haciendo un trabajo que no quiere. Y que tenga un final de vida más agradable me parece más lindo. Además estoy todos los días con él. Y a mi sobrino y a mi sobrina los veo cuatro veces por año. Yo soy el dueño de la casa, aunque nos tenemos un gran respeto. Pero reconozco que soy una especie de joda número uno. Si Esteban quisiera hacer una fiesta con todos sus amigos acá, sería complicado no invitarme.

Hace una pausa. No pregunto.

No me muevo. Espero, una vez más, lo que pueda producir ese silencio. Y lo que produce es esto:

—¿Ves esos dos sillones de allá, contra la pared? Son buenísimos. Y Esteban, antes de que yo viniera, hizo una comida con dos amigas más grandes. Una se cagó y nunca se pudo sacar la mancha de una tela que yo compré en el mejor negocio de Venecia.

Imposible no compadecer a Gelber. El hombre de mundo que convierte sus entrevistas en un duelo de ingenios se topa con una periodista que no está dispuesta a seguirle el juego y que, en su lugar, pone sus propias reglas: ¿qué tal si dejamos que el silencio imponga su propio lenguaje? Ciertamente Savater o Magnus Carlsen habrían apreciado a una entrevistadora cauta que les diera tiempo para sopesar sus respuestas. No Bruno Gelber. Es posible que el genial charlista, acorralado ante la densidad del silencio que se apoderaba del departamento ante la mirada impasible de Guerriero, recurriera al viejo truco del cambio temático para aligerar la atmósfera. Y es en este súbito giro donde aparece el dato inaudito que no habría aflorado si Guerriero se hubiera plegado al combate de ocurrencias del pianista. Guerriero muestra su olfato periodístico al obtener, primero, la revelación de que Gelber ha puesto su departamento a nombre de su asistente para evitar que sus sobrinos lo usurpen; luego, como el matador que espera la embestida del toro para clavar a fondo la espada, permite que sea el mismo Gelber quien remate aquella primera revelación con otra de escatológica e inesperada intimidad. Con el silencio como aliado, Guerriero desmitifica la figura de Gelber, muestra al lector a la leyenda en pijama, sin maquillaje y sin plegarse a las reglas de etiqueta, retrata a la diva del piano fastidiada porque su silla favorita ha quedado manchada de mierda y porque debe lidiar con los inconvenientes domésticos de compartir un espacio común.

En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino incluye a la multiplicidad como uno de los valores de la literatura que le son especialmente caros. Bien como un “sistema de sistemas” en el que cada parte condiciona a las otras, o como la presencia simultánea de elementos heterogéneos que conviven en armonía, la multiplicidad ha sido la herramienta mediante la cual autores como Dostoievski, Donoso y Vargas Llosa han representado en sus obras la polifonía de voces que constituye el mundo real. En el ámbito periodístico, las crónicas modernistas inauguran una forma polifónica de narrar en la cual pueden convivir, en un mismo texto, reflexiones críticas sobre el lenguaje, la sátira de la vida mundana en México y la radiografía de los avances científicos de la época; más tarde el Nuevo Periodismo dará una vuelta de tuerca a este recurso y lo utilizará para caracterizar a todas las voces de una comunidad, como lo hace Truman Capote en *A sangre fría*. Lectora atenta de los periodistas cuyas obras se sustentan en una multiplicidad de sujetos y de miradas sobre el mundo, como Martín Caparrós, Rodolfo Walsh y Maeve Brennan, Guerriero ha nutrido su propia obra con ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado “polifónico”. Ya en *Una historia sencilla*, Guerriero utiliza los espacios en blanco para engarzar en un espacio breve elementos de naturaleza diversa como las intervenciones informativas del narrador, la reproducción de los diálogos de entrevistas y los fragmentos de entrevistas publicadas en diarios, con el fin de representar todas las aristas de ese personaje llamado Rodolfo González Alcántara y del Festival Nacional de Malambo. Idéntico papel cumple el blanco activo en *Opus Gelber*. En el siguiente fragmento, los retazos que se engarzan mediante el blanco activo tienen como fin exponer todos los puntos de vista sobre las consecuencias de la fractura de la mano del pianista en un accidente:

Niño angelical niño bonito: todo iba a ser de una manera para él, y fue de otra. La pierna mala, la evidencia de la pierna cada día y, después de años de joyas, Brahms, palacios, Beethoven, París, de alzarse sobre la fealdad como un ángel del teclado, la mano. Una fractura ínfima en el mecanismo perfecto.

No iba a haber tanta tragedia. No había por qué.

Pero la hubo.

El 11 de enero de 2003, el periodista Óscar Sarhan lo entrevistó para el diario *Río Negro*.

—Cuando tuvo el accidente de auto hace dos años, que afectó su mano, ¿qué pensó?

—Tuve las ideas más oscuras del mundo. Pensé hasta en suicidarme. Me pregunté por qué. Recuerdo que mi profesora de yoga me dijo: “Un día vas a tener la respuesta, pero ahora no intentes averiguarla.” [...] He sido golpeado muchas veces en mi vida. Hay tres momentos clave en mi existencia. Primero, la poliomielitis que tuve cuando era niño; luego, la muerte de mi madre, el dolor más grande. [...] Y bueno, por último, el accidente de auto”.

El 2 de febrero de 2018 lo llamo por teléfono a Mar del Plata.

—Siempre me hablaste del accidente sin dramatismo. Pero al diario *Río Negro* le dijiste que habías pensado en suicidarte.

—Tuve las ideas de suicidio cuando fue el accidente, sí. Si me hubieran

dicho: “No puede tocar nunca más el piano.” Las sigo teniendo. El día que me digan: “No puede tocar más el piano...”, ese no es un asunto que me sea lejano. Lo que pasa es que en la religión judeo-cristiana el suicidio es un asesinato contra uno. En cambio, para los japoneses es un acto de gran jerarquía.

—¿Y vos sos muy japonés?

—Los admiro mucho.

Si el Nuevo Periodismo utilizó la polifonía de testigos para caracterizar a una comunidad entera, Guerriero pone este recurso al servicio de la construcción del personaje de Gelber. Como un arqueólogo que pone frente a frente evidencias contradictorias rescatadas de un mismo yacimiento, Guerriero contrasta dos fuentes periodísticas —la entrevista que el pianista concedió al diario *Río Negro* y el contenido de las conversaciones que ella había tenido con Gelber— y con ello revela las contradicciones que cohabitan en el seno del protagonista de la obra. Este recurso muestra a Gelber como un ser multidimensional que es, al mismo tiempo, el pianista prodigio que pasó una vida entera entre “joyas, Brahms, palacios, Beethoven” y que vivió el accidente de auto “sin dramatismo”, y el ser vulnerable que, ante la posibilidad de no volver a tocar el piano, piensa en suicidarse. Pero la función caracterizadora de este recurso no se constriñe solo al personaje sino también al oficio periodístico. En las “grandes obras” del periodismo de investigación —tomemos *Lenin's Tomb: The Last Days of the Soviet Empire*, de David Remnick, o *Fear: Trump in the White House* de Bob Woodward, por nombrar obras de ganadores del premio Pulitzer—, las entrevistas no figuran en primer plano sino que su conte-

nido es adaptado a una narrativa que hila todos los acontecimientos en un contrato mimético. En otras palabras, el periodista “oculta” la entrevista y utiliza su contenido para poder hilvanar un discurso coherente, conducido por una voz narrativa. En *Opus Gelber* asistimos al proceso contrario. Guerriero, al mostrar de forma desarticulada las entrevistas y diálogos que son parte esencial del proceso periodístico, actúa como un sastre que nos invita a su taller y nos permite atisbar los hilos, cierres, botones y retazos de tela con los que construye las prendas de vestir. *Opus Gelber* se presenta como un ente fragmentado que disuelve los componentes tradicionales del periodismo de investigación y con ello resalta su naturaleza de artificio, como alguna vez lo hicieron en el campo de la poesía *Trilce*, de César Vallejo, o *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo.

¿Y qué retrato emerge de toda esta polifonía? ¿Qué surge de ese casi infinito compendio de entrevistas extraídas de los diarios, conversaciones con el pianista, testimonios de los familiares más cercanos y anécdotas de una vida dedicada a dar conciertos? Por la multiplicidad de elementos que forman este retrato y por el modo desatomizado en que se montan, *Muchacha con mandolina*, de Pablo Picasso, sería tal vez el retrato que mejor representa a Bruno Gelber. Como aquella, el músico argentino forma una sola unidad con el piano que lo ha acompañado por siete décadas de vida musical; el resto, todo lo que en su vida no está vinculado con el instrumento, no es más que un aguacero de voces, viajes, marqueses y postres que enmarcan a la figura tranquila, sosegada y solitaria que tiene suficiente con tocar el piano.

## Teoría de la prosa

Ricardo Piglia

Eterna Cadencia

Buenos Aires, 2019, 216 pp.

SERGIO A. MENDOZA

**T**eoría de la prosa recupera en un momento oportuno el contenido de un seminario que Ricardo Piglia impartió en 1995 acerca de las novelas cortas del uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) en la Universidad de Buenos Aires. La aparición de este trabajo coincide con el interés que ha renacido sobre el corpus onettiano en los últimos años: reediciones de sus obras, ensayos (por ejemplo, *Viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, por Vargas Llosa, de 2008), conferencias e incluso videos de algunas entrevistas hechas al autor. El libro aborda la problemática en torno a la definición de la *nouvelle*, la manera en la que Onetti construyó sus ficciones, que sirven para probar su hipótesis sobre la forma, así como la convivencia del universo de este autor con los de otros, como William Faulkner, Henry James, Roberto Arlt y Borges. A pesar del aire de autoridad pedagógica que podrían conferirle el título y el contexto institucional de las clases, Piglia, como era usual en él, parece bajar del estrado para compartir su asombro de lector con los asistentes al seminario de ese entonces y con nosotros, a un cuarto de siglo de distancia. Con la claridad de este recorrido

guiado se afina la “lectura de escritor”, útil para quienes desean entender una ficción y sus andamiajes, por afición o por dedicarse al oficio de la creación y la crítica literaria.

La preparación del libro, a cargo de Luisa Fernández, siguió un camino borgiano. El archivo de Piglia fue trasladado a la Universidad de Princeton en 2016, donde se encontraron las cintas con las grabaciones de las nueve clases dictadas en la UBA. El autor ordenó transcripciones y las editó meses antes de su muerte. Eterna Cadencia lo publicó en Buenos Aires, misma casa que ubica en su catálogo otros volúmenes relacionados de Piglia, como *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh* (2016, reseñado en *Crítica*, 24) y *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* (2015). Fernández firmó la introducción desde Tlalpan, México, y quien esto escribe recibió un ejemplar desde Málaga.

El seminario inicia planteando la inestabilidad que la forma de la *nouvelle*, la “novela corta”, padece en la literatura de la lengua española. Definirla por su extensión ha llevado a algunos a situarla entre el cuento —tal vez el cuento largo— y la novela. Onetti, cultivador con éxito de los tres géneros, demuestra que los límites entre ellos no son claros si se obedece a tal convención. Para comprobar un ejemplo dado por Piglia recurro a mi librero. En mi colección de cuentos completos de Onetti aparecen bajo esa clasificación las obras *La cara de la desgracia* (1960), *Tan triste como ella* (1963) y *La muerte y la niña* (1973); en otro anaquel coloco dos volúmenes de novelas breves de Onetti que también las contienen. Piglia las acepta y discute como *nouvelles* junto con *El pozo* (1939), *Los adioses* (1953), *Para una tumba sin nombre*

(1959) y *Cuando entonces* (1987).

La extensión no define a la novela corta, pero sí influye sobre cómo han de aproximarse los temas de su ficción. Según Piglia, habrá “historias específicas para los cuentos, anécdotas para las *nouvelles* y argumentos para las novelas, pues no cualquier tema puede ser sometido al mismo tratamiento”. La eficacia y el ritmo de una historia han sido utilizados por otros para distinguir entre los géneros. Piense en la metáfora pugilística de Cortázar sobre los puntos y el nocaut de la novela frente al cuento o en lo que él mismo discutió en sus clases de literatura en Berkeley —con palabras de Umberto Eco— sobre la forma en que la novela representa un “juego abierto” de temas y espacios mientras que el cuento figura un “orden cerrado”. Por su lado, Borges creía que cada género literario creaba expectativas en el lector al saber que se lee de forma distinta un artículo de enciclopedia que un poema, por ejemplo.

La mirada que precede a la lectura se dirige hacia el interior de la novela corta porque se posa sobre un secreto que no es revelado nunca ni al narrador ni a los personajes, lo que Deleuze designa como la “cuestión del género”. La novela corta, dice Piglia, se pregunta qué ha pasado, mientras el cuento pregunta qué va a pasar. Se dirige la mirada en sentidos opuestos y —complemento a Cortázar— no podrá ver de dónde viene el golpe que la fulminará hasta dejarla satisfecha. La *nouvelle* carga con un secreto cuyo efecto se intensifica al ir dejando fuera o modificando elementos de la trama que en géneros vecinos podrían ser más necesarios, como la motivación y la causalidad de las acciones de los personajes. El secreto, ese vacío de la historia, es el

punto ciego que une la trama: se encuentra disperso en cada obra y la repetición de elementos, símbolos, diálogos, pueden dar pistas para que el narrador y el lector intenten perseguir las ondas de sus consecuencias, que son lo único observable en la historia, pero que al final no resuelven el relato. En este género, según cita Piglia al crítico ruso Shklovski, “se problematiza el saber del narrador y lo enfrenta con una historia cuyo funcionamiento no termina de entender”.

Para este género importa tanto lo narrado como lo no narrado, lo que le dota de profundidades amplias a pesar de la aparente escasez y vacíos de la trama. Debido a su forma inestable, resolución en suspenso, secretos perdidos y miradas que buscan descubrirlos, cada *nouvelle* acepta diferentes lecturas. El mecanismo interno de estas obras lleva al lector a escoger de manera constante el sentido dado a los hechos narrados. Entender una novela corta va más allá de la comprensión lingüística o literaria del argumento, pues interviene la capacidad de poder recontar o volver a narrarla sin interpretar el secreto ni las motivaciones del contenido. En este sentido, me parece interesante un ejercicio que Piglia hizo durante el seminario: pidió a los asistentes que, para criticar *Tan triste como ella*, resumieran el argumento de la historia en una hoja, es decir, que contaran a su manera la obra. “Entender es volver a narrar”, les menciona a menudo. El resultado fue la comprobación de que los textos onettianos son ambiguos, pero también que los lectores tendemos a reinterpretar los hechos por querer llenar huecos de la trama. Los participantes del juego brindaron respuestas literarias construyendo relatos nuevos y no describiendo el hilo del texto original. Las múltiples maneras de establecer líneas narrativas dentro de una misma obra podrían ayudar a definir la *nouvelle* como un hipercuento, o un cuento contado desde muchos ángulos. Onetti hizo el mismo juego de reescritura con *La otra cara de la desgracia* que toma el argumento de su cuento *La larga historia* dieciséis años después de su publicación. Ambas historias contienen las mismas muertes, suicidios, la adolescente-virgen, el fugitivo, el ambiente y la ubicación, y, sin embargo, se invierten ciertos elementos y motivaciones secretas que hacen que cierta manera de contar —entender, para nosotros— la trama conduzca a un cuento mientras otro camino lleva a la novela corta.

La *nouvelle* prospera por y a pesar de las limitaciones impuestas a la forma. Con ello, establece un parentesco con el relato policial, aunque ha evolucionado a su manera. Poe encontró un camino eficiente en el relato breve que conduce del enigma a la sorpresa: contar cómo alguien resuelve un misterio y cuyo efecto satisface la lectura. Por su parte, Henry James estableció, según Piglia, una relación entre un secreto y la ambigüedad que lleva al relato de fantasmas. Aplicado a la novela corta, sería como si lo narrado

fuese hecho por quien construye un secreto, por el criminal y no el investigador de la forma policial. El elemento fantasmagórico refiere a esa explicación de efectos de una causalidad velada. En la novela corta el elemento fantástico puede ser una culpa o motivación nunca descubierta que desencadena las acciones de la trama. En la tradición literaria del Río de la Plata este elemento de causalidad metafórica configura la definición de la literatura fantástica, de donde surgen Cortázar, José Bianco, Silvina Ocampo, Borges y Felisberto Hernández. Onetti es a menudo visto como un escritor parco y alejado de los elementos fantásticos, pero, por yuxtaponer y articular lo real con la fantasía para el tratamiento del secreto en sus obras, podría ubicarse en la lista anterior y no solo por consideraciones geográficas. Vislumbro que ahondar en esta relación complementaría el proceso en curso de revalorización de su obra.

Onetti construyó un universo con elementos de la tradición que corre desde James y que pasa por Faulkner y por Arlt. Del primero aprende la ambigüedad de formas y motivaciones. Al segundo debe más que la invención de un pueblo a la usanza del imaginario condado de Yoknapatawpha, que funda y debe poblar. Santa María, que es tan Buenos Aires y Montevideo, es a su vez un conjunto de voces y ecos, retazos de historias contadas por personajes en los que poco se puede confiar, donde se espera que el lector habite con los secretos de sus habitantes. En este mismo espacio se crea también el autor a sí mismo o se mitifica y hay un rito de paso asociado a ello. Faulkner contaba que un burdel era el lugar perfecto para vivir: de día hay calma para escribir y por la noche existe suficiente acción para encontrar historias dignas de contar. Piglia cuenta que un día Faulkner conoció al escritor Sherwood Anderson quien publicó su primer libro sin siquiera haberlo leído antes. Onetti repite el mito, pero reemplaza a Anderson por Arlt. Según esta costumbre, es un escritor el que abre un mundo a otro escritor. Recuerdo también a Cortázar relatar que algo así sucedió cuando le llevó su cuento “Casa tomada” a Borges y este también lo publicó de inmediato. Por último, de Arlt tomó el tratamiento de los personajes marginados y cierta violencia urbana. Donde Arlt es expansivo al narrar usando, por así decirlo, los ambientes completos de la ciudad y sus orillas, Onetti trabaja con los espacios cerrados, las cantinas, la oficina del periodista, el cuarto del hotel. A su vez, son estos lugares, estos personajes, sus temas e infiernos privados, sus motivaciones soñadas o reales, los que mejor sirven como un conducto para mantener la forma de la *nouvelle*.

Piglia resalta que la obra inaugural de Onetti, *El pozo*, y que a menudo es la primera con la que los lectores se acercan a él, ya contiene los temas que abordará el escritor durante el resto de su carrera: el encierro, la edad como pérdida de la

capacidad de imaginar, la prostituta joven y la mujer grande, la precariedad del entorno, personajes que no se entienden, el hombre que busca volverse marginal, entre otros. El héroe onettiano por excelencia se la pasa en cama fumando y pensando —la motivación secreta— sobre cómo transformar sus fantasías en algo real que desencadenará las reacciones de otros. Este ímpetu del protagonista genera una serie doble de eventos en la obra, reales o soñados, aunque con límites borrosos entre ellos. Los personajes desean que otros vean lo que ellos ven a través de transacciones o diálogos, pero no logran comunicar su secreto. Es justo la forma de la novela corta la que da pie a este tipo de argumentos y situaciones y Onetti los aprovechó al máximo. El resto de sus cuentos, novelas y *nouvelles* se desdoblan desde este comienzo. Santa María crece y sus personajes deambulan como fantasmas por el pueblo, conviven con el lector y el narrador, que se pierden por igual entre la plaza y la cantina. Trabajar con el marco de esta forma, como quien hace variaciones de un motivo musical o un soneto, le da un enorme poder poético a las imágenes de sus escritos: una mujer que calienta el cañón de un revólver en el agua de su bebé para que no esté tan fría al momento de ponerla en su propia boca; un hombre que habla sobre la vida a una adolescente que nunca lo oíría por ser sorda; la herida en el hombro de una prostituta por las barbas de todos los clientes que en ella se recargan.

El libro *Teoría de la prosa* es un programa útil para quienes recibimos un artefacto literario y buscamos cómo aproximarnos a él. Se recalcan durante el seminario las distancias y miradas del escritor y el lector, que se unen para poder compartir y entender las emociones de lo narrado. Los traductores, por ejemplo, son a la vez lectores y escritores, pues al momento de realizar su trabajo deben fijar la lectura que ellos hicieron de la obra original. Piglia recuerda en sus conferencias a Nabokov: “el lector ideal no es aquel que se proyecta o identifica con un personaje de la historia, sino aquel que se identifica con la mente que construyó la historia”. El seminario logra el cometido y finaliza con una valoración sobre el conjunto de la obra del uruguayo: “Por eso no hace falta repetirlo, pero el proyecto narrativo de Onetti es uno de los proyectos más complejos y más elaborados de la literatura no solo latinoamericana, sino de cualquier lengua. Va a ser difícil que encuentren a alguien que haya construido un universo narrativo tan amplio, con tantos registros y tan consistente”. Imagino a Piglia recibiéndonos en la entrada de un Santa María que él mismo ha recorrido. Al llegar nosotros, los lectores, usaría las mismas palabras de Onetti: “le doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos”.



# Jorge Luis Borges

José Emilio Pacheco

Era

México, 2019, 116 pp.

RODOLFO MENDOZA

“El gran escritor desconoció la senilidad. No hay una página suya que no sea estimulante y no diga algo nuevo, polémico o insólito. Hasta el fin mantuvo su lección ética, ejemplar dentro y fuera de la literatura: la primera obligación de toda persona es hacer bien lo que hace. Así en sus cuentos y en sus poemas como en sus ensayos, prólogos y notas, Jorge Luis Borges iluminó con la llama sagrada hasta la más humilde línea que salió de sus manos”. Estas palabras de José Emilio Pacheco sobre Jorge Luis Borges pueden ser expresadas al propio JEP. Unos días antes de morir, quizá unas horas, el autor de *Las batallas en el desierto* estaría sentado frente a su computadora, ordenando ese caudal de ideas, ese mar de libros que corrían por su cuerpo, porque José Emilio era todo libros, como Borges. Sin embargo, a diferencia del argentino, JEP disfrutó la vida más allá de las bibliotecas, pero esa es harina de otro costal.

En la primera edición de este libro de JEP, *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura* (Raya en el agua, 1999), se lee una “Nota preliminar” que, quitando los agradecimientos más bien institucionales, se echa en falta en esta nueva edición de ERA. Aquella edición apenas circuló y la editorial no sobrevivió; sin embargo, hay que rescatar aquí unos párrafos: “Al cumplirse el centenario de su nacimiento, escritos, compilaciones, programas de televisión, charlas, conferencias y mesas redondas se multiplicaron en México y en todas partes. Porque se trata de un escritor nuestro. Nos hemos adueñado de él como él se apropió para nosotros de toda la literatura universal. Para contribuir sin pretensiones a esta celebración, en agosto de 1999 di en El Colegio Nacional unas conferencias que fueron sobre todo diálogos, intercambios. Su naturaleza es imposible de trasladar a la letra impresa. Dejé a otros con verdadera autoridad y conocimiento el examen de *Ficciones*, *El Aleph*, *El informe de Brodie*, *El libro de arena*, así como de los ensayos fundamentales, y quise explorar los márgenes de quien Beatriz Sarlo ha llamado en un libro indispensable “Escritor de las orillas” [...] La gratitud incluye en primer término al siempre presente ausente. Contra todas las adversidades, Jorge Luis Borges trabajó durante setenta años para darnos las páginas que hacemos nuestras al leerlas. Como él dijo de Walt Whitman, ‘vasta y casi inhumana fue la tarea; pero no fue menos la victoria’”.

Otro atractivo de aquella primera edición son las fotos de Rogelio Cuéllar que, aunque pésimamente impresas, daban cierto encanto: la fascinación que produce un rostro admirado. Pues Borges era hermoso: no la hermosura del abuelo, no las rugosidades del tiempo que regalan ternura y admiración, sino la hermosura de esos rostros que fueron babélicos, librescos. Las arrugas del rostro de Borges, como el de Beckett, parecen pasillos de una biblioteca, estantes del tiempo y el saber.

Una foto en la contraportada de aquel *Jorge Luis Borges: una invitación a su lectura*, es también reveladora en dos sentidos: libros y amistad. Era el año de 1973 y Borges se ve acompañado por un treintañero Pacheco y su vieja amiga Claude Hornos de Acevedo, Claudine, como la llamaba Borges, y quien le ayudara a la investigación sobre Spinoza que, nos dice Miguel Capistrán

en su tristemente olvidado *Borges y México*, quizá nunca terminó de escribir el argentino. Ya se sabe que Borges honraba la amistad (Bioy, las Ocampo, Manuel Peyrou, Xul Solar, *et al.*) y también se sabe todo lo que fatigó a los libros.

A los dos narradores, poetas y ensayistas les gustaban los juegos de la memoria, las cifras secretas, como estas: “1939: Borges escribe uno de sus cuentos capitales ‘Pierre Menard, autor del Quijote’. Un año antes había sufrido un grave accidente que le produjo septicemia y dudaba de sus facultades mentales, se puso a escribir de inmediato y este cuento le recobró la confianza en sus capacidades y despejó sus dudas. Mientras tanto en México nacía un niño también con antepasados ingleses: José Emilio Pacheco” y “1986: En la cima de todas las cumbres literarias, puesto su apellido como adjetivo a la altura de lo cervantino o lo kafkiano, muere Jorge Luis Borges. Ese mismo año, un todavía joven, aunque titánico y reconocido poeta, narrador, ensayista y lector voraz, toma asiento en el Colegio Nacional. Había ya leído profundamente al argentino y reseñado muchos de sus libros”.

Años después JEP prepararía una serie de conferencias para El Colegio Nacional. Aquellas conferencias vieron una primera edición en 1999 en *Raya en el agua*, ya decía, y hoy podemos deslumbrarnos nuevamente con ellas gracias a ERA (la casa que JEP siempre eligió), El Colegio Nacional y la Universidad Autónoma de Sinaloa.

Neus Espresate, Vicente Rojo y José Azorín nunca serán suficientemente reconocidos por todo lo que hicieron por las letras mexicanas al haber fundado ERA en nuestro país. Si algo define a ERA es la fidelidad, la de sus autores: JEP, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Coral Bracho, David Huerta, Eduardo Antonio Parra, entre muchos otros, quienes libro a libro aparecen bajo ese sello, y la fidelidad de su director editorial, Marcelo Uribe quien, fiel al oficio, es de la vieja escuela editorial: lector, editor, promotor, gestor, administrador, pero sobre todo, hombre de letras que pone por encima de todo a la literatura, como lo hacen los autores que publica.

*Jorge Luis Borges* de José Emilio Pacheco es la genealogía de un autor, su historia intelectual, el repaso de su obra, la historia de un país –Argentina– y, al mismo tiempo, el autorretrato de una pasión: la de un escritor por otro. Si pudiéramos en una balanza la fama que tenían ambos de ser lectores totales, sería muy difícil decidirse. Cualquiera descuidado diría que por supuesto Borges, pero solo hay que leer los tres tomos de *Inventario* de José Emilio Pacheco para poner en duda una afirmación así.

Este libro, como en la rima abrazada, se encuentra sitiado por “Una vida: cronología mínima”, como suerte de prólogo y “Jugar a Borges con Borges: biblioteca virtual de imposibles libros posibles”, “Bibliografía mínima” y “En vez de bibliografía indirecta”, como apéndices. En el caso del primero es una cronología que va de 1870 (año en que el presidente Domingo Faustino Sarmiento envía al coronel Francisco Isidoro Borges a liberar la ciudad de Paraná; año, también, en que el coronel Borges conoce a Fanny Haslam, hija de un doctor en letras por la Universidad de Heidelberg) y llega a 1986 (fecha en que Borges viaja a una clínica a Suiza, se casa con María Kodama, su heredera universal, y muere). El primer apéndice, “Jugar a Borges con Borges...”, es un apartado *sui generis*: un juego, por supuesto, que va más allá de la literatura, la historia y la imaginación. Fragmentos de libros y hechos reales o inventados, pero absolutamente borgeanos. Entrecruzamientos temporales y espaciales que tienen que ver, casi siempre, con personajes reales: Monsiváis,

Caillois, los Pérez Gay, Faulkner, Hemingway, Julio Ortega y varios más.

Entre esos dos polos –el texto a guisa de prólogo y los apéndices– se desarrolla un libro ingente, a pesar de sus escasas 116 páginas. Ya sabemos que los autores citados por Pacheco en la “Nota preliminar” de aquella primera edición (José Bianco, Ernesto Mejía Sánchez, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama) siguen siendo algunos de los lectores ideales de Borges (¿habrá lector ideal de Borges y para Borges lo habría?), sin embargo, las conferencias de José Emilio Pacheco vueltas libro son de los textos más deliciosos, heterodoxos y esféricos que se han escrito sobre el argentino. Aquí se lee, estudia y comenta al lector, poeta, narrador, ensayista y amigo que fue Borges. Al hombre que escribió con su mano y se dejó ayudar por otras manos y otros ojos. Aquí está el hombre que estaba hecho de letras y que sabemos, gracias a otro libro gigante: *Borges* de Adolfo Bioy Casares, habitaba otros Borges.

Al final del volumen, JEP nos recuerda que JLB invitaba a ir a los textos antes que a las críticas. Al leer este libro, otras historias nos inundan, no solo la de Borges, Argentina, Pacheco o México, sino los relatos que nos vienen desde que nuestros ancestros “tuvieron el uso de la palabra”. Hay en este monumental libro una historia de la literatura, breve, cierto, pero profunda y sincera: Alfonso el Sabio, como autor y promotor de las traducciones, Don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita, Boccaccio, en fin. “Borges ha creado a sus precursores”, nos dice Pacheco, y por supuesto que lo hizo; cuando reescribió, en *Historia universal de la infamia*, la historia de Illán de Toledo, de Don Juan Manuel, no solo reescribió esa anécdota, sino que nos hizo releer a Juan Ruiz de Alarcón con *La prueba de las promesas* y, claro, a Azorín con “Don Illán, el mágico”, incluido en *Los valores literarios*.

Ya se sabe que Pacheco era y es uno de nuestros oráculos; junto a Carlos Monsiváis y Sergio Pitol –para hablar estrictamente de esa generación–, conformó una triada en la que se concentraba La Literatura. Un ejemplo de ese oráculo son los tres tomos de *Inventario. Antología*, pero también lo es este *Jorge Luis Borges*, en donde pasamos de Emir Rodríguez Monegal a Rafael Gutiérrez Girardot, Roger Caillois, Ezequiel Martínez Estrada, George Steiner, Vladimir Nabokov y, así, de un giro sospechado, aunque inimitable, del siglo XX nos regresamos a la época helénica y recorreremos de nuevo la Edad Media.

Dos figuras cercanas a Borges le merecen a Pacheco especial atención: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. El argentino, el mexicano y el dominicano se leían y admiraban (aunque quizá fue Henríquez Ureña quien más se atrevió a ponerle a Borges algunos puntos sobre las íes). Borges escribía sobre Reyes y lo hacía con generosidad, como son las amistades verdaderas. A pesar del sabido antiespañolismo de Borges, extendido un tiempo a lo mexicano, para Borges no había escritor más cristalino –“fino catador de almas” lo llamaba–, más profundo y conspicuo que Alfonso Reyes.

*Jorge Luis Borges* se lee, la primera vez, con mucho gozo y deslumbramiento; la segunda, con paciencia y admiración, la tercera como se lee una enciclopedia: a saltos y deteniéndose en los subrayados-entradas de las lecturas anteriores; la cuarta, preguntándonos cómo en tan breve libro José Emilio Pacheco pudo concentrar países, fechas, libros, historia, adaptaciones cinematográficas, bibliotecas, autores y personajes, prólogos, reseñas, ediciones varias, viajes, filias y fobias, sagas familiares, revistas y así *ad infinitum*. Leer *Jorge Luis Borges* de José Emilio Pacheco es como si entráramos por primera vez a un territorio ignoto.

## Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)

Agustín Fernández Mallo

Galaxia Gutenberg

Barcelona, 2018, 458 pp.

ISAAC GARCÍA GUERRERO

¿Son las manifestaciones de la literatura y el arte contemporáneo diferentes de las que se hacían décadas atrás? ¿Son la concepción de su objeto, la manera en que este se representa y estudia, la forma en la que se le permite expresarse, substancialmente distintas de lo que conocíamos hasta este momento? Parece ser que sí. El arte hoy es una apropiación de lo ya existente, y la literatura una renovación de la palabra ya dicha. Estamos, pues, ante una optimización de la realidad que nos permite conocerla e interactuar con ella. De hecho, tanto Jorge Luis Borges y W. G. Sebald como Marcel Duchamp y Paloma Blanco son autores que actualizan lo apropiado al crear organismos culturales que se autorregulan e interactúan con el exterior. Pero, ante todo, las obras de hoy surgen de las ruinas del pasado, de los ecos que, como Pink Floyd en Pompeya, establecen una continuidad en el tiempo a través de redes tejidas con referencias cruzadas. Desde este paradigma, la docuficción es, sobre todas las demás formas de expresión, el medio que concibe las obras más complejas y densas, el medio compositivo que mejor representa lo que ha venido tras la posmodernidad.

Estos y otros son los temas que Agustín Fernández Mallo (*La Coruña*, 1967) trata en su último ensayo. Un texto que no se aleja de lo que presenta en su obra novelística previa. Si en su monumental trilogía novelística —*Proyecto Nocilla* (2006, 2008, 2009)— insertaba textos del matemático Anthony S. Acampora junto con los de críticos cinematográficos como Daniel Arijon, narraciones literarias y definiciones como la de “punto de acumulación” para renegociar el sentido de la narración; ahora el autor —por el camino del ensayo— se adentra en distintas prácticas apropiativas para ofrecer una poética alternativa que profundiza en la interconexión entre el arte y la ciencia. Ahora bien, lo que en su obra narrativa constituye una práctica artística, aquí se transforma en razonamiento de las teorías que sustentan el universo creativo actual. Por ello, por correlación, esta es la exposición de la lógica que rige su vanguardia textual: el descosido, el envés, la prueba de la fórmula que sostiene un universo de interconexiones que elevan a infinito un universo comunicativo.

Pero *Teoría general de la basura* va mucho más allá de la propia práctica textual de Fernández Mallo. Como él mismo argumenta, las formas artísticas de los últimos dos siglos ya han sido superadas. Ya no tiene sentido hablar de modernidad o de posmodernidad, mucho menos de practicar un tipo de arte realista en un sentido convencional. A juicio del autor, las antiguas formas de expresión que buscaban imitar lo que común-

mente ha sido entendido por realidad, sustentadas en el ejercicio de jerarquización del ser —ora humanos, ora no humanos—, han sido superadas en favor de una conexión en red. De la multiplicidad de conexiones existentes en cada momento surge un nuevo tipo de relación en la obra artística que, además de reflejar lo real *tal cual es*, da preeminencia a elementos —una roca de madera, la trayectoria de navegación de un barco a la deriva o un parche de césped— que tradicionalmente eran ignorados o estaban supeditados a la agencia humana. Así, tanto la manipulación de la realidad que hacía la modernidad en la estetización de lo abyecto como el embellecimiento que construía la posmodernidad quedan superados, como ahora veremos, en la opción que este ensayo propone.

La práctica de esta nueva estética, de esta nueva combinación y lectura de las entidades que componen lo real, tiene como objetivo ofrecer una representación en escala 1:1. Para ello, sustenta su aproximación en una producción filosófica que va desde Gilles Deleuze y Félix Guattari a la teoría de ensamblaje de Manuel DeLanda. Estas teorías sobre la interrelación de fenómenos, además, alimentan el razonamiento de Mallo a partir de la formulación decolonial de autores como Michel Foucault o Jacques Derrida. Desde esta perspectiva, el pensamiento ordenador que surge de la Ilustración, y que tiene al sujeto libre europeo como medida, se viene abajo, no solo en el pensamiento literario, sino también en toda práctica artística. Por ello, el acto de pegar un astronauta de postal al interfono de un apartamento y la apropiación de los personajes del videojuego *Second Life* pueden ser considerados arte. Estas intervenciones muestran cómo el arte de hoy ha desbordado los límites tradicionales del mármol y el lienzo en pos de lo que el autor presenta como “una realidad más real”. Una realidad que, liberada de jerarquías colonialistas, puede expresarse más allá de categorías esencialistas. Hoy, a través de prácticas de realimentación, apropiación o reciclaje de escombros del pasado, pueden surgir obras en conexión que poetizan al mismo tiempo que problematizan la realidad de la que emanan. Es este, visto de este modo, un arte que va más allá de las fronteras de la Ilustración.

“Nunca hemos sido modernos” proclama el famoso *dictum* de Bruno Latour del que *Teoría general de la basura* se hace eco. Pero cabría preguntarse qué es la Modernidad. Para Fernández Mallo, como él mismo explicita en su análisis de la publicidad tribal de Doritos, nunca hemos sido modernos porque las viejas mitologías siguen poblando nuestro imaginario, nuestra forma de codificar la realidad y relacionarnos con lo descono-

cido. Quizá, desde esta perspectiva, la última frontera del conocimiento y expresión humanos sea precisamente la de acercarse lo más posible a ese mito de la modernidad, pero sin nunca conseguir alcanzarlo. Pues, como en un juego de espejos, cada depuración de una mitología se sustenta en otra que amenaza multiplicar el proceso hasta el infinito.

Y es verdad, porque Mallo, sin quererlo, también nos confirma en su argumentación que nunca hemos sido modernos y que, de hecho, tal vez nunca lleguemos a serlo. Y esto es así porque, al afirmar la capacidad intelectual del hombre de Cro-Magnon y su sofisticación artística al comienzo de su ensayo, el autor desmonta la mitología moderna que presupone que el hombre contemporáneo es el resultado de un estadio evolutivo superior al de los humanos del pasado. Sin embargo, al mismo tiempo y paradójicamente, no termina de escaparse de otra de aquellas mitologías modernas. Y es que su razonamiento emana y se sustenta en una marea de teoremas, fórmulas y gráficas que posibilitan y sostienen la lógica de su argumento; pero como sabemos — por la obra seminal de Bruno Latour y Steve Woolgar, *La vida en el laboratorio* (1979)—, la construcción de la lógica científica no es más que una narrativa elaborada que da coherencia a los hechos tal como los entendemos o conocemos. Desde su lectura, estos son el resultado de convenciones que responden, entre otras cosas, a costumbres, prestigios ganados y condicionamientos jerárquicos. De hecho, la inseguridad pronominal con la que el autor se mueve en su exposición entre el *yo* y el plural mayestático, esa especie de voz alcanforada de presidente de la Real Academia Española amonestando a los usuarios de la lengua, corrobora que ciertas jerarquías y mitologías siguen provocando desasosiego a la Razón.

No hay tiempo sin giro copernicano, ni tradición literaria sin poética propia. Si Lorca y compañía orinaron en los muros de la academia en desprecio por lo “putrefacto”, o quienes los preceden se jactaron de “Gente nueva”, resulta natural que la generación de Fernández Mallo aspire a protagonizar su propia revolución. Los materiales, las teorías científicas, la imbricación no jerárquica de sus componentes y, sobre todo, la reutilización abierta de mensajes del pasado se dirigen a romper el criterio y autoridad academicistas de los departamentos universitarios. Pero quién sabe... solo el tiempo podrá decir hasta dónde habrá de llegar la poética que nos propone *Teoría general de la basura*. Mientras tanto, bien merece la pena entregarse al conocimiento estético que propone su autor.

## Bola negra

Mario Bellatin

Sexto Piso

México, 2017, 168 pp.

JESÚS SALAZ ELORZA

Alcía cierta, con Mario Bellatin nunca se sabe por dónde nos viene la bola. Sus experimentos narrativos retan al lector a una posible emboscada, particularmente cuando nos encontramos ante narrativas poco convencionales, donde conviven la palabra y la imagen en un afán de igualdad narrativa. En *Bola negra*, Bellatin señala a una democratización de la representación artística en que ni la palabra ni la imagen contienen un valor superior la una sobre la otra, sino que entran en un diálogo igualitario en donde el escritor y el ilustrador son de igual importancia. A través de la escritura de Bellatin se ha visto una evolución de esta técnica narrativa paralela. Ya se hace presente en las entrevistas fotográficas de Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitlor y José Agustín en *Un proyecto/un projet: Doubles écrivains/Escritores duplicado*, en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, y posteriormente en *Jacobo el mutante*, pasando por el experimento fotográfico de *Perros Héroe*s, con el folletín adjunto de fotografías, entre otras obras más recientes. Una de las patentes de la narrativa de Bellatin es incorporar tanto fotografías de autoría personal como fotografías o ilustraciones en

un ambiente colaborativo con otros artistas gráficos. Con esta técnica creativa Bellatin también cuestiona las nociones de autoría y autoridad, llamando nuevamente la atención sobre la democratización de la creación artística.

*Bola negra* es la primera novela mayormente gráfica en colaboración con el artista gráfico argentino Liniers. La historia prácticamente empieza con la primera ilustración de una página de un libro de entomología, donde vemos una serie de insectos voladores, orugas, arañas, hormigas y ácaros. Inmediatamente después, Bellatin introduce un texto como de veinte páginas no numeradas en donde tanto él como Liniers son, además de autores, personajes. En cierta manera, se insinúa la inexistencia del autor, o, si se quiere, su muerte por suicidio. En esta sección escrita, Bellatin comenta las circunstancias que llevaron al suicidio al escritor checo Bohumil Hrabal. Hablar sobre el suicidio del autor checo es un tema de trasfondo, pero que va incorporándose poco a poco en la trama de la novela en proceso de escribirse. Inmediatamente después, el tema ya es la escritura, aunque también es su representación gráfica, en colaboración con el lector que va desglosando y uniendo los cabos de los hilos que conforman la trama. Se hace referencia a un libro ficticio en proceso de escribirse titulado *El libro de Orígenes*, que no es otro sino la novela que leemos, *Bola negra*. A mi manera de ver, el mencionado libro es un conjunto de autorreferencialidad o intratextualidad de novelas escritas anteriormente que aparecen en la posdata ilustrada. Estas novelas son *Salón de belleza*, *Efecto de invernadero*, *Perros Héroe*s, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *El gran vidrio*, entre otras, que según Liniers, el personaje,

aparecerían en *Obra reunida* de Bellatin en 2005. Posteriormente el narrador afirma que lo que está sucediendo es que estamos siguiendo la línea narrativa de *Bola negra*. La lectura se convierte en una acción paralela al canibalismo narrativo autorreferencial, en donde el escritor como el entomólogo “acaba comiéndose a sí mismo”. Es un acto de suicidio autorial de rasgos kafkianos como sucede a Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, aunque también alude a las transfiguraciones de personajes de algunas novelas de Bellatin. Esta parte escrita termina con la misma página ilustrada con que empieza la novela.

Las ilustraciones subsiguientes hacen referencia a la temática de la novela. Nuevamente se alude a la manera en que el insecto y el monje Magatsu permiten que su cuerpo se autoconsume a la manera de un uróboros hasta convertirse en una pequeña bola negra. Esta pequeña bola negra encierra en sí una obra asimétrica, “una masa informe conformada por” la suma total de los elementos extra e intrarreferenciales que la crean y el texto gráfico que corrobora la repetición del proceso autorreferencial o acto de uroborismo autorial. Es común ver autores que se repiten a sí mismos, un riesgo que los puede llevar al suicidio intelectual. Bellatin ha llegado a repetirse; no obstante, como lo vemos en *Bola negra*, su creatividad lo sigue manteniendo a flote, y se ha ganado el reconocimiento como uno de los escritores mexicanos contemporáneos más originales en lengua española.

## Relatos de Kolimá. Volumen VI. Ensayos sobre el mundo del hampa

Varlam Shalámov

Minúscula

Barcelona, 2017, 215 pp.

LAIA BADIA FERRAN

En este volumen de los *Relatos de Kolimá*, Varlam Shalámov golpea y derriba, a modo de presentación, la que considera una visión absolutamente distorsionada del mundo del crimen por parte de los grandes autores de la literatura rusa y europea, a quienes acusa de no haber comprendido en qué consiste ser un criminal, y por ende haber romantizado injustamente la figura del hampón: “Por caprichos de la historia, los defensores más manifiestos de la conciencia y el honor, del tipo de, por ejemplo, Victor Hugo, han dedicado no pocos esfuerzos a ensalzar el hampa [...]. No pocos muchachos buscaban relacionarse con los “miserables” de carne y hueso después de leer sus novelas. El alias de ‘Jean Valjean’ sigue presente hasta hoy entre los hampones”.

Es a partir de esta indignación que Shalámov se autodesigna el encargado de mostrar la cara real del mundo de la mafia rusa a mediados del siglo XX, pues él mismo la sufrió en carne propia durante sus veinte años de condenas a trabajos forzados. Por ello, en este sexto volumen de los *Relatos* se dedica exclusivamente a retratar cómo eran realmente los criminales en los campos, dejando en claro que los ladronzuelos que aparecen en las obras literarias guardan muy poca relación con la realidad: “Todos los Petrov, Luchka, Sushílov y Gaguin, todos ellos, desde el punto de vista del auténtico mundo del hampa, de los verdaderos hampones, son [...] gente a la que el verdadero mundo criminal desprecia, roba y pisotea. Desde el punto de vista del hampa, los asesinos y ladrones

Petrov y Sushílov están mucho más cerca de [Dostoyevski] que de ellos mismos”.

Contextualizada en el periodo del Terror de Stalin, lo que presenciamos en *Ensayos sobre el mundo del hampa* es el modo en que, paralelamente al régimen comunista, transcurrió la época dorada para los verdugos más déspotas de los gulags (acrónimo de «Dirección General de Campos y Colonias de Trabajo y de Corrección» por sus siglas en ruso); el Estado, incapaz de controlar el enorme engranaje que constituía la gestión de los campos, empezó a delegar el poder en las sociedades criminales dentro de estos con tal de que rigiera el orden. Como se puede intuir, la concesión se tornó gradualmente en connivencia por parte del gobierno, que acabó dejando en manos de los crimi-

nales su completa organización. Así pues, en este libro se desglosan los elementos más relevantes de la vida del hampa en los gulags: el valor del (no-)trabajo, el papel de la mujer en la mafia, el rol que cumplía la literatura entre los criminales, entre otros, siempre a través del valiosísimo testimonio del autor.

A lo largo de los cinco primeros libros de los *Relatos de Kolimá*, el autor estructura su obra en breves pero punzantes historias dotadas de una etérea belleza, como, por ejemplo, la que encontramos en el cuento "Por la nieve" (1956), perteneciente al primer tomo: "¿Cómo abrir paso por un camino de nieve virgen? Al frente de todo va un hombre que, entre sudores y reniegos, se mueve con pasos cortos, atascados en la honda y blanda nieve". Este último

volumen, sin embargo, adopta la forma de unos apuntes que, si bien no cuentan con el valor estético de los otros relatos, están impregnados de la misma crudeza —aderezada con una cierta ironía— que empapa su universo literario, pues Shalámov no abandona ni por un segundo su compromiso con la verdad: "Personas de mayor calibre, como Eshba, exsecretario del comité del partido del Territorio del Cáucaso Norte, fueron arrestadas y fusiladas [...], y al resto los remataron los hampones, las escoltas, el hambre y el frío. La participación de los comunes en la tarea de liquidar a los "trotskistas" en el año 1938 fue muy importante".

Considerando que el texto original bebe de un colectivo que usaba la jerga y las alteraciones del lenguaje como pilar básico de la comunicación

(encriptada), es importante destacar que los matices llegan al lector de una forma precisa y muy comprensible, manteniendo el sentido original del escrito en su paso del ruso al español, gracias a la traducción de Ricardo San Vicente, quien además complementa la obra con un postfacio sobre la biografía del autor.

Así, los *Relatos de Kolimá* en general, y este volumen en particular, constituyen una parte imprescindible del caleidoscopio que es Rusia para todo aquel que quiera comprenderla más allá de Tolstói o Dostoyevski, pues solo gracias a estos pasajes que nos entrega Shalámov podemos aproximarnos a uno de los fragmentos más infames del espectro que conforma el alma rusa, sin el cual nuestra visión permanecería incompleta.

## The Dead Don't Die

Jim Jarmusch

Estados Unidos, 2019

BLANCA PASCUAL MARTIN

Si algo tiene *The Dead Don't Die*, película irreverente donde las haya, es la capacidad de dejar al espectador con una sensación de desconcierto en medio de una serie de gags cómicos en los que, además de risas, también hay espacio para el debate político de la era Trump, la alarma sobre el cambio climático y una fuerte crítica al abuso de las redes sociales.

*The Dead Don't Die*, que tuvo el honor de inaugurar la pasada 72ª edición del Festival de Cannes, es la primera incursión del director Jim Jarmusch en el género de terror a modo de comedia zombie. Como sabemos, no es el único director que ha apostado por este género tan discriminado dentro del panorama cinematográfico: lo hicieron antes Peter Jackson y su ya mítica *Braindead* (1992) o Tarantino y Robert Rodríguez con *From Dusk Till Dawn* (1996) y *Planet Terror* (2007), por mencionar algunos. Y es que Jarmusch, además de hacer hartas referencias al maestro del terror George A. Romero, ha querido parodiarse y homenajearse a sí mismo.

Y digo que es un homenaje indiscutible a la obra de Jarmusch por las claras referencias a sus trabajos anteriores. Tenemos a Tilda Swinton haciendo de maestra samurái como en su día lo fue Forest Whitaker en *Ghost Dog* (1999), al trío de hipsters provenientes de Cleveland haciendo un *road trip* a lo *Stranger than Paradise* (1984) y hasta a unos chavales en un centro penitenciario que experimentan su propia visión de los acontecimientos y que no nos deja de recordar a *Down By Law* (1986).

El alucinante elenco que Jarmusch eligió para esta película a ratos se nos antoja como fruto de una reunión del director con sus amigos más íntimos, como si la película pasara a un segundo plano y en realidad solo fuera una excusa para verse con todos ellos. Y es que además de tener a Bill Murray como protagonista, tenemos a su compañero de patrulla Adam Driver (*Paterson*, 2017), Chloë Sevigny (*Ten*

*Minutes Older*, 2002), Steve Buscemi (*Mystery Train*, 1989), Rosie Perez (*Night on Earth*, 1991), Tom Waits (*Down By Law*, 1986), Iggy Pop (*Gimme Danger*, 2016), Tilda Swinton (*Only Lovers Left Alive*, 2014) y, por último, a una actriz que, aunque sea la primera vez que se pone en manos de Jarmusch, no necesita presentaciones, Selena Gomez.

¿Pero de qué trata realmente *The Dead Don't Die*? La película narra la historia de Centerville, típico pueblo pequeño del centro de Estados Unidos con su *diner*, su motel, su morgue y su par de policías, encarnados por Murray y Driver, patrullando el municipio a golpe de café. Pero algo huele a podrido en Dinamarca y nuestro protagonista sabe que "This is all gonna end badly", frase que le veremos repetir hasta el último segundo del film. Y es que la cosa no podía acabar de otra manera en un pueblo en que la única gasolinera que alberga, regentada por Caleb Landy Jones, también tiene un espacio para *souvenirs* locales y estos son precisamente muñecos zombies.

Pero volvamos a la trama: en la radio del *diner* el nuevo presidente de los Estados Unidos da un discurso desmintiendo la crisis ecológica y la existencia de un cambio climático real. Al mismo tiempo, fenómenos extraños parecen suceder en la localidad y sus alrededores: los días parecen no tener ya veinticuatro horas sino muchas más, los aparatos eléctricos no paran de estropearse e incluso los gatos del *redneck* del pueblo, Steve Buscemi, se han escondido debido a la amenaza que se cierne sobre ellos. Hasta lo sabe Bob el ermitaño, encarnado por Tom Waits, quien se percata de que hay unas plantas creciendo fuera de temporada cerca del cementerio de Centerville. Pero nada se da por sentado hasta que vemos claramente a los muertos despertarse de sus tumbas y al más célebre de ellos, el zombie Iggy Pop, contorsionándose al estilo del líder de los Stooges y yendo a por café al *diner*. A partir de aquí, prácticamente la noticia corre como la pólvora y nadie tiene duda de que todo lo que sucede es obra de los muertos.

Está claro que lo que asalta a Centerville es una plaga de zombies, de los de toda la vida, solo que estos en particular se sienten atraídos por aquello que les gustaba cuando eran humanos, como el café, las redes sociales o la televisión. Fuera de esto, nada hay de extraordinario en ellos. Sin embargo, con lo que las autoridades competentes no contaban era con la aparición de la extranjera y extravagante tanatoprác-

tica Tilda Swinton, a quien en su tiempo libre aún le queda espacio para ser samurái y quien no deja de emplear la catana a diestra y siniestra contra los infelices que diez minutos antes eran los vecinos de su aburrido pueblo. Y si *Dead Man* (1995) tuvo la suerte de contar con Neil Young para su banda sonora, en esta nueva entrega de Jarmusch el *leitmotiv* que no parará de escucharse es Sturgill Simpson y la balada country "The Dead Don't Die", elevada ya a himno municipal, y que parece tener a todo el pueblo hipnotizado. Y no solo la conocen en Centerville, ya que Selena Gomez, de viaje con un par de amigos en un coche "muy George Romero", llega a comprarle el CD al chico *friki* de la gasolinera.

Una vez el pueblo se ha infectado prácticamente en su totalidad, pasa lo inevitable: vecinos aún humanos reconocen entre los zombies a sus seres queridos que llevaban muertos desde hacía tiempo. ¿Cómo vas a enfrentarte a un monstruo caníbal si en vida fue tu querida abuela? Es así como algunos personajes acaban rindiéndose a los brazos de los difuntos, como le sucede a la agente Mindy (Chloë Sevigny). En realidad, pocas sorpresas nos depara el final: Centerville deviene *Zombierville*, tal y como auguraba aquella memorabilia de la gasolinera, y poco más que añadir al margen del avistamiento de un gran platillo volador que parece abducir al único personaje que no se había convertido en zombie, pero que tampoco parecía del todo humano.

En definitiva, esta es una película que huye del academicismo, que no intenta complacer al público más conservador, que se ríe del propio espectador en varias ocasiones y que aun con ello se ha vuelto a ganar la admiración de todos sus seguidores. Es una de las apuestas más disparatadas de Jarmusch, que volvió a recuperar su esencia gracias a su penúltima película, *Paterson*, y que ahora se encuentra en el mejor momento para permitirse hacer un film estafalario que a primera vista nos parece más absurdo de lo que en realidad es. Tal vez el director nos haya querido mostrar su pronóstico más pesimista para la humanidad: el de ser cada día menos humana y más "zombie", un futuro en el que acabaremos por invertir las leyes de la física y de la naturaleza humanas, y en el que la única salvación posible vendrá, con suerte, de una abducción alienígena.

## *An Elephant Sitting Still*

Hu-Bo

China, 2019

GONZALO VÁSQUEZ

**A**n *Elephant Sitting Still* es la primera y única cinta del realizador chino Hu-Bo. La obra alcanza casi las cuatro horas de duración. Logró el elogio por parte de la crítica y de diversos compañeros del gremio, entre los que se encuentran su mentor y amigo Béla Tarr, Lee Chang-dong, Gus Van Sant o el documentalista Wang Bing, quien se refirió a su obra como un “meteorito cargado de amor y de sufrimiento que ha atravesado la noche del cine”. Se alzó con varios premios en la Berlinale, en el Festival de Cine Internacional de Hong Kong y el Festival de Cine de Taipéi.

Hu-Bo, nacido en 1988, no logró ver el montaje final de su película debido a su suicidio poco después de la finalización del rodaje. Su muerte se relaciona con una depresión por la que estaba pasando desde hacía tiempo. Dicha situación se acentuó por varias disputas que tuvo con la productora, ya que esta quería eliminar metraje para dejar la película sobre las dos horas. Finalmente, el film salió adelante gracias a la ayuda de amigos y familiares.

Hay que tener presente que Hu, antes de ser director, fue escritor, y su film está basado en el relato homónimo recogido en su libro *Huge Crack*, donde trata temas como la juventud china, vacía y destinada a la alienación social. Aunque el propio cineasta declaró en una entrevista que intentaba disociar la literatura del cine cuando trabajaba, en su ópera prima se aprecia una estela de simbolismo literario que no termina de transformar al lenguaje cinematográfico, pero que no por ello es menos brillante ni interesante. La película se ambienta en una ciudad sin nombre al norte de China donde se narra un día en la vida de cuatro personajes que se terminan cruzando con el deseo de ir a la ciudad de Manzhouli, donde hay un elefante de circo que está sentado y no se inmuta ante lo que sucede a su alrededor. Cada uno de los personajes quiere contemplar a su *elefante particular* por distintas razones.

Wei-Bu, el protagonista, se marcha huyendo de su situación familiar y evadiendo su responsabilidad tras haber enviado al hospital a un compañero del instituto que le hacía *bullying*. Es un personaje inexpresivo, sometido, resiliente, con algunos destellos de rabia contenida durante toda una vida que salen a la luz en un día insoportable. Algunos de estos temas los había tratado antes en su primer cortometraje, *Distant Father*, con el que ganó el premio a mejor director en el Golden Koala Chinese Film Festival, pero en este film se encuentran más desarrollados. El ambiente que rodea a Wei se ve reflejado en la mirada perdida del mismo, una ciudad con un cielo y edificios grises casi oscuros, con compañeros, profesores, familiares que no ven más allá de sí mismos. El lugar hace evidente las carencias que tiene un sistema que alardea de la modernidad y progreso que ya en la superficie se siente vacua. Un instituto que va a ser derribado para la construcción de apartamentos sin preocuparse por el futuro académico de los alumnos. Los profesionales tampoco aportan luz a los jóvenes:

“When you graduate, most of you will become street food vendors”.

El particular e innegable estilo que desprende Hu en *An Elephant Sitting Still* ha sido relacionado, en cierta manera, con los primeros trabajos del cineasta Jia Zhangke y también con algunas escenas de la mastodóntica *Sátántangó* de su maestro Béla Tarr. Los largos planos-secuencia que observamos ponen de relieve la gran capacidad del joven tanto como guionista como realizador. En algunas escenas, parece que los personajes se desplazan al son de un silencio provocado por el sonido directo de un encuentro sin diálogo, lo que provoca ciertos deslices como ver el pie del cámara o cómo uno de los actores pasa por debajo de ésta para trasladarse de sitio. Asimismo, el sonido directo crea ciertos problemas que se han intentado resolver en la sala de postproducción con dudoso éxito. Pequeños fallos que no llegan a crear grandes manchas en la totalidad de la obra.

Los personajes deambulan por las calles sucias, aparentemente abandonadas, donde la pobreza prima, pero cuyo núcleo no se aleja de la ansiada clase media, mientras buscan alguna solución al problema inmediato que han encontrado ese día, un problema que, sin embargo, ha venido fraguándose en sus casas y en sus mentes desde hace tiempo. Una ciudad que solo es espectadora de lo que ha provocado pero a lo que no da ningún remedio, al igual que ninguno de sus habitantes. Todos caminan como pueden entre el aire gris que les ha otorgado la era posindustrial. Todos están perdidos y creen no saberlo. Huang-Ling, buscando el afecto y la atención que no recibe en casa, se ve envuelta en una relación afectuosa con el decano del instituto quien maneja la situación como quiere. Ambos pierden el control que creen tener al difundirse un vídeo que delata su romance. Él la echa de su vida, ella busca ayuda en su madre sin ningún resultado. Huang se ve acorralada y se marcha de casa después de haber propinado un par de golpes con un bate de béisbol a su ex-pareja y su mujer. La cámara parece no tener ningún impedimento en cuanto a su desplazamiento. Acompaña a la joven en la salida por la ventana de su habitación. Se mueve libre, todo lo contrario a los personajes a los que persigue desde un contrapicado casi constante. Intenta engrandecerlos en un escenario en el que parecen ser simples peones sin cabeza.

En un mundo donde la codicia humana lo inunda todo, el personaje más longevo, Wang-Jin, encuentra su remanso de paz en su nieta y su perro. Compañías que perderá si accede a entrar en el geriátrico que le ha pedido su hijo, para así poder vender su apartamento y que su hija estudie en un colegio mejor. Tras una vida dedicada al trabajo, el progenitor exige que sacrifique también su vejez por una causa que él cree más significativa. Tras el ataque de un perro perdido, el fiel compañero de Wang muere. Podemos establecer un paralelismo entre los cuatro personajes de la narración: personas sin rumbo con cadáveres de por medio que se marchan evitando las consecuencias. El anciano decide visitar

su posible futuro hogar. En un largo *travelling* observamos las puertas abiertas y cerradas de las distintas habitaciones del geriátrico, que vistas desde una pequeña ventana con la que cuentan se asemejan a personas encarceladas. El hijo intenta animarlo diciendo que hay un sargento jubilado con el que no se sentirá tan solo, pero él también ha sucumbido a la miseria de una vida sin cuidados básicos. Es una de las escenas más bellas y trágicas de la película, a la que acompaña una excelente y potente banda sonora compuesta por Hualun, una banda china de rock instrumental que ha otorgado destellos de vida y solemnidad a la cinta china. En unos pocos minutos sin diálogo alguno percibimos una de las tesis de Hu: la soledad y miseria de la condición humana postmoderna no está ligada solo a una etapa de la misma, se estira tanto como la vida lo permita y, sobre todo, el dolor, con el tiempo, puede agudizarse hasta lo más íntimo de nuestro ser. “The world is a wasteland”, dice un estudiante mientras limpia el suelo del instituto que será derruido.

Las películas de Krzysztof Kieślowski han sido relacionadas con la cinematografía de Hu-Bo; sin embargo, no creo que se lo puede ligar más allá de las temáticas tratadas por ambos directores. Tanto la forma como el fondo que desprenden sus películas son completamente dispares, cada uno con su sello prodigioso. Son dos prismas con aristas por las que se traslucen la tristeza, el amor y la miseria humana que, al fin y al cabo, llegan a nosotros con imágenes de dos mundos completamente diferentes.

Aunque la ciudad esté revestida de un halo gris, donde parece que sus habitantes son hieráticos, también hay lugar para el amor, la pasión, los celos y la violencia, esta última poco explícita. Yu-Cheng, cabecilla de una banda de poca monta, provoca el suicidio de un amigo al acostarse con su ex-mujer. El momento en que su amigo se quita la vida es un claro ejemplo de cómo maneja de manera magistral el fuera de campo. Un acto tan inesperado queda atenuado con el traslado de su cuerpo más allá del cuadro. La evolución que tiene Yu en el transcurso de la historia es excelente, pese al poco tiempo que transcurre: desde el amanecer hasta el atardecer. Pero al ser un lapso de tiempo expandido y correctamente tratado es factible la transformación del arco dramático del personaje. La hospitalización de su hermano suscitada por Wei-Bu hará que el camino de ambos se cruce: enfrente de la cafetería, en el hospital, al lado de las vías del tren. En cada escenario, se muestra una parte distinta, tanto en Wei como en Yu. Avanzan a la vez, pero no juntos, cada uno por su camino, aunque buscando el mismo elefante de Manzhouli. Los cuatro personajes en los que el peso de la trama recae son casi exclusivamente el foco de cada secuencia, en el sentido en el que la lente de la cámara no tiene otro punto de enfoque que no sea sus rostros. *An Elephant Sitting Still* tiene caras propias y únicas y son las de los cuatro protagonistas, aspecto que da pie a que parezca que los personajes están recitando un monólogo. Asimismo, los actores y la actriz logran unas interpretaciones magníficas pese a la dificultad que supone hacerlo en planos-secuencias. Hacia el final de la película, Yu admite parte de la culpa en el suicidio de su amigo y llora. Las lágrimas que brotan de su rostro son aquellas que no se pueden repetir. Yu permite que Wei se marche, porque cree que su vida le hará pagar lo que ha hecho. Él se queda sangrando en el suelo a la espera de que su castigo se cierna sobre él y está preparado para lo que venga.

Al final, Huang-Ling acepta la proposición de su compañero Wei-Bu para ir a Manzhouli. En la

estación de autobuses encontrarán al vecino de Wei, Wang-Jin, acompañado por su nieta. Todos han recorrido distintos senderos para llegar a un mismo destino. La ciudad y sus habitantes los han empujado a los límites de un precipicio donde la salvación es tirarse al mar y no caer sobre las rocas, sino sobre el cieno corruptible, pero dúctil. En la oscuridad de la noche, el bus se detiene, algunos pasajeros se bajan.

Los tres protagonistas están rodeados por las tinieblas y solo se escucha el motor. No hay palabras que decir, no hay lágrimas que derramar, todo está en calma. Finalmente, se escucha el berrido de un elefante. Su esperanza está cerca, su nueva vida próxima, pero no sabemos si el gris de la ciudad que habitaban también llegará a Manzhouli.

En la cálida carta de despedida de Béla Tarr a su discípulo declaraba: "He couldn't accept the world and the world couldn't accept him". Quizás lo que sí podemos advertir después de ver *An Elephant Sitting Still* es que el autor ha contribuido a que nosotros podamos resistir el insoportable peso del mundo.

## Joker

Todd Phillips  
Estados Unidos, 2019

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

Si el monstruo, escribió Sergio González Rodríguez, nos acerca a otro entendimiento de los tiempos, entonces *Joker* (2019) de Todd Phillips resulta una pieza de calado hondo para escudriñar en torno a la convulsa época presente, no obstante que la película esté situada en la década de los ochenta del siglo pasado. Al filme se le encuentran virtudes atemporales que bastan para señalar la ruina social reflejada en un *loser* que es espejo de la cruel indiferencia contemporánea.

Phillips desecha la grandilocuencia intimidatoria de los villanos de la trilogía de Christopher Nolan (de Ra's al Ghul, Espantapájaros, pasando por el Guasón de Heath Ledger hasta llegar a Bane). A través de un ambiguo y tramposo monólogo, como fracasado *standupero* que es, *Joker* cuenta un relato de conmiseración —nunca plañidero ni chantajista—, que se transforma en la alucinante broma de un esquizofrénico en pleno control psicótico de un final abierto en el muy probable manicomio de Arkham.

La configuración de la identidad del Joker resulta un abismo con fondo pútrido. No es lo mismo un *standupero* paupérrimo que agota sus bromas en el auto escarnio que ser un multimillonario, playboy y científico —todo a la vez. Si bien en esta reflexión es ocioso incluir el lapidario comentario de Martin Scorsese en torno a las películas basadas en las historietas de Marvel, que dice que no es cine sino un parque temático, sí hay un contraste inevitable entre el primero, el Joker, y el segundo: Tony Stark de *Iron man* (2008) de Jon Favreau.

Intentar un balance entre ambos, como asunto de peso social y/o exigirles verosimilitud, nos conduce a un limitado horizonte. Ambos personajes son creaciones del cómic y responden a contextos diferentes. Mientras que Stark es un ídolo gestado para enfrentar la Guerra Fría como parte de una propaganda sublimada del estilo de vida capitalista, el Joker no proviene de un pleito continental ni de economía: la propia sociedad en la que se despliega está en la penumbra y él sólo tiene una bandera ácrata frente al Estado perdido en su legitimidad, como ocurre en la tradición de la novela negra donde el individuo colisiona ante la pesadumbre de la ciudad. Es decir, Stark es el éxito impecable de un sistema y el Joker es su fracaso: máscaras de una sola moneda.

Un personaje como el Joker permite cuestionar a la modernidad, cuyas bases morales se encuentran en un férreo *deber ser* que transforma en patología lo ajeno y pena lo disfuncional con narrati-

vas, incluso ya erigidas como espectáculo masivo, que a su vez son mensajes en apariencia inocuos. Más resalta aún su risa iconoclasta en esta sociedad postmoralista sin brújula y donde la banalidad del mal se apodera del centro de los relatos. La tendencia ácrata que recorre el mundo, sobre todo con movimientos juveniles, facilita la aceptación de estos discursos rupturistas como el de *Joker* —también en igual sendero libertario que *V de Vendetta* (2006) de James McTeigue.

Scorsese, a quien Todd Phillips le debe media película (incluso, le allanó el camino con su declaración contra Marvel), hizo lo propio con personajes solitarios, sociópatas con más de una arista de humanidad: *Taxi driver* (1976) con Travis Bickle, *El rey de la comedia* (1983) con Rupert Pupkin e incluyamos *Cabo de miedo* (1991) con Max Cady. Trío de filmes donde Scorsese, desde historias de *outsiders*, encara la naturalización de la vida moderna: plantea la vileza del capitalismo descubierta en sus calles, la industria del entretenimiento y el familiarismo que no cesa en su afán de alcanzar sus metas sin importar los medios.

Pero maticemos todavía más: la risa impregnada de dolor en la cinta de Phillips se distancia de la cáustica empatía del Guasón en Tim Burton (*Batman*, 1989) o del esperpéntico Joker en Nolan (*El caballero de la noche*, 2008). Hay notables divergencias que se mueven en los extremos de un péndulo que, eso sí, sigue oscilando entre esta sociedad moderna donde los modelos de representación han sido las coordenadas que se trazan en los medios masivos de comunicación —nunca de forma inocente.

Repasemos algunas rutas por donde *Joker* desarrolla el discurso de un director que nos ha sorprendido con un enfoque inasible, sobre todo pensando en el pasado reciente de los cómics (una oleada de cintas huera de Marvel), tal vez por el tono de la saga de apariciones de Joker en el cine y también considerando que su director venía de realizaciones que no nos atreveríamos calificar por filia hacia ellas, pero que a fuer de ser sinceros no se conectan con el dramatismo que formula con Joaquín Phoenix (Phillips hizo la trilogía *¿Qué pasó ayer?* (2009, 2011 y 2013), además de otros filmes que igualmente pertenecen a la comedia estúpida, hilarante por decir algo más).

La premisa mayor: la crisis de epilepsia gelástica, que expone Phillips, no solo responde al propósito de mostrar la compleja humanidad de un villano por antonomasia en el mundo del cómic (maldad que asusta por su origen ignoto). Esta complejidad es posible debido al cambio de secuencia temporal de los discursos filmicos y audiovisuales en general: producciones con mayor volumen que permiten escrutar en las series de la cultura *streaming* todas las vías posibles, a veces forzadas, donde se tuerce hasta la náusea cualquier hipótesis (*Juego de tronos* es un granado ejemplo de cómo aletargar el carácter negativo del poder en una

sintaxis telenovelería); al contrario de los todavía retos que se ponen los directores de cine para contar-nos una anécdota en una totalidad de dos o tres horas.

El planteamiento de Phillips opera en contra de la alterización moderna con una obra dramática que concluye con el sarcasmo del maniático que danza, en medio de sus huellas de sangre, con esa banalidad que tanto ha insistido el cine contemporáneo desde que personajes como Hannibal Lecter se adueñaron de la escena del crimen con un vértigo muy atractivo para estas sociedades en pleno derrumbe moral; hecho que colocó en igual circunstancia al villano con relación al héroe, policía o justiciero, es decir, que ya ocupa el malo un lugar protagónico. Entonces, la crisis de epilepsia gelástica se desdobra con semejante impostura al discurso de Darren Aronofsky en *Pi, el orden del caos* (1998) y *Réquiem por un sueño* (2000) (ahí se halla la madre de Joker) o, por supuesto, al cine de realismo sucio. Asimismo, esta risa incontrolable remite directamente a otras imposturas corporales como lo son las citadas películas de Scorsese, *Taxi Driver* y *El rey de la comedia*, aludidas como parte de este imaginario de resistencia que es el cuerpo frente al asfixiante régimen capitalista.

La compasión que bosqueja Phillips desplaza el mecanismo moderno de la patologización —imponer señales médicas para el sujeto enfermo al que intoxica ignorando las causas—, hacia la indolencia social que puede ser tanto o más culpable que la innegable química particular. Y la objeta con la resistencia más feroz: el cuerpo. Esa caja torácica agónica de Phoenix y esos huesos claviculares que constituyen sus hombros tan débiles, pero que aún así son capaces de resistir el miserable trato al que es sometido. Ello me parece el recurso último de Phillips, muy cercano a las proezas físicas de los payasos más populares de la comedia filmica del naciente cine, con Charles Chaplin en el frente y citado por Todd como referencia de la carcajada como resistencia (eso es *Tiempos modernos*, 1935, dirigida por el mismo Chaplin; y, si se nos permite, traemos a colación al Andy Kaufman de *El lunático*, 1999, de Milos Forman; *Lenny*, 1974, de Bob Fosse, y *Chaplin*, 1992, de Richard Attenborough).

La naturalización de la enfermedad neurotiza de suyo al individuo; empero, Phillips boceta un entorno mórbido, descentrando la acusación del triángulo edípico para imputar al modelo sistémico (tipo Ronald Reagan o vuelta alusión en contra de Donald Trump) que determina la conducta del villano. No importa de qué sistema o ideología se trate, porque esa modernidad —sus autoritarismos—, lo que intenta es alterar lo otro a través de los géneros, como lo hace el terror de cepa judeo cristiana en contra del sectarismo —revítese *Midsommar* (2019) de Ari Aster. Los géneros son espacios idóneos para estas repulsas que no son otra cosa más que el pánico civilizatorio: imaginario colectivo que delimita quiénes son los bárbaros, los salvajes, a

quiénes hay que castigar por el fornicio fuera del núcleo familiar o a dementes como Joker, que ya había escapado del estigma desde la versión de Nolan.

Ante una falta de centro por los fallidos paradigmas, sobre todo en su parte axiológica, villanos de la ficción filmica ponen a prueba los límites de la condición humana. Son espejos que, más que sirvan para restañar el bien, en este caso al intachable héroe, lo que hacen es dudar de un pensamiento binario que coloca sus narrativas como parte de los imaginarios cada vez más en deuda con el zurcido mediático (o más que gestores directos del imaginario, los medios reciclan arquetipos y mitos, con lo que entendemos que dichos imaginarios no carecen de historicidad; al revés, reconocemos que solo lo que hacen los *mass media* es conjuntar, aunque por cierto, este devenir también va complejizando y renovando estos imaginarios con la visibilización de las minorías otrora no empoderadas).

Lo curioso de la saga de Batman es su envés: la otredad que le proporciona sentido es Joker. Y, al contrario: Batman da sentido al carácter eufórico del Joker. Pero, ahora, al ir hacia el origen, *Joker* planteó casi por completo excluir a su foco de otredad. Lo de menos para Phillips era justificar su acción criminal, la de Joker, sino entender la humanidad y quizás la culpa de toda una estructura, de una patología antisocial supuestamente arrinconada en un cuerpo humano. Phillips apunta hacia una piedad que a ratos linda en el margen psicologista, pero lo elimina de tajo con el cliché esquizofrénico: todo se trataba de una broma. La broma de la broma asimismo es otro punto a debatir. Phillips evade su responsabilidad y deja al fruidero ejercer su derecho de perna para elegir bando que notamos ocioso recalcar. Por eso el Joker, como otros sociópatas, no son cosa pequeña a la hora de tantear el abanico moral dentro de las tensiones de donde brota el supuesto bien. Y, en el ejemplo del Joker, la ausencia de bien (la justicia que permea, hasta eso, en la ambigüedad de Batman), nos introduce en una genealogía del mal que explora lo elementalmente humano.

La relevancia del Joker cobra mayor significancia en el momento que atendemos el universo de Marvel, centrado en la reacción conservadora del estatus bélico. Los personajes de Marvel la tienen fácil: son los soldados del imperio y lo mínimo es apreciarlos como humanos. Ya es costumbre verlos en modo payaso, como Hulk, Thor y Tony Stark en modo Jack Sparrow en *Piratas del Caribe* (2003), de Gore Verbinski, ha sido la más grácil concesión de una marca que no aspira a lo que hace *Joker* (por ello sería estupendo que, como contrapeso, la Marvel rodara el origen de Tanos: aferrado a la belleza de una mujer, mata a media galaxia para enfrentarse a ese deseo que no es otro más que la Muerte disfrazada... otra máscara).

Joker tiene sexo –deseo, pues–, mientras que los marvellianos transcurren su vida como la familia del Pato Donald en Walt Disney. No hablemos de *kitsch* en el caso de Marvel, pero sí aceptemos que se trata de un cosmos más en la vena señalada por Milan Kundera que la de Herman Broch: es un discurso *kitsch* teológico que elimina la mierda de sus personajes. Así, en la asepsia de Marvel está dada la familia y el romance de Stark se pospone ante el deber (millonario empresario, playboy y científico). Joker, por su parte, se desenvuelve en la cinta de Todd por los tortuosos caminos de la cotidianidad; y, aunque no se admita, se somete al triángulo edípico con el que tanto subyugó Sigmund Freud a la sociedad (no perdamos de vista que posteriormente le da una vuelta de tuerca). El drama griego que pasó a categoría clínica, en *Joker* alcanza otros niveles de vulgarización con el tamiz sucio conque el director

delimita a la Ciudad Gótica, que más recuerda al Nueva York del *Verano de Sam* (1999) de Spike Lee.

Esta villanía que cuestiona al mundo moderno no es novedad, aunque su trato estético, insistiríamos en ello, destaca en el contexto de la imagología de Marvel que atolondró lustro y medio. González Rodríguez en su estupendo ensayo *El centauro en el paisaje* (1992) escribió el rol del psicópata como elemento nodal para cuestionar la modernidad –su ética, específicamente. Recordemos que ahora el espectáculo del mal está posicionado en medio de una sociedad postmoralista. La idea de sacrificio, entre otras, está deslegitimada como discurso de construcción colectiva, aunque las reacciones de comunitarios y nacionalismos y demás movimientos de derecha intenten decir lo inverso. *Asesinos por naturaleza* (1994) de Oliver Stone retaba las relaciones mecanicistas que pretenden explicar el mal. Stone descarta un esquema determinista y expresa un rumbo caótico, que bien hereda el Guasón de Nolan. La receta causa-efecto se quiebra para entonces colocar al mal como histórica crítica social (las noticias en vivo las transmitía por cierto Downey Jr.), subrayaban la vesania con que el público satisface el morbo. Stone arma un guiñol, un mural distorsionado que reta a la sociedad de consumo, arrebatado del que ya sabemos que Oliver usa para su moralina. La zona del mal se torna perturbadora, amorosa y etérea, como ocurre en Nolan, Stone y en la saga de Hannibal Lecter (*Cazador de hombres*, 1986, de Michael Mann; *El silencio de los inocentes*, 1991, de Jonathan Demme; *Hannibal*, 2001, de Ridley Scott; y *Dragón rojo*, 2002, de Brett Ratner).

A raíz de esta franja de películas el mal se ha espectacularizado. Se trata, cosificado, de un postmoralismo que permite se represente el mal, ya sin las causas, como una especie de reproche. Decíamos de Stone, pero pensemos en la serie de *Breaking bad* (2008) de Vince Gilligan, cuyo contenido gira brusco con un personaje, ordinario, que de pronto muta, en un minucioso examen humano, hacia el crimen organizado. De ahí tenemos varios casos de representaciones en donde se intenta plasmar el mal (Hannah Arendt, evoquemos, llegaba a conclusiones que nadie quiere recordar con su libro *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*).

La misantropía de Lecter y la acracia de Joker implican desafíos para la sociedad moderna. La broma de la broma de Phillips posee ese tinte subversivo. Añoremos el caos anárquico de Nolan o el cinismo *kitsch* de Burton al ubicar al empático Guasón con una velocidad de chistes suficiente para derrotar el hermetismo de Batman (la defensa que hace Nicholson de la obra de Francis Bacon durante su ataque iconoclasta al museo). Sin embargo, sumemos este alambicado Joker despojado por un momento del halo ominoso del caos, lo que insistimos subraya el temor, y se coloca con su propio cuerpo como sinónimo de resistencia a la violencia simbólica y física (en la calle, en el hospital de niños, en el Metro) de un sistema capitalista que se engulle el lado humano en cualesquiera de las capas sociales (las pandillas y los juniors son igualmente violentos). A diferencia de Lecter, el psicópata con gusto fino, sibarita, de amplio control de su alrededor (a ratos filmado con la ubicuidad del héroe), el Joker es un *loser* pleno de azar. El movimiento corporal del Joker, su intensa y perpetua huida –siempre corre y se bambolea gozoso–, es el principal efecto de los azotes sistémicos. Ser *standupero* en tiempos de crisis económica no es gratuito: contar chistes para mitigar las calamidades.

Por eso ofusca el Joker, que, en comparación a la desinfectada atmósfera de Lecter, nos topamos con un panorama que no es el *kitsch* del caníbal, ni la asexualidad de Marvel ni la cromática

de Burton; más bien la cinta elige un lenguaje realista. Todd no requiere el *look* habitual de Ciudad Gótica; es más, ni a la estética del cómic que por mucho Arkham que se maneje, no deja de ser una estilización de la sordidez. Parece inclusive que la película de Phillips esté fuera del magma filmico y entonces tenga que correr por su suerte. El resto de las apariciones del Joker en el cine estaban blindadas, por supuesto, por la falta de origen, y por remitirse estrictamente a las escenas de acción y enfrentamiento con Batman o como la sobreexcitación de Jared Leto en *Escuadrón suicida* (2016) de David Ayer. Aquí es enfrentarse a sí mismo, claro está, pero también a una realidad que lo sofoca: el contexto del desempleo, la falta de oportunidades, calles llenas de rufianes y prostitutas, como la ciudad de Scorsese en *Taxi Driver*. Por ello la risa patética del Joker llega al círculo inútil del chiste: *El rey de la comedia* de Scorsese también apelaba por esta risa vacunada y también en aprietos.

Phillips a su vez puede inscribir al *Joker* en la notable coherencia y consistencia del cine de M. Night Shyamalan, quien con *Glass* (2019) dio un vuelco sustancial a las adaptaciones del cómic al cine. Shyamalan, desde *El protegido* (2000), pasando obviamente por *Fragmentado* (2017), se ha encargado de algo similar a lo que hizo Phillips. Despojar de su aura improbable al cómic y situarlo en un espacio veraz (que, de cualquier manera, tampoco es real). Pero la calidad de las atmósferas y el tratamiento de los personajes, intentan el regreso de un rasgo humano de los personajes. Tanto dioses como villanos están en la Tierra y sucumben y padecen las mismas vicisitudes de los hombres. Por más oscura que sea la pelea entre *Batman y Superman, el origen de la justicia* (2016) de Zack Snyder, no deja de ser una riña celestial, claro, mega estilizada e inteligente y más oscura que el chicle bomba de *Los Avengers* (tal vez *Wachtmens*, 2009, también de Snyder, enseñe un filón de lo que ahora realiza Phillips con *Joker*).

Procuremos un resumen en este tiempo de canallas: el monstruo, sí, nos acerca a otro entendimiento de la sociedad postmoralista. De ahí que esta *refuncionalización* de la risa en *Joker* nos rememore el miedo histórico hacia ella por su poder subversivo, tal y como lo advirtió Umberto Eco en *El nombre de la rosa* (1980). Kundera en *La fiesta de la insignificancia* (2013) ocupa los desalmados chascos de Joseph Stalin también para exhibir el absurdo ideológico. Los hermanos Coen en *La balada de Buster Scruggs* (2018), sobre todo en el relato “Meal ticket” (donde un joven orador sin brazos y sin piernas que lo mismo recita “Ozymandias” que Shakespeare es sustituido por una gallina para atraer público), muestran, ellos con sola una mueca, la ironía de la condición humana. Tampoco es gratuito el *revival* de Charles Manson en este panorama donde el monstruo es un feroz retrato moderno: el cuento de hadas de Quentin Tarantino, Érase una vez en Hollywood (2019), y su aparición ficticia en la serie creada por David Fincher y Charlize Theron, *Mindhunter* (2017 y 2019). Manson decía que su padre fue su prisión y su madre un sistema; “soy lo que ustedes me hicieron”, frase de Charles que le queda a Joaquín Phoenix como su morado saco.

Todo lo anterior es un caldo de cultivo favorable para este villano de DC Comics. Phillips fue más diestro de lo esperado para este recambio en la historia del Joker donde perfiló un *boomerang* en medio de la lógica del héroe: astuta crítica en contra de sus acusadores; sin embargo, por eso la maña de Todd, antes de conformarse con un panfleto, opta por la alucinación de un escuálido cuerpo que es un símil del desastre moderno: ¿entendieron el chiste?

# CRITICISMO

Revista de Crítica

31

32

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